

# PATRIMÔNIO CULTURAL EDIFICADO E EXPOGRAFIA:

PERSPECTIVAS, CRÍTICAS E POSSIBILIDADES  
EM TRÊS MUSEUS DA PRAÇA DA LIBERDADE,  
BELO HORIZONTE



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM AMBIENTE CONSTRUÍDO E  
PATRIMÔNIO SUSTENTÁVEL

Juliana Prestes Ribeiro de Faria

**Patrimônio cultural edificado e expografia: perspectivas, críticas e possibilidades em três museus da Praça da Liberdade, Belo Horizonte**

Belo Horizonte  
2021

Juliana Prestes Ribeiro de Faria

**Patrimônio cultural edificado e expografia: perspectivas, críticas e possibilidades em três museus da Praça da Liberdade, Belo Horizonte**

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável, do Programa de pós-graduação em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais.

Linha de Pesquisa: Memória e Patrimônio Cultural

Orientador: Prof. Marco Antônio Penido de Rezende, Dr.

Belo Horizonte

2021

#### FICHA CATALOGRÁFICA

F224p

Faria, Juliana Prestes Ribeiro de.

Patrimônio cultural edificado e expografia [manuscrito] : perspectivas, críticas e possibilidades em três museus da Praça Liberdade, Belo Horizonte / Juliana Prestes Ribeiro de Faria. - 2021. 346 f. : il.

Orientador: Marco Antônio Penido de Rezende.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura.

1. Patrimônio cultural - Teses. 2. Expografia - Teses. 3. Museus - Teses. 4. Praça da Liberdade (Belo Horizonte - MG) - Teses. I. Rezende, Marco Antônio Penido de. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Arquitetura. III. Título.

CDD 350.85

Bibliotecária responsável: Vanessa Marta de Jesus - CRB 6/2419



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE ARQUITETURA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
AMBIENTE CONSTRUÍDO E PATRIMÔNIO SUSTENTÁVEL

## FOLHA DE APROVAÇÃO

"Patrimônio cultural edificado e expografia: perspectivas, críticas e possibilidades em três museus da Praça Liberdade, Belo Horizonte"

**JULIANA PRESTES RIBEIRO DE FARIA**

Tese de Doutorado defendida e aprovada, no dia **vinte e seis de agosto de dois mil e vinte e um**, pela Banca Examinadora designada pelo Programa de Pós-Graduação em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável da Universidade Federal de Minas Gerais constituída pelos seguintes professores:

**Profa. Dra. Juliana Harumi Suzuki**

Universidade Federal do Paraná (UFPR)

**Profa. Dra. Letícia Julião**

Escola de Ciências da Informação/UFMG

**Prof. Dr. Tito Flávio Rodrigues de Aguiar**

Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

**Profa. Dra. Yacy-Ara Froner Gonçalves**

Escola de Belas Artes/UFMG

**Prof. Dr. Marco Antônio Penido de Rezende - Orientador**

PPG-ACPS/UFMG

Belo Horizonte, 26 de agosto de 2021.



Documento assinado eletronicamente por **Juliana Harumi Suzuki, Usuário Externo**, em 26/08/2021, às 18:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Tito Flávio Rodrigues de Aguiar, Usuário Externo**, em 27/08/2021, às 15:28, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Letícia Juliao, Professora do Magistério Superior**, em 27/08/2021, às 16:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Yacy Ara Froner Goncalves, Professora do Magistério Superior**, em 02/09/2021, às 11:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marco Antonio Penido de Rezende, Professor do Magistério Superior**, em 26/11/2021, às 09:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **0927501** e o código CRC **3291F3D2**.

A Deus e àqueles que eu amo.

## AGRADECIMENTOS

A Deus por ser tão presente em minha trajetória e pela imensa oportunidade que Ele me deu, e dá diariamente, de viver. Nada seria possível sem as suas infinitas bênçãos.

A minha mãe pelo amor incondicional, apoio e suporte.

Ao meu pai que me acompanha em todas as minhas memórias e desejos de vencer.

A minha irmã pelo companheirismo e ajuda sem limites.

Ao Thiago, que sempre me incentivou e acreditou.

Ao Joaquim, meu filho, que esteve comigo nesta caminhada desde os primórdios do meu doutorado. Ainda na minha barriga, nas viagens, nas aulas, nos dias de escrita da tese, nos dias de choro e desespero, assim como naqueles de alegria.

Aos grandes amigos que tenho e que fiz. A lista é grande, mas destaco aqui a Daniele Gomes e o Gustavo que me receberam em sua casa em Belo Horizonte inúmeras vezes, e com os quais me diverti muito e pude conversar longos períodos tomando vinho.

Ao meu orientador, Marco Antônio, com quem pude contar e sei que sempre poderei. Um ser humano espetacular que contribuiu demais para a minha formação como pesquisadora e que considero um grande amigo.

Aos membros da banca, que, ainda na qualificação, ofereceram-me grandes contribuições à pesquisa. A professora Yacy, que prontamente respondeu aos meus vários *e-mails* com dúvidas e ao professor Flávio de Lemos Carsalade com quem também pude conversar sobre a pesquisa.

A minha avó, ao meu tio e a Wanessa que estiveram sempre na torcida.

(...) the architecture is the museum: it is precisely the architectural configuration that gives the museum meaning.

The architecture determines the viewing conditions both conceptually and physically. It not only frames the exhibits but also shapes our visitor experience. (GIEBELHAUSEN, 2006)



## RESUMO

As instituições museológicas insurgem no século XIX imbuídas de uma vocação pedagógica orientada pelo crescente nacionalismo europeu, e chegam ao século XXI reconceituadas, a fim de atender aos anseios da sociedade de consumo. A intensificação do processo de musealização de tudo que é tangível e intangível, os distintos modos de exposição e comunicação, que pretendem oferecer maior proximidade e diálogo com o público, e a subordinação da arquitetura histórica à expografia, decorrem dessas transformações. As dimensões expográficas, arquitetônicas e urbanas dos museus com o público, com a cidade e com o edifício que o abriga estão imbricadas de maneira a oferecer sentido e significado. Diante disso, o objetivo desta tese é compreender como a arquitetura e sua espacialidade interferem na experiência dos visitantes nos museus; mais especificamente, se a intervenção arquitetônica e a instalação de cenários expositivos em edifícios históricos podem alterar a apreensão da sua própria historicidade, da sua arte e daquilo que simbolizam para a sociedade. O objeto de pesquisa é a Praça da Liberdade, em Belo Horizonte, um conjunto monumental de edifícios ecléticos palacianos localizados em um espaço urbano de forte apelo memorial de eventos políticos e sociais, que foram dispensados de suas funções administrativas originárias para dar lugar a uma superestrutura turístico-midiática; o que terminou por atribuir valores imponderáveis à arquitetura histórica da cidade. Nos edifícios das antigas secretarias de Estado da Fazenda, Educação, Defesa Social, museus sem acervo e centros culturais foram ali implantados, a despeito da simbologia e do programa espacial dessas preexistências, esgarçando os valores historiográficos que esses bens tangíveis efetivamente engendram e expressam. Parte-se da hipótese de que as transformações ocasionadas pela adaptação arquitetônica e pelas instalações expográficas, com a inserção de uma grande variedade de meios e recursos tecnológicos, acabaram relegando à arquitetura histórica o papel de mero suporte funcional, apesar de sua eloquência intrínseca. Para cada um desses edifícios, foi realizada uma pesquisa documental em seus respectivos dossiês de tombamento. Também foi empreendida uma análise dos projetos de restauração e de adaptação arquitetônica a fim de que fosse possível identificar as alterações na preexistência. As implicações dessas transformações na autenticidade da experiência daqueles que visitam esses espaços foram abordadas sob a ótica fenomenológica de Gaston Bachelard, tendo como preceito a ideia de que o museu é o lugar da imaginação material. Além disso, foram analisados criticamente os projetos expográficos segundo a tipologia da caixa preta do teatro, do cubo branco e dos cenários hiper-realistas, assim como o discurso imbricado neles, com a prerrogativa de que eles fossem espaços das experiências intersubjetivas. Entretanto, é predominante uma narrativa histórica oficial, sem abertura para a construção coletiva de significado, que prima pela tecnologia, estabelecendo espaços de salas com pouca iluminação, climatizadas e fechadas, que escondem, atrás de paredes, forros e pisos falsos, os elementos artísticos característicos do edifício e parte de sua preexistência histórica, que, na contemporaneidade, não pode ser mais percebida pelos visitantes.

**Palavras-chave:** Arquitetura de Museus; Expografia; Intervenção Arquitetônica; Praça da Liberdade.

## ABSTRACT

Museological institutions emerge in the 19th century, imbued with a pedagogical vocation guided by the growing European nationalism, and reach the 21st century reconceptualized, in order to meet the needs of the consumer society. The intensification of the musealization process of everything tangible and intangible, the different modes of exhibition and communication, which aim to offer greater proximity and dialogue with the public, and the subordination of historical architecture to expography, result from these transformations. The expographic, architectural and urban dimensions of museums with the public, with the city and with the building that houses it are intertwined in order to offer meaning and meaning. Therefore, the objective of this thesis is to understand how architecture and its spatiality influence the experience of visitors to museums. More specifically, if the architectural intervention and the installation of exhibition scenarios in historic buildings can change the apprehension of their own historicity, of their art and of what they symbolize for society. The object of research is Praça da Liberdade, in Belo Horizonte, a monumental set of eclectic palatial buildings located in an urban space with a strong memorial appeal of political and social events, which were released from their original administrative functions to make way for a superstructure tourist-media; which ended up attributing imponderable values to the city's historic architecture. In the buildings of the former State Departments of Finance, Education, Social Defense, museums without collections and cultural centers were installed there, despite the symbology and space program of these pre-existences, fraying the historiographical values that these tangible goods effectively engender and express. We start from the hypothesis that the transformations brought about by architectural adaptation and exhibition facilities, with the inclusion of a wide variety of means and technological resources, ended up relegating historical architecture to the role of a mere functional support, despite its intrinsic eloquence. For each of these buildings, a documentary research was carried out in their respective registration dossiers. An analysis of the restoration and architectural adaptation projects was also undertaken in order to identify the changes in pre-existence. The implications of these transformations in the authenticity of the experience of those who visit these spaces were approached from the phenomenological perspective of Gaston Bachelard, and having as precept the idea that the museum is the place of material imagination. In addition, the expographic projects were critically analyzed according to the typology of the theater's black box, the white cube and hyper-realistic scenarios, as well as the discourse imbricated with them. And having the prerogative that they were spaces of intersubjective experiences. However, an official historical narrative is predominant, with no opening for the collective construction of meaning, which excels in technology and establishes room spaces with low lighting, air conditioned and closed. Hiding behind walls, ceilings and false floors, the characteristic artistic elements of the building and part of its historical pre-existence, which nowadays cannot be noticed by visitors anymore.

**Keywords:** Museum architecture; Exhibition; Architectural Intervention; Liberty Square.

## LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 – Planta Geral de Belo Horizonte proposta pela Comissão Construtora da Nova Capital em 1895, com a definição das zonas urbana, suburbana e dos sítios...36.
- Figura 2 – Vista geral da Praça da Liberdade e das Secretarias de Estado em Belo Horizonte ainda em construção no ano de 1897.....37.
- Figura 3 - À esquerda, foto da festa de Inauguração da Nova capital na Praça da Liberdade em 1897, tendo ao fundo a Serra do Curral. À direita, foto da vista da Praça da Liberdade em 1905, com a réplica do pico do Itacolomi em primeiro plano. ....37.
- Figura 4 – À esquerda, o projeto das secretarias do Estado de Minas Gerais. À direita, vista aérea da Praça e das secretarias em 1934. ....39.
- Figura 5 – Interiores da Secretaria de Estado da Educação. À esquerda, o interior da Sala do Secretário e, à direita, o vestíbulo e a escadaria de ferro. ....40.
- Figura 6 – À esquerda, antiga residência do secretário de finanças, atual Arquivo Público Mineiro. À direita, antiga residência do secretário de agricultura, atual Museu Mineiro. ....41.
- Figura 7 – À esquerda, fachada do Palacete Dantas em 1920. À direita, fachada do Solar Narbona em 1930, na ocasião do calçamento da área adjacente à Praça da Liberdade. ....42.
- Figura 8 – À esquerda, o Edifício Niemeyer. À direita, Edifício IPSEMG do arquiteto Raphael Hardy. ....46.
- Figura 9 – À esquerda, o edifício Anexo da Secretaria de Estado da Educação. À direita, o Palácio dos Despachos. ....47.
- Figura 10 – À esquerda, a Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa projetada por Niemeyer. À direita, o edifício apelidado de Rainha da Sucata dos arquitetos Éolo Maia e Sylvio de Podestá. ....48.

Figura 11 - Evolução dos perímetros de tombamento em nível Estadual da Praça da Liberdade, compreendendo os anos de 1974 e 1977. ....	52.
Figura 12 – Evolução dos perímetros de tombamento em nível Municipal da Praça da Liberdade, a partir de 1991. ....	56.
Figura 13 - Totalidade dos tombamentos em nível Municipal da Praça da Liberdade entre 1991 e 1999. ....	58.
Figura 14 –Bode e Altos Museum com a indicação dos demais edifícios no mapa ...	68.
Figura 15 – Mapa e vista do <i>Washington Mall</i> .....	69.
Figura 16 – Edifícios que compõem o cluster de museus do CCPL. ....	72.
Figura 17 – Mapa da nova centralidade urbana decorrente da instalação do CCPL. ....	73.
Figura 18 - À esquerda, a foto de Valter Rossetto com o sutil aparecimento da escultura por uma abertura na parte externa ao museu. À direita, a foto de Paolo Monti com a vista interior de uma galeria de pinturas com a Estátua ao fundo, Museo di Castelvecchio, Verona, Itália. ....	89.
Figura 19 - À esquerda, foto do hall de entrada com vista ao fundo da ala nova projetada por Scarpa, em nível diferente do existente. À direita, a Basílica e sua iluminação natural, Museo Canova, Possagno, Itália. ....	90.
Figura 20 - À esquerda, vista de uma entrada da Galeria Regional da Sicília (Palazzo Abatellis) mostrando um tríptico. À direita, vista interior do Salão de Escultura mostrando relevos e a abertura para a Sala Dei Gagini na mesma galeria. ....	92.
Figura 21 – Croquis de Carlo Scarpa da fachada de Castelvecchio e fotos da intervenção, com destaque para a análise das aberturas e de seus sombreamentos.....	93.
Figura 22 – Croqui de autoria de Carlo Scarpa e fotos com a vista interna e externa da nova entrada de Castelvecchio, após a intervenção. ....	95.

Figura 23 – Estudos e elevações elaboradas por Carlo Scarpa para o Sacello. Fotos com a vista interna e externa deste em Castelvecchio. ....	96.
Figura 24 – Castelvecchio e a indicação da área de intervenção com a inserção da volumetria e nova cobertura sob a estátua. ....	97.
Figura 25 - A Secretaria de Estado da Educação (antiga Agricultura) em construção e após a sua inauguração. Abaixo, sua fachada após obras de restauração e vista do interior do seu vestíbulo na atualidade. ....	110.
Figura 26 – A planta e Corte BB da Secretaria de Estado da Educação com a indicação das fases construtivas de 1897 e a posterior ampliação em 1928. ....	111.
Figura 27 – Detalhe da alegoria que ornamenta a fachada da Secretaria de Estado da Educação em sua cúpula. ....	113.
Figura 28 – Fotos da intervenção de 1982 com a antiga cobertura em domus de acrílico que cobria o pátio interno do edifício. ....	113.
Figura 29 – Fotos da intervenção de 1982 com o detalhe do volume construído para a interligação entre o prédio da secretaria e o seu anexo. ....	114.
Figura 30 – À esquerda croquis que apresentavam os estacionamentos e ampliações espúrias; a direita croquis da proposta de demolição e constituição de uma praça com paisagismo entre os edifícios. ....	115.
Figura 31 – À direita as fotos do vestíbulo e da escadaria com pintura branca cobrindo as decorações que foram restauradas no fim dos anos 80. À esquerda, fotos dos mesmos espaços após a última restauração ocorrida. ....	116.
Figura 32 – Pátio interno do edifício do Museu das Minas e dos Metais, e logo abaixo as fotos da cobertura do Museu da Língua Portuguesa e da Pinacoteca. ....	124.
Figura 33 – Detalhe do Vitral da escadaria que teve redução significativa da luminosidade, assim como alteração das cores e reflexos vermelhos, que aparece ao fundo. ....	125.

Figura 34 – Lateral direita do edifício com vista para o elevador panorâmico que foi instalado sob a justificativa de dar acessibilidade ao prédio. ....	126.
Figura 35 – A imagem é do interior da sala da língua afiada, tendo todo seu interior revestido. E a foto logo abaixo mostra a antiga sala do secretário da educação.....	128.
Figura 36 - Construção do Edifício da Secretaria das Finanças, 1896. ....	130.
Figura 37 – Fotos após a restauração do Edifício da Secretaria das Finanças. ....	131.
Figura 38 – Ornamentação do 2º e 3º pavimentos da Secretaria de Fazenda após a restauração. ....	132.
Figura 39 – Vista aérea do conjunto arquitetônico da Praça da Liberdade em 1934 e detalhe da execução da segunda ampliação do prédio, com a definição e afirmação do pátio central. ....	133.
Figura 40 – Planta com as fases construtivas da Secretaria de Estado da Fazenda desde 1897. ....	134.
Figura 41 – À esquerda, fachada da Secretaria e do seu estado de conservação; à direita, parte do interior do vestíbulo. ....	135.
Figura 42 – À esquerda, interior da Secretaria e detalhe da estrutura de reforço da escada de ferro; à direita, detalhe do interior do telhado, entelhamento e calhas. ....	136.
Figura 43 – Detalhe de prospecções e de todas as camadas de cores e pinturas encontradas. ....	136.
Figura 44 – Detalhe dos forros decorados escondidos acima de forros de gesso liso. ....	137.
Figura 45– Detalhe das camadas de pintura da escadaria de ferro. ....	138.

Figura 46 – Detalhe do estado de conservação do vestíbulo e de prospecções realizadas. ....	138.
Figura 47 – Detalhe do estado de conservação dos corredores laterais e de prospecções realizadas. ....	139.
Figura 48 – Detalhe do estado de conservação do frontispício da fachada da secretaria. ....	139.
Figura 49 – Foto do pátio interno após a demolição das estruturas espúrias ali existentes e do mesmo espaço na ocasião de sua inauguração. ....	148.
Figura 50 – Revestimento do pátio interno, em aço Corten, e detalhe da escadaria em ferro.....	149.
Figura 51 – Aberturas na parede dos fundos da escadaria do edifício. ....	150.
Figura 52 – Vista do forro e de sua iluminação a partir da escadaria. ....	151.
Figura 53 – Foto da prospecção da parede do cofre. ....	153.
Figura 54 – Fachada da Secretaria de Estado da Segurança Pública e a vista área do conjunto em 1934. ....	155.
Figura 55 – Planta do 1º pavimento e corte AA da Secretaria de Estado da Segurança Pública. ....	157.
Figura 56 – Fachada e portões principais. Vestíbulo e vitrais da Secretaria de Estado da Segurança Pública. ....	158.
Figura 57 – Portas, pisos da escadaria e luminárias da Secretaria de Estado da Segurança Pública. ....	159.
Figura 58 – Detalhe do terraço frontal e da área interna ao 5º pavimento com manchas de infiltrações no teto e no piso em ladrilho hidráulico. ....	161.
Figura 59 – Vista do pátio interno e detalhe das infiltrações nas janelas da Secretaria de Estado da Segurança Pública. ....	161.

Figura 60 – Interior do salão nobre da Secretaria de Estado da Segurança Pública no 2º pavimento. ....	162.
Figura 61 – À esquerda, interior das salas e corredores; à direita, pisos em paralelepípedo da Área externa da Secretaria de Segurança Pública. ....	162.
Figura 62 – Vistas da casa de máquinas dos elevadores com a torre metálica em cima. Vista da caixa d’água construída sobre a casa de máquinas dos elevadores.....	163.
Figura 63 – Vista do acesso ao pátio do edifício através da entrada lateral pela rua Cláudio Manoel. ....	174.
Figura 64 – Vista dos vitrais localizados na escadaria principal. ....	175.
Figura 65 – Vista dos corredores do prédio, com altas colunas ornamentadas. ....	176.
Figura 66 – Vista do pátio interno e de sua cobertura translúcida, que foi decorada na ocasião da exposição “Mondrian e o movimento de Stijl” em 2016. ....	178.
Figura 67 - Exposição Internacional de Arte 1926 em Dresden. No fundo, espaço para arte construtiva de El Lissitzky. ....	187.
Figura 68 – À direita, exposição <i>First Papers of Surrealism</i> , Nova York, 1942. À esquerda, Exposição Internacional do Surrealismo na Galeria <i>Beaux Arts</i> em Paris em 1938, <i>Mile of String</i> . ....	191.
Figura 69 – Exposição anual do <i>Société des Artistes Décorateurs</i> realizada no Grand Palais de Paris em 1930; as considerações sobre percurso e visibilidade das exposições, segundo Herbert Bayer, constantes em seu livro <i>Fundamentals of Exhibition Design</i> . ....	193.
Figura 70 – Sala de exposições do MOMA em 1929 e 1939. ....	199.
Figura 71 – Exposições de Vittorio Gregotti, Franco Albini e Franca Helg, BBPR e Lucio Fontana. ....	204.



Figura 72 – Exposições de Pablo Picasso no Palazzo Reale di Milano. .....	205.
Figura 73 – Interior da galeria de pinturas e esculturas do Palazzo Abatellis em 1954. .....	207.
Figura 74 – Interior da galeria de pinturas e esculturas do Palazzo Abatellis em 1954. .....	208.
Figura 75 – Exposições distintas do busto de Eleonora di Aragona. ....	210.
Figura 76 – Exposição da Pietà Rondanini de Michelangelo. ....	211.
Figura 77 – Exposição dedicada a Frank Lloyd Wright na ocasião da <i>XII Triennale di Milano</i> . ....	212.
Figura 78 – Projeto da peça expositiva para a escultura da Madonna e a Criança colocada em exposição em Castelvechio. ....	213.
Figura 79 – À esquerda, peça projetada por Franco Albini para a escultura de Giovanni Pisano no Museo di Palazzo Bianco. À direita, sala expositiva do Palazzo Bianco.....	214.
Figura 80 – À esquerda, peça projetada por Carlo Scarpa para a exposição de pinturas. À direita, suporte para alegoria exposta no Palazzo Bianco. ....	215.
Figura 81 – À esquerda, obra de Donald Judd de 1967, sem título. À direita, Obra do artista intitulada Alumínio, de 1969. ....	220.
Figura 82 – À esquerda, instalação de Dan Flavin na Grand Central Station. À direita, Obra do artista em Ottawa no ano de 1969. ....	221.
Figura 83 – Visitante da exposição na sala Labyrinthe du langage no Centro Pompidou. ....	226.
Figura 84 – Interior do Museu da Civilização Canadense. ....	228.
Figura 85 – Percurso pelo pavimento térreo e registro dos espaços em sequência visual. ....	259.

Figura 86 – Percurso pelo 1º pavimento e registro dos espaços em sequência visual. .....	260.
Figura 87– Percurso pelo 2º pavimento e registro dos espaços em sequência visual. .....	261.
Figura 88 – Padrão de Percurso pelos pavimentos, antes e após a intervenção. .....	264.
Figura 89 – A atração intitulada “Dignity trampled underfoot” do Museu da Cruz Vermelha. ....	268.
Figura 90 – Objetos icônicos da sala do “Povo Mineiro” do Memorial Minas Gerais. .....	269.
Figura 91 – Fotos das salas onde foram encontradas pinturas originais e seu posterior fechamento com <i>dry-wall</i> para a instalação do cenário proposto. ....	271.
Figura 92 – Sala das vilas mineiras e da ópera antes da intervenção, com forro decorado, e após a instalação do cenário expositivo. .....	273.
Figura 93 – Vista dos painéis da Sala Sebastião Salgado. ....	274.
Figura 94 – Projeto expográfico com planta e corte da sala Guimarães Rosa. .....	275.
Figura 95 – Sala Lygia Clark no pavimento térreo do Memorial Minas Gerais. .....	278.
Figura 96 – Atração localizada próxima à escadaria de ferro, com informações sobre o edifício e a história da Praça da Liberdade. ....	279.
Figura 97 – Percurso pelo pavimento térreo e registro dos espaços em sequência visual. ....	282.

Figura 98 – Percurso pelo 1º pavimento e registro dos espaços em sequência visual. .....	283.
Figura 99 – Percurso pelo 2º pavimento e registro dos espaços em sequência visual.....	284.
Figura 100 – Padrão de Percurso pelos pavimentos antes e após a intervenção. ....	286.
Figura 101 – Sala de exposições com rara iluminação e detalhe das paredes decoradas não perceptíveis pela escuridão. ....	287.
Figura 102 – A diferenciação entre as salas de exposição e o pátio interno após a intervenção. ....	288.
Figura 103 - Sala do Mapa das Minas. A primeira imagem mostra a vista da sala em seu funcionamento normal (sem iluminação e com janelas fechadas). Na segunda imagem, aparece a mesma sala com as janelas abertas para a comemoração dos 118 anos do edifício. ....	289.
Figura 104 – Acesso às sacadas e a escadaria principal do MMGerdau .....	290.
Figura 105 – Sala Dr. Álvaro Lúcio, à esquerda, e sala Chão de Estrelas, à direita. Em seguida, a foto da atração tabela periódica. .....	292.
Figura 106 – Atração Janelas para o mundo. ....	294.
Figura 107 – Atração descomissionamento que apresenta o ciclo de vida de uma mina. .....	295.
Figura 108 – Atração do espelho mágico localizada no terceiro pavimento do MMGerdau. ....	296.
Figura 109 – Detalhe da planta baixa da sala das minas. ....	297.
Figura 110 - Artefatos encontrados no subsolo do edifício no período de obras do atual CCBB. ....	300.

Figura 111 – percurso pelo pavimento térreo e registro dos espaços em sequência visual. ....	303.
Figura 112 – percurso pelo 1º pavimento e registro dos espaços em sequência visual. ....	304.
Figura 113 – percurso pelo pavimento térreo e registro dos espaços em sequência visual. ....	305.
Figura 114 – Padrão de percurso pelos pavimentos antes e após a intervenção. ....	307.
Figura 115 – O espaço expositivo do CCBB. ....	310.
Figura 116 – Exposição Vaivém do CCBB em 2020. ....	311.
Figura 117 – A comparação entre o espaço expositivo da Centrale Montemartini e do CCBB/Belo Horizonte como cubo branco. ....	313.

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Listagem dos equipamentos culturais que compõem o Circuito da Praça da Liberdade .....	70
---	----

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

IBRAM Instituto Brasileiro de Museus

IEPHA Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais

## SUMÁRIO

RESUMO .....	09
ABSTRACT .....	10
LISTA DE FIGURAS .....	11
LISTA DE TABELAS .....	12
LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS .....	13
<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>25</b>
<b>CAPÍTULO 1</b>	
<b>A PRAÇA DA LIBERDADE: DO PLANO DE AARÃO REIS ATÉ SUA TRANSFORMAÇÃO EM CIRCUITO CULTURAL PRAÇA DA LIBERDADE .....</b>	<b>34</b>
<b>1.1. A FORMAÇÃO DA PRAÇA DA LIBERDADE .....</b>	<b>34</b>
<b>1.2 OS ANOS DE 1940 E A MUDANÇA DE PARADIGMAS REFERENCIAIS.....</b>	<b>43</b>
<b>1.3 A PRESERVAÇÃO INSTITUCIONAL DA PRAÇA DA LIBERDADE.....</b>	<b>49</b>
<b>1.3.1 O TOMBAMENTO ESTADUAL .....</b>	<b>49</b>
<b>1.3.2 O TOMBAMENTO MUNICIPAL.....</b>	<b>54</b>
<b>1.4 PROPOSTAS DE TRANSFORMAÇÃO DA PRAÇA.....</b>	<b>59</b>
<b>1.4.1 O PRIMEIRO PROJETO: ESPAÇO CULTURAL DA LIBERDADE .....</b>	<b>59</b>
<b>1.4.2 O SEGUNDO PROJETO: CIRCUITO CULTURAL PRAÇA DA LIBERDADE .61</b>	
<b>CAPÍTULO 2</b>	
<b>INTERVENÇÕES EM ESCALA URBANA.....</b>	<b>65</b>
<b>2.1 UMA NOVA LÓGICA URBANA: O MUSEUM CLUSTER .....</b>	<b>65</b>
<b>CAPÍTULO 3</b>	
<b>INTERVENÇÕES EM ESCALA ARQUITETÔNICA .....</b>	<b>77</b>
<b>3.1 MAIS UM MUSEU? OUTRO CENTRO CULTURAL? .....</b>	<b>77</b>
<b>3.2 A PREEEXISTÊNCIA ARQUITETÔNICA .....</b>	<b>83</b>
<b>3.3 O QUE OS PROJETOS DE CARLO SCARPA TÊM? .....</b>	<b>100</b>

## **CAPÍTULO 4**

<b>AS INTERVENÇÕES NAS SECRETARIAS DA PRAÇA DA LIBERDADE .....</b>	<b>109</b>
<b>4.1 SECRETARIA DE ESTADO DA EDUCAÇÃO .....</b>	<b>109</b>
<b>4.1.1 CARACTERIZAÇÃO DO MONUMENTO .....</b>	<b>109</b>
<b>4.1.2 PROPOSTA DE INTERVENÇÃO: MUSEU DAS MINAS E DOS METAIS....</b>	<b>116</b>
<b>4.1.2.1 PROJETO DE RESTAURAÇÃO ARQUITETÔNICA.....</b>	<b>116</b>
<b>4.1.2.2 PROJETO DE ADAPTAÇÃO ARQUITETÔNICA.....</b>	<b>117</b>
<b>4.1.3 A NEGAÇÃO DA MATERIALIDADE .....</b>	<b>123</b>
<b>4.2 SECRETARIA DE ESTADO DA FAZENDA .....</b>	<b>129</b>
<b>4.2.1 CARACTERIZAÇÃO DO MONUMENTO .....</b>	<b>129</b>
<b>4.2.2 ESTADO DE CONSERVAÇÃO .....</b>	<b>135</b>
<b>4.2.3 PROPOSTA DE INTERVENÇÃO: MEMORIAL MINAS GERAIS – VALE ...</b>	<b>140</b>
<b>4.2.3.1 PROJETO DE RESTAURAÇÃO ARQUITETÔNICA .....</b>	<b>140</b>
<b>4.2.3.2 PROJETO DE ADAPTAÇÃO ARQUITETÔNICA .....</b>	<b>141</b>
<b>4.2.4 FINANÇAS SEM COFRE .....</b>	<b>147</b>
<b>4.3 SECRETARIA DE ESTADO DE SEGURANÇA PÚBLICA .....</b>	<b>154</b>
<b>4.3.1 CARACTERIZAÇÃO DO MONUMENTO .....</b>	<b>154</b>
<b>4.3.2 ESTADO DE CONSERVAÇÃO DO MONUMENTO .....</b>	<b>160</b>
<b>4.3.3 PROPOSTA DE INTERVENÇÃO: CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL – BELO HORIZONTE .....</b>	<b>163</b>
<b>4.3.3.1 PROJETO DE RESTAURAÇÃO ARQUITETÔNICA .....</b>	<b>163</b>
<b>4.3.3.2 PROJETO DE ADAPTAÇÃO ARQUITETÔNICA .....</b>	<b>166</b>
<b>4.3.4 A PERDA DA ORDEM E DO RITMO .....</b>	<b>175</b>

## **CAPÍTULO 5**

<b>AS RELAÇÕES ENTRE ARQUITETURA E EXPOGRAFIA .....</b>	<b>180</b>
<b>5.1 A APROPRIAÇÃO DO ESPAÇO MODERNO: DOS CIRCUITOS INDEPENDENTES AO CUBO BRANCO.....</b>	<b>180</b>
<b>5.2 A REVOLUÇÃO DA ARTE DE EXPOR.....</b>	<b>202</b>
<b>5.3 OS ANOS 60 E A CONSTRUÇÃO DA CAIXA PRETA DO TEATRO .....</b>	<b>219</b>



<b>5.4 MUSEU INTERATIVO.....</b>	<b>231</b>
----------------------------------	------------

## **CAPÍTULO 6**

<b>O DISCURSO EXPOSITIVO DOS MUSEUS DA PRAÇA DA LIBERDADE .....</b>	<b>257</b>
<b>6.1 MEMORIAL MINAS GERAIS – VALE .....</b>	<b>257</b>
<b>6.1.1 O PROJETO EXPOSITIVO.....</b>	<b>257</b>
<b>6.1.2 CONTEÚDO DA EXPOSIÇÃO .....</b>	<b>257</b>
<b>6.1.3 O AMBIENTE DE EXPOSIÇÕES .....</b>	<b>259</b>
<b>6.1.4 OS PERCURSOS, A CIRCULAÇÃO E A DIFERENCIAÇÃO .....</b>	<b>264</b>
<b>6.1.5 A HISTÓRIA POR TRÁS DAS PAREDES .....</b>	<b>267</b>
<b>6.2 MUSEU DAS MINAS E DO METAL .....</b>	<b>279</b>
<b>6.2.1 O PROJETO EXPOSITIVO.....</b>	<b>279</b>
<b>6.2.2 CONTEÚDOS DA EXPOSIÇÃO .....</b>	<b>280</b>
<b>6.2.3 O AMBIENTE DE EXPOSIÇÕES .....</b>	<b>282</b>
<b>6.2.4 OS PERCURSOS, A CIRCULAÇÃO, A DIFERENCIAÇÃO.....</b>	<b>287</b>
<b>6.2.5 A ESCURIDÃO COMO EXPOSIÇÃO.....</b>	<b>290</b>
<b>6.3 CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL (CCBB) .....</b>	<b>300</b>
<b>6.3.1 O PROJETO EXPOSITIVO.....</b>	<b>300</b>
<b>6.3.2 CONTEÚDOS DA EXPOSIÇÃO .....</b>	<b>301</b>
<b>6.3.3 O AMBIENTE DE EXPOSIÇÕES .....</b>	<b>302</b>
<b>6.3.4 OS PERCURSOS, A CIRCULAÇÃO, A DIFERENCIAÇÃO.....</b>	<b>303</b>
<b>6.3.5 MAIS UM CUBO BRANCO.....</b>	<b>311</b>
<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>317</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>324</b>



## INTRODUÇÃO

A experiência de visitar um espaço cultural, seja ele um museu, um memorial ou um centro cultural, é única, e se relaciona tanto com a exposição como com o espaço arquitetônico. O contexto material em torno do qual a exposição é construída contribui sobremaneira para a compreensão e a construção de sentido pelos visitantes e indica a interdependência entre arquitetura e exposição. Suzanne Macleod (2016), Sharon Macdonald (2006), Sonia Salcedo Del Castillo (2008) e Bourriand (2002), sob diferentes perspectivas de pesquisa, indicam que objetos e coleções colocados em distintos “contextos arquitetônicos” irão oferecer significados e experiências diferentes.

É nesse aspecto que reside a importância dos estudos sobre a arquitetura de museus. Há um representativo *corpus* teórico dessa arquitetura, mas com grande foco de análise sobre projetos e edifícios contemporâneos construídos para fins museológicos, que são a minoria dos casos existentes no Brasil. Isso fica evidente quando se analisa um estudo realizado pelo IBRAM (2011) indicando que apenas 17,1% das instituições museológicas cadastradas estão locadas em edifícios que foram projetados arquitetonicamente para essa função. Dessa porcentagem (82,9%), quase 30% estão locadas em edifícios históricos tombados em nível Municipal, Estadual ou Federal.

A proposição de novo uso para um edifício histórico exige uma série de intervenções arquitetônicas, que tem como objetivo adaptar o espaço preexistente de forma a criar um ambiente expositivo em acordo com as propostas das curadorias. Entretanto, essas operações tendem a ocorrer sem que sejam considerados os impactos de um novo uso no processo de ressignificação daquele bem para a sua comunidade detentora. Isso ocorre porque as alterações na materialidade, de ordem arquitetônica ou expositiva, têm desdobramentos sobre os sentidos que esses espaços da memória detêm socialmente. Nivaldo Vieira de Andrade Junior (2005) analisou a adaptação de edifícios históricos em espaços museográficos desde a década de 50 na Itália, passando pelas mudanças dos anos 70-80 e a emblemática construção do

Centro Georges Pompidou em Paris, até alcançar a contemporaneidade. Segundo esse estudioso,

[...] a tipologia do edifício sobre o qual se intervêm cria limitações a respeito dos possíveis usos. Porém, mesmo com estas limitações, as possibilidades projetuais são ainda infinitas. **As intervenções de adaptação ou reciclagem de monumentos históricos podem sempre variar entre intervenções mais conservadoras e que tentam compreender a lógica espacial e distributiva do edifício e entre aquelas mais radicais, que desprezam a organização espacial interna do edifício em que intervêm, esvaziando-o ou modificando a sua espacialidade de maneira radical.**

O comprometimento do processo de significação por meio de uma experiência fragmentada, que não conecta os fatos históricos à materialidade do edifício, foi identificada por alguns autores, como Antonietta Munno (2004, p. 3), em museus na Itália.

O uso das estruturas existentes como museus tem sido alcançado com frequência explorando apenas seu potencial físico, negligenciando os culturais, históricos e artísticos. Hoje, com muita indiferença, a arquitetura é adaptada para uso em museus, sem lembrar o problema de compatibilidade com a nova função. Essas premissas referem-se essencialmente ao relacionamento criado entre um contêiner e um conteúdo, ambos com características próprias para manter intactos, para que sejam conhecidos, apreciados e compreendidos pelos visitantes. Deste modo, são criadas duas musealidades, uma hospedada (a coleção do museu) e a anfitriã (o edifício), a feliz convivência entre as duas partes é possibilitada pela capacidade de uma leitura dissociada de uma e de outra, sem reciprocidade, interferência, subordinação ou opressão. Tudo se torna ainda mais difícil, quanto mais ricos forem quantitativa e qualitativamente os dois museus.

A anulação da arquitetura preexistente para a exposição também foi identificada por Michaela Giebelhausen (2006, p.59) como uma prática instituída a partir da segunda metade do século XX. O encobrimento dos afrescos existentes de *Leighton* no *South Court* do *Victoria & Albert Museum* por paredes brancas e tetos falsos é um dos exemplos citados pela autora. Parte do espaço ricamente decorado não é mais visível na atualidade, o que revela a brutalidade da intervenção arquitetônica. “O esquema simbólico original foi obliterado e deu lugar a um espaço polivalente que desde então serviu a várias funções diferentes”.

Märit Simonsson (2014, p.186) realizou uma pesquisa com o objetivo de identificar como a espacialidade afeta as experiências e o significado que os museus comunicam àqueles que os visitam. Os edifícios analisados, na cidade de Roma, Itália, foram: o Museo dell'Ara Pacis, o Palazzo Doria Pamphilj, o Palazzo Massimo alle Terme, que faz parte do Museu Romano Nacional, o Centrale Montemartini e, por fim, MAXXI, que foi inaugurado em 2010. Entre essa diversidade de espaços, a autora identificou que o museu pode “funcionar como a estrutura que preenche a lacuna entre os visitantes e a intenção por trás de uma exposição, criando uma atmosfera e sugerindo um contexto dentro do qual as exposições podem ser compreendidas e relacionadas”. Ou, por outro lado, podem deter um espaço inadequado que contradiz e não se relaciona com o tema da exposição e, assim, interromper as tentativas dos visitantes de extrair significado dela.

A outra maneira de negar a existência da arquitetura presente nos edifícios históricos, que irão abrigar um uso cultural, é através da demolição. Como o caso do *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia* em Madri na Espanha, que teve o projeto de intervenção analisado por Antonio José Galisteo Espartero (2015, p. 274) em sua tese de doutorado. O edifício, que abrigava há mais de duzentos anos o *Hospital General de Madrid*, passou, no final dos anos 80, por extensas obras para a “libertação de qualquer tipo de fechamento, e de compartimentações, [...] para se transformar em um suporte para o clímax decorativo, e criar uma atmosfera para o trabalho exposto”.

Essa operação de retirada das paredes tem uma implicação na experiência espacial, pois pode alterar completamente a legibilidade e a compreensão histórica do edifício pelos visitantes. Entretanto, a prática de reaproveitamento de edifícios, com marcante caráter histórico, será como meros recipientes museológicos de qualquer natureza.

Não será o valor patrimonial, arquitetônico ou histórico do edifício reabilitado, o estopim para a escolha de um ou outro imóvel. Na verdade, o rigor histórico e as origens do futuro museu ficarão completamente em segundo plano. O gatilho para a escolha de um imóvel residirá no seu potencial histórico, no papel persuasivo que vai contribuir para o conjunto denominado assim, museu, e não nas suas qualidades espaciais ou patrimoniais (ESPARTERO, 2015, p. 387).

O potencial histórico e o papel persuasivo instituído por sua patrimonialidade vai ser explorado pelo novo uso, dito cultural, mas sem que se considerem as relações desse bem com o local e sua significância social. Há uma manipulação dessa historicidade a ponto do interior – exposto como museu - se desvincilhar do exterior percebido como uma casca. García Vázquez (2004) coloca que

[...] os edifícios históricos existentes funcionarão como envelopes, encerrando um interior que irão descontextualizar do exterior, uma vez que, a partir do momento em que o visitante entra no edifício, terá de fazer o visitante uma envolvente exibição de simulacros e piscadelas historicistas. Experimentar a incapacidade de se representar no espaço que o rodeia, que flutua em um estado de debilidade psicológica que o tornará altamente vulnerável aos interesses comerciais que o hiperespaço vai promover.

A tecnologia invadiu o espaço dos museus fantasiada de interatividade, e mais do que isso, o hiperespaço, o mundo das simulações e do simulacro alcançou os edifícios históricos que abrigam museus e centros culturais. Contemporaneamente, esses são espaços que propiciam conhecimento e entretenimento e que foram postos à disposição do grande público. Como consequência desse fato, têm-se a extrapolação dos suportes tradicionais de exposição das obras de arte e a adoção de estratégias de sensibilização, atração e formação de público. Salas são equipadas com espetáculos de som e luz, comentários audiovisuais, imagens digitais e uma série de operações midiáticas que se somam a espaços educativos, ateliês, salas de projeção e anfiteatros (MONTANER, 1995). As experiências nesses espaços também passaram a ser pautadas na instantaneidade e na superficialidade, assim como na individualidade e na ausência do coletivo.

Diante desse cenário, é prudente questionar em que medida a alteração da espacialidade dos edifícios históricos pela intervenção arquitetônica, assim como pela instalação de cenários expositivos, afeta a experiência e a construção de significado. Em outras palavras, em que medida o discurso expositivo e a criação de espaços cenográficos estimulam experiências inautênticas que não se relacionam com a historicidade do local?

Assim, o objetivo desta tese é analisar em que medida a intervenção e a instalação de cenários expositivos em edifícios históricos alteram a apreensão da sua própria historicidade, da sua arquitetura e daquilo que simbolizam para a sociedade.

Parte-se da hipótese de que há os distintos modos de exposição e comunicação, que pretendem oferecer maior proximidade e “diálogo” com o público, subordinam a arquitetura dos edifícios históricos a um simples invólucro, um mero suporte funcional, uma caixa vazia sem história ou significado. Acredita-se que isso ocorra nas intervenções por duas vias: uma de instância comunicativo-expositiva, sob meios tecnológicos e cenográficos; outra, de base imaginativo-espacial através da arquitetura, com a alteração dos padrões de circulação, dos eixos de simetria, da ordem, da volumetria e da espacialidade dos edifícios que tinham esses preceitos como fundamento.

O objeto elegido para a pesquisa é o “Circuito Cultural Praça da Liberdade”, em Belo Horizonte-MG, que se institui atualmente na Praça de Liberdade, um conjunto monumental de edifícios ecléticos palacianos localizados em um espaço urbano de forte apelo memorial de eventos políticos e sociais, que foram dispensados de suas funções administrativas originárias para dar lugar a uma superestrutura turístico-midiática. Nos edifícios das antigas secretarias de Estado da Fazenda, Educação e Defesa Social, centros culturais e museus sem acervo, foram ali implantados, a despeito da simbologia e do programa espacial dessas preexistências, esgarçando os valores historiográficos que esses bens efetivamente engendram e expressam.

A seleção desse objeto se pauta por suas especificidades como fenômeno, tendo em vista que o agrupamento de instituições, como museus e centros culturais, para a formação de complexos (*clusters*) tem a sua origem ainda no século XIX na Europa com inúmeros exemplares, diferentemente da América Latina, que possui poucos modelos, e, menos ainda, no Brasil, dando ao CCPL relativo destaque. Outro aspecto relevante, que fundamenta a escolha desses três espaços culturais dentro do Circuito Cultural Praça da Liberdade em Belo Horizonte, é o fato de que eles sofreram processos de adaptação e restauração distintos, fortemente influenciados pela escolha de tratamentos expográficos específicos.

A pesquisa foi sistematizada em três eixos de análise: documental (dossiês de tombamento e atas das reuniões dos conselhos para a aprovação dos projetos de intervenção), projetual (restauração, adaptação e museográfico) e de campo (observação do público visitante) com o intuito de identificar as obliterações propostas e seus desdobramentos em relação à experiência.

Para mapear as relações espaciais de uma perspectiva geométrica e topológica, fez-se necessário compreender os preceitos instituídos nos Dossiês de Tombamento em âmbito Municipal e Estadual, que indicaram os valores que permearam a patrimonialização, e cruzá-los com as soluções projetuais e sua materialização nos edifícios das secretarias após a musealização dessas estruturas. As análises empreendidas estiveram alicerçadas nos estudos fenomenológicos *The Poetics of Space* (1958) do filósofo Gaston Bachelard.

As discussões acerca da inserção de novos usos em edificações históricas, da relação antigo e novo e das intervenções em preexistências foram tecidas em perspectiva teórica, desde Riegl (1903) até Carbonara (2012), mas não se restringiram a elas, porque:

Embora muitas vezes se confundam estas adaptações com restauro, nelas a questão do projeto arquitetônico ultrapassa em muito o problema da conservação ou da restauração de uma arquitetura preexistente. Mesmo naquelas intervenções mais conservadoras, as necessidades do novo programa quase sempre exigem modificações que podem ir desde a instalação de novos equipamentos de circulação vertical até a ampliação da área construída e a total alteração da configuração espacial interna da edificação. **Todas estas intervenções são inerentes ao projeto arquitetônico e ainda que passem também pela questão do restauro, certamente não se limitam a ela** (ANDRADE JUNIOR, 2005, p.1).

Essa não limitação à questão do restauro refere-se à experiência que se faz nesses espaços e que está relacionada, também, à exposição e ao discurso proposto pela curadoria. As alterações na configuração espacial dos edifícios, assim como as obliterações propostas pela expografia, seja criando uma caixa preta ou um cubo branco, têm consequências e desdobramentos em relação à experiência, e é isso que se subjeta à questão da restauração.

Por isso, esta tese procura estender suas análises ao espaço expositivo como um todo, pois ele discursa e atua sobre a experiência. Os conteúdos expostos e



o próprio ambiente foram detalhadamente estudados, assim como os percursos pelos edifícios, a circulação, a diferenciação desses espaços e o próprio interior das salas.

Esta tese se estrutura em seis capítulos, além desta introdução, que apresenta o delineamento da pesquisa, com a definição do tema a ser abordado, as questões levantadas pela observação do objeto de estudo e, finalmente, o objetivo e as hipóteses que deram suporte à condução do trabalho. Também compõem esta seção a metodologia proposta para alcançar o objetivo indicado e a forma como os dados foram coletados.

O primeiro capítulo apresenta o Estudo de Caso desta tese, a Praça da Liberdade. A história da formação da cidade de Belo Horizonte e sua estrita relação com a Praça da Liberdade como centro cívico do governo Estadual, desde o Plano de Aarão Reis até a sua conformação edilícia anterior às mudanças de uso. Os prédios das Secretarias do Estado e as demais edificações que atualmente compõem esse conjunto urbano vão sendo inseridas ao redor desse espaço público à medida que os anos passam. Um desenho próprio e com distintas representações se conforma e é dele que emana uma historicidade, que se pretende expor nessa seção.

O Capítulo 1 discute, também, o caso da preservação institucional da Praça tendo como base documental os Dossiês de Tombamento da Praça e do Palácio da Liberdade, que são da década de 70 e foram produzidos pelo IEPHA (Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais), assim como os da DIPC (Diretoria de Patrimônio Cultural da Prefeitura de Belo Horizonte), dos anos 90, que tratam do Conjunto Urbano da Praça da Liberdade.

As propostas de transformação da praça desde o fim dos anos 90 também são abordados nesse capítulo, em especial o do Circuito Cultural pelo Governo do Estado. Foram consultadas as atas das reuniões do Conselho Deliberativo do Patrimônio Cultural do Município de Belo Horizonte, assim como os relatórios e pareceres do IEPHA. Partindo da análise desses documentos, percebe-se uma clara preocupação dos órgãos com a preservação da ambiência desse espaço, ainda no tombamento, e posteriormente com o processo de intervenção, que se

desloca para uma apreensão de que os projetos de intervenção propostos alterariam o sentido simbólico e gerariam a perda da significação.

O segundo capítulo aborda as intervenções em escala urbana e a inclusão de uma nova lógica na praça, a do *museum cluster*.

O terceiro capítulo percorre toda a teoria da restauração, abordando o tema dos novos usos, da relação antigo-novo e das intervenções em preexistências desde Riegl (1903) até Carbonara (2012) e Muñoz Viñas (2005). Também compõe esse capítulo a análise das intervenções do arquiteto Carlo Scarpa, que se pautam na instituição de uma carga imaginativa na materialidade projetada na preexistência. A fenomenologia da imaginação de Gaston Bachelard fundamenta teoricamente essa crítica.

O quarto capítulo trata do caso da intervenção arquitetônica das Secretarias da Fazenda, atual Memorial Minas Gerais; da Educação, atual Museu das Minas e do Metal e, por fim, da Secretaria de Segurança Pública, atual CCBB. Em todas, são realizadas a caracterização do monumento, a pesquisa do estado de conservação do bem, assim como dos projetos de restauração e adaptação.

O quinto capítulo realiza um outro percurso, mas, nesse caso, pela história dos museus e das transformações das técnicas de exposição, sob a ótica da história da arte. Parte das exposições do artista russo El Lissitzky em Dresden, passa pela instituição do cubo branco nos Estados Unidos, dos trabalhos de Scarpa na Itália, alcança os anos 60 e a construção da caixa preta do teatro. A partir dessa revisão, foi possível compreender a história e a evolução das exposições, chegando até os dias atuais, em que predominam, nos museus, as tipologias do cubo branco e da caixa preta do teatro, fundamentadas na hiper-realidade.

O sexto capítulo da tese analisa o discurso expográfico, os conteúdos expostos e o próprio ambiente idealizado pelas curadorias. A promessa da interatividade por meio da tecnologia é sobressalente nos casos, mas se restringe à interação da máquina com o humano; fortalecendo, ainda mais, a perspectiva desse ser um processo de intervenção que não privilegia a intersubjetividade dos atores envolvidos.

O último capítulo é o da conclusão, que apresenta as considerações finais relativas ao desenvolvimento da pesquisa.



# **CAPÍTULO 1**

## **A PRAÇA DA LIBERDADE**

### **Do Plano de Aarão Reis até sua transformação em Circuito Cultural Praça da Liberdade**

#### **1.1. A formação da Praça da Liberdade**

A proclamação da República, em 1889, possibilitou aos estados do Brasil a mudança de suas capitais. No caso de Minas Gerais, mudaria de Ouro Preto, uma cidade colonial de ruas estreitas e entranhada nas montanhas, vista como inapropriada aos anseios republicanos e progressistas, para Belo Horizonte, que seria então planejada, rompendo definitivamente com os laços do passado monárquico. A modernidade era um ideário a ser seguido, como apontado por Heliana Salgueiro (2001), Leonardo Castriota (1998), Celina Borges Lemos (1995), Carlos Noronha (2001) e Leticia Julião (1996, p.50):

[...] a cidade aparece como signo de um novo tempo; centro de desenvolvimento intelectual e de novas formas de riqueza e trabalho; foco irradiador da civilização e progresso; um lugar moderno, higiênico e elegante, capaz de consolidar um poder vigoroso e assegurar a unidade política do Estado.

Dentre os vários candidatos a pleitearem o título de capital da província estava o pequeno arraial do Curral Del Rey, cujo povoamento e formação estiveram relacionados à fundação e ao progresso da criação e do comércio de gado da Fazenda do Cercado<sup>1</sup>. O crescimento desse núcleo, no século XVIII, não se diferencia dos outros existentes, pelo contrário, caracteriza-se pelo movimento de tropeiros e como importante ponto de parada e descanso de viajantes devotos de Nossa Senhora da Boa Viagem, cuja igreja matriz foi demolida para a construção de outra, que não fosse barroca. Assim era o

---

<sup>1</sup> A desapropriação empreendida pela comissão construtora da nova capital contemplava uma série de imóveis de particulares e a demolição da Igreja Matriz, sendo o único edifício remanescente dessa época a sede da Fazenda do Leitão, que será, nos anos 40, transformado no Museu Abílio Barreto e, em 1951, tombado pelo IPHAN.

pequeno arraial do Curral Del Rey que estava aos pés da serra de mesmo nome e que formava o fundo de cena da futura cidade<sup>2</sup> de Belo Horizonte.

A incumbência de projetar a nova capital mineira, segundo valores modernos, para ser o símbolo da nova Era que se anunciava para o Estado, foi dada a um grupo de engenheiros da Escola Politécnica do Rio de Janeiro, conforme Fábio Luiz Simão (2008). O ambiente institucional de formação desses engenheiros estava marcado por uma abordagem mais cientificista da questão urbana e pelo racionalismo técnico construtivo<sup>3</sup>, que estaria impresso no plano de Aarão Reis<sup>4</sup>. O projeto de 1894 expressa-se em um traçado geométrico, semelhante a um tabuleiro de xadrez, em que os quarteirões se cruzam em ângulos retos e as avenidas os cortam em ângulos de 45°, sendo exclusivo da zona determinada como urbana e limitada pela avenida do contorno<sup>5</sup>. Segundo Flávio Tito (2006, p. 22):

---

<sup>2</sup> O trabalho de Julião (2011) esclarece essas características. JULIÃO, Letícia. Sensibilidades e representações urbanas na transferência da capital de Minas Gerais História (São Paulo), vol. 30, núm. 1, janeiro-junho, 2011, pp. 114-147. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. São Paulo, Brasil.

<sup>3</sup> O artigo de SIMÕES JUNIOR (2007) trata do ideário dos engenheiros e dos planos realizados para as capitais brasileiras do início do século XIX. SIMÕES JUNIOR, José Geraldo. O ideário dos engenheiros e os planos realizados para as capitais brasileiras ao longo da Primeira República. *Arquitextos*, São Paulo, ano 08, n. 090.03, Vitruvius, nov. 2007. <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.090/190>>.

<sup>4</sup> Aarão Leal de Carvalho Reis nasceu em Belém do Pará em 1853 e formou-se engenheiro na Escola Central do Rio de Janeiro (posteriormente, Escola Politécnica). Ocupou cargos públicos importantes como diretor dos Correios da República, do Banco do Brasil, da Estrada de Ferro Central do Brasil, assim como o de chefe da comissão construtora da nova capital das Minas Gerais (1984), mas, em 1895, pediu exoneração deste em virtude de sua postura pouco afeita a concessões políticas. Foi então substituído por Francisco Bicalho que conduziu os trabalhos da comissão até a sua dissolução em 1898, um ano após a inauguração da capital (SALGUEIRO, 1997).

<sup>5</sup> Foi organizada, a planta geral da futura cidade dispondo-se na parte central, no local do actual arraial, a área urbana, de 8.815.382 m<sup>2</sup>, dividida em quarteirões de 120 m X 120 m pelas ruas, largas e bem orientadas, que se cruzam em ângulos rectos, e por algumas avenidas que as cortam em ângulos de 45°. Às ruas fiz dar a largura de 20 metros, [...] às avenidas fixei a largura de 35 m [...]. Apenas a uma das avenidas – que corta a zona urbana de norte a sul, e que é destinada à ligação dos bairros opostos – dei a largura de 50 m, para constitui-la em centro obrigatório da cidade e, assim, forçar a população, quando possível, a ir-se desenvolvendo do centro para a periferia, como convém a economia municipal, à manutenção da higiene sanitária, e ao prosseguimento regular dos trabalhos técnicos. Essa zona urbana é delimitada e separada da suburbana por uma avenida de contorno [...]. A zona suburbana, de 24.930.803 m<sup>2</sup> [...] é por sua vez envolvida por uma terceira zona de 17.474.619 m<sup>2</sup>, reservada aos sítios destinados a pequena lavoura.

A Cidade de Minas foi ordenada segundo um arranjo tripartite, composto por três zonas concêntricas. No núcleo, estaria a área urbana, a cidade por excelência, o centro da vida urbana. Delimitada pela Avenida do Contorno, essa área urbana seria envolvida pela zona suburbana, o arrabalde, os subúrbios, espaço de transição entre a cidade e o campo. Por fim, essa zona suburbana seria circundada pela zona rural do município, ou seja, o campo.

Figura 1 – Planta Geral de Belo Horizonte proposta pela Comissão Construtora da Nova Capital em 1895, com a definição das zonas urbana, suburbana e dos sítios.



Fonte: Arquivo Público Mineiro<sup>6</sup>

A consolidação da classe burguesa e a inserção dos ideais nacionais e de independência também são fatores decisivos para o delineamento do plano de Aarão Reis. As instalações administrativas do Estado de Minas Gerais, estariam sobre uma colina, em um dos pontos mais altos da zona urbana<sup>7</sup> (Figura 2).

<sup>6</sup> Disponível em:

[http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/grandes\\_formatos\\_docs/photo.php?lid=88](http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/grandes_formatos_docs/photo.php?lid=88).

Acesso em: 11 de julho de 2021.

<sup>7</sup> No relatório da Comissão Construtora aparece a seguinte citação “Percorreram, em seguida, todo o Alto da Boa Vista, apreciando o panorama que d’ali se descortina, e o efeito que deverão fazer os edifícios públicos que nessa parte alta da cidade, serão levantados”.

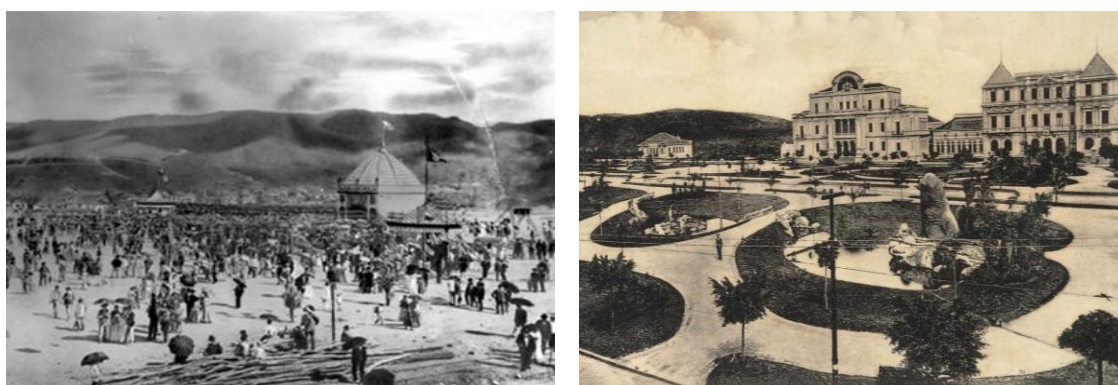
Figura 2 – Vista geral da Praça da Liberdade e das Secretarias de Estado em Belo Horizonte ainda em construção no ano de 1897.



Fonte: (IEPHA, 2006, p.18)

O projeto paisagístico da Praça data de 1903 e (inicialmente de terra batida) é de autoria de Paul Villon. Em estilo romântico, é composto de pequenas fontes artísticas, canteiros e jardins, coreto, pontes rústicas, incluindo uma réplica, em concreto, do Pico do Itacolomi, que detêm notável influência inglesa. É, porém, alterado, na ocasião da vinda dos reis da Bélgica a Belo Horizonte, por um traçado de linhas geométricas inspirado no jardim do Palácio de Versalhes<sup>8</sup> (MAGALHÃES, 2017).

Figura 3 – À esquerda, foto da festa de Inauguração da Nova capital na Praça da Liberdade em 1897, tendo ao fundo a Serra do Curral. À direita, foto da vista da Praça da Liberdade em 1905, com a réplica do Pico do Itacolomi em primeiro plano.



Fonte: (IEPHA, 2006, p.20)

<sup>8</sup> São mantidos por esse projeto o coreto construído em 1904 em estrutura metálica, desenhado por Edgard Nascentes Coelho como um Pavilhão da Música, e a alameda central ladeada por palmeiras que se estende da avenida liberdade até os portões do palácio, idealizada por Paul Villon.

Empreendidos pela comissão construtora entre os anos de 1895 e 1897, os edifícios das secretarias de Estado da Fazenda, Interior e Agricultura, Comércio e Transportes e do Palácio do Governo foram projetados por José de Magalhães. Ele era engenheiro geógrafo pela Escola Politécnica (1875), frequentou a Seção de Arquitetura da *École des Beaux-Arts*, em Paris, entre 1878 e 1880, sem se graduar, e voltou para o Brasil, fixando-se no Rio de Janeiro (AGUIAR, 2006).

Entretanto, em termos do que havia sido proposto no plano da CNCC, conforme constava na Planta Geral da Cidade de Minas, diversas foram as mudanças ocorridas. Segundo Tito Flávio Rodrigues de Aguiar (2006, p. 90),

**As mais importantes mudanças de localização foram a construção das secretarias na Praça da Liberdade**, junto ao Palácio Presidencial, a edificação do quartel da Brigada Policial junto à Praça Belo Horizonte (atual Praça Floriano Peixoto) e a construção da Imprensa Oficial na Avenida Paraopeba (hoje avenida Augusto de Lima). Essas mudanças foram feitas pela CNCC, após a saída de Aarão Reis. A paralisação e posterior abandono da Construção do Congresso Mineiro, juntamente com o abandono do projeto do Palácio da Justiça impediu a concretização do mais imponente e significativo conjunto de edifícios públicos previstos na Planta Geral da Cidade de Minas.

O plano previa a construção de uma única edificação para atender a administração pública do Estado. Entretanto, Aarão Reis substituiu o projeto do Palácio da Administração por um conjunto de edifícios para as três secretarias de Estado existentes (Finanças, Interior e Agricultura, Comércio e Obras Públicas), que foram construídas na Praça da Liberdade por decisão de Francisco Bicalho para simplificar os trabalhos de obra.

A arquitetura de estilo eclético dos edifícios públicos da Praça da Liberdade segue o sistema de composição tripartido característico da formação *beaux-arts*, cuja importância fundamental é conferida ao centro, para onde concorrem citações estilísticas e sobrecarga ornamental, com exceção da Secretaria de Segurança Pública e Justiça, construída de 1926 a 1930, que



traz influências neoclássicas e *art déco*, pelas linhas do projeto de Luiz Signorelli<sup>9</sup>.

As fachadas são compostas de três corpos alternadamente avançados, as superfícies murais intercaladas por pilastras e vãos simetricamente superpostos. São características as paredes em bossagem contínua, as cornijas em ressaltos e as balaustradas interrompidas por frontões alegóricos ou escudos comemorativos no ático. Observa-se a presença de cartelas nas sobreportas e de guarda-corpos curvos sob consoles, adaptações do modelo neobarroco, além de repetidas janelas retangulares coroadas por frontões curvilíneos ou triangulares, típica reminiscência clássica. Em todas as Secretarias destaca-se o corpo central seja na concentração de ornatos, seja na imponência do coroamento (SALGUEIRO, 1987, p.118).

Figura 4 – À esquerda, o projeto das secretarias do Estado de Minas Gerais. À direita, vista aérea da Praça e das secretarias em 1934.



Fonte: Arquivo Público Mineiro<sup>10</sup>

O Palácio da Liberdade foi o edifício tratado com maiores requintes ornamentais, a indicar sua superioridade hierárquica em relação às demais edificações públicas que então passaram a compor o centro de poder institucional de Belo

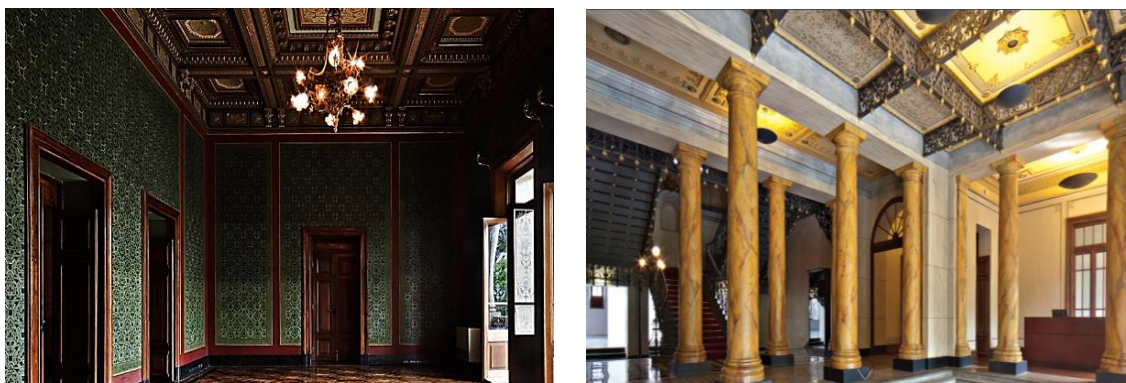
<sup>9</sup> Mineiro da cidade de Cristina, Luiz Signorelli graduou-se engenheiro-arquiteto na Escola Nacional de Belas Artes, e teve uma atuação de destaque em Belo Horizonte, sendo autor de mais de uma dezena de projetos residenciais (Casa da família Borges da Costa, atual Academia Mineira de Letras) e de edifícios públicos, como o do Automóvel Clube e da Prefeitura Municipal. Foi o primeiro diretor do Curso Livre de Arquitetura de Belo Horizonte (que se tornou posteriormente a Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais), contribuindo para a formação de inúmeros arquitetos que com ele desenvolviam projetos em seu escritório (PORTO, 2005).

<sup>10</sup>Disponível em:

[http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/fotografico\\_docs/photo.php?lid=32146](http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/fotografico_docs/photo.php?lid=32146). Acesso em: 18 de julho de 2021.

Horizonte. Seu vestíbulo é em mármore Carrara, o piso das salas em parquet importado da Letônia e paredes e tetos pintados e decorados de *papier-maché*, por Frederico Antônio Steckel<sup>11</sup> (IEPHA, 2014).

Figura 5 – Interiores da Secretaria de Estado da Educação. À esquerda, o interior da Sala do Secretário, e, à direita, o vestíbulo e a escadaria de ferro.



Fonte: Museu das Minas e dos Metais.<sup>12</sup>

Características diversas tem o prédio da Secretaria de Segurança Pública. Trata-se de uma edificação dos anos 1920 com estrutura em concreto armado que, contudo, segue um partido clássico representado por colunas jônicas e coríntias, largas janelas, e ornatos estilo Luís XVI (SALGUEIRO, 1987). A sobriedade é atributo dessa edificação, que tem o vestíbulo ornamentando com frisos e baixos-relevos feitos com pó de pedra (mica adicionada ao reboco) e lustres de cristal.

Além dos edifícios públicos, foram também empreendidos esforços para a construção das residências dos funcionários que seriam transferidos de Ouro Preto para a nova Capital. A comissão construtora recebeu tal desígnio e, para isso, desenvolveu seis casas tipo discriminando a área de construção,

---

<sup>11</sup> Nascido em Dresden, na Alemanha, Friedrich Steckel se transferiu para o Brasil em algum momento e estabeleceu-se no Rio de Janeiro. Em 1896 recebeu da Comissão construtora o convite para coordenar as obras de acabamento das principais edificações erigidas em Belo Horizonte, as secretarias e o Palácio da Liberdade. Ele também foi responsável pelos primeiros estímulos à formação de uma incipiente vida artística na cidade, a partir de sua loja de tintas e materiais onde expunha telas, constituindo a primeira galeria de arte da nova capital, e fazendo sua primeira exposição em 1901 (Almeida 1997: 92).

<sup>12</sup> Disponível em: <https://mmgerdau.org.br/>. Acesso em: 18 de julho de 2021.

implantação, materiais e ornamentos para cada projeto concebido. A residência tipo A era a mais simples e a F era considerada a com maior luxo, sendo a mais ampla entre todas, com dois pavimentos, alpendres e varanda com pinturas decorativas (CASTRIOTA, 1998). Segundo Heliana Salgueiro (1987), as primeiras eram destinadas aos porteiros e serventes, a última aos desembargadores e diretores e as intermediárias às demais classes de servidores.

Nos anos subsequentes, surgem na paisagem da Capital novos palacetes destinados à residência de secretários do Estado e de particulares abonados. Menciona-se aqui o sobrado que, desde 1938, abriga o Arquivo Público Mineiro e que originalmente foi a residência do secretário de Finanças (FIGURA 6). Também se faz referência à residência do secretário da Agricultura, de 1895, que, posteriormente, abrigou o Senado Mineiro (IEPHA, 2014).

Figura 6 – À esquerda, antiga residência do secretário de Finanças, atual Arquivo Público Mineiro. À direita, antiga residência do secretário de Agricultura, atual Museu Mineiro.



Fonte: Arquivo Público Mineiro.<sup>13</sup>

Nos quarteirões adjacentes à Praça da Liberdade, aparecem residências particulares, como o Palacete Dolabela de propriedade de João Baptista Palermo projetado em 1906 por João Morandi. Seu aspecto é singular, devido ao seu pequeno torreão e ao amplo terraço do qual se descortinava

---

<sup>13</sup> Disponível em: [http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/fotografico\\_docs/photo.php?lid=139](http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/fotografico_docs/photo.php?lid=139). Acesso em: 20 de julho de 2021.

toda a vista da Praça, conferindo ao “castelinho” especial importância na paisagem urbana, entre as novas residências da região. Além dele, destacam-se também o Solar Narbona, projetado por Francisco Izidro Monteiro em 1909 e o Palacete Dantas, projetado pelo arquiteto Luis Olivieri e construído em 1915 (NORONHA, 2001). Essas edificações são vizinhas imediatas e estão localizadas nas esquinas opostas da quadra que tem à sua frente o Palácio da Liberdade. Ambas seguem a mesma volumetria, mas diferem no requinte da fachada e dos interiores (Figura 7).

Figura 7 – À esquerda, fachada do Palacete Dantas em 1920. À direita, fachada do Solar Narbona em 1930 na ocasião do calçamento da área adjacente à Praça da Liberdade.



Fonte: Laboratório de fotodocumentação Sylvio de Vasconcellos, Escola de Arquitetura - UFMG.

Na década de 20, o entorno da Praça da Liberdade encontrava-se ocupado pelos edifícios das secretarias e pelas residências de particulares e funcionários do Estado (Figura 6), que a utilizavam como espaço de convívio, lazer e território do *footing*. Também há de se considerar que a Praça da Liberdade e seus jardins tornaram-se referência para artistas, poetas e fotógrafos que passaram a utilizar o espaço como inspiração. Isso perdurará somente até os anos 30, pois o crescimento urbano substituirá o *footing* pelo trânsito ininterrupto de funcionários do Estado pela Praça, constituindo-a um efetivo espaço cívico e administrativo. Entre 1930 e 1935, com a organização de novos grupos políticos nacionais, a praça tornou-se o lugar das comemorações eleitorais, festas e manifestações. Entretanto, a instauração do Estado Novo e a forte opressão dos anos seguintes reduziram drasticamente a frequência dos movimentos sociais na Praça.

A construção do Palácio Cristo Rei, residência do bispo, em 1937, traz novos ares à Praça da Liberdade. Projetada por Raffaello Berti<sup>14</sup> em estilo *art déco* e tendo suas fachadas revestidas em pó de pedra, como na Secretaria de Segurança Pública, esse edifício se configura como a única referência ao poder religioso nesse espaço cívico. As marcas comuns entre a Secretaria e o Palácio Cristo Rei estão pautadas no fato de que Signorelli e Berti eram sócios e amigos de longa data. Com formações distintas, no Brasil e na Itália, eles se apropriavam de estilemas modernos como o da tecnologia de concreto armado, contrastando com elementos arquitetônicos característicos de um classicismo vigoroso.

Raffaello Berti também projetou a sede social do Minas Tênis Clube na Rua da Bahia, em um terreno que até 1935 permanecia vazio e fora destinado inicialmente para ser o Jardim Zoológico da cidade<sup>15</sup>. A sua localização próxima à do Palácio da Liberdade trazia uma série de inconvenientes, o que fomentou a mudança para um espaço de lazer e esportes, e a inauguração do Parque Esportivo, de autoria de Romeo de Paoli, ainda em 1937 e da Sede Social em 1940 (CASTRIOTA; PASSOS, 1998).

## 1.2 OS ANOS DE 1940 E A MUDANÇA DE PARADIGMAS REFERENCIAIS

O movimento moderno nas artes plásticas, literatura e arquitetura imperam nos anos 20 por todo o Brasil e permanece dinâmico nas décadas seguintes nos principais centros urbanos do país. Difere desse quadro nacional, a capital de

---

<sup>14</sup> Arquiteto italiano formado na Real Academia dei Belle Arti de Carrara, que residiu no Rio de Janeiro por alguns anos e, a convite de Luiz Signorelli, mudou-se para Belo Horizonte em 1930 permanecendo ali até a sua morte. São de sua autoria mais de 500 projetos da capital mineira entre eles estão hospitais, igrejas, cinemas, colégios, sede de clubes, repartições públicas, prédios comerciais e residenciais, todos em estilo moderno. Também foi fundador e professor da Escola de Arquitetura da UFMG.

<sup>15</sup> Segundo Castriota (1998, p.), “um componente importante deste projeto educacional vai ser o cultivo do corpo: pela Constituição de 1937, ao lado do ensino cívico, torna-se obrigatória a educação física em todas as escolas primárias, secundárias e normais do país. Cria-se a Comissão Nacional de Desportos (1939), e se espalham pelo Brasil inúmeros centros de recreação, parques infantis e instituições destinadas ‘ao preparo dos jovens’ como a Juventude Brasileira (1940). Em Belo Horizonte, a fundação do Minas Tênis Clube ilustra bem este viés”.

Minas Gerais que teve, segundo Carlos Antônio Leite Brandão (2005), uma modernidade tardia.

A nomeação de Juscelino Kubitschek para prefeito, em 16 de abril de 1940, foi decisiva para a definitiva instalação do modernismo. Nem mesmo a recessão econômica e o período ditatorial da Era Vargas conteriam o ideário da construção de “um ícone da modernidade brasileira - a Pampulha, um espaço urbano ao redor de um lago artificial, composto de um loteamento para residências de luxo e edificações de uso coletivo e social” (BAHIA, 2005, p.72). O projeto de Oscar Niemeyer criava, assim, uma nova centralidade, promovendo a alteração dos referenciais simbólicos de modernidade que até então pertenciam à Praça da Liberdade.

A Pampulha representou para a cidade, mesmo com seus breves anos de sucesso iniciais, uma mudança de paradigma que alcançou todas as classes sociais conferindo-lhes novas aspirações no morar e no convívio social, e imprimindo-lhes o desejo de serem modernos para serem atuais (CASTRIOTA, 1998, p. 197).

A busca pela modernidade (ainda que tardia) também esteve atrelada ao processo de verticalização do centro da cidade. A mobilização do governo em diversas instâncias promoveu uma série de mudanças na legislação urbanística a fim de que o processo de verticalização acontecesse.

Já em 1922, a legislação urbanística da capital havia sido mudada, passando a permitir a verticalização e um grande aproveitamento dos lotes da área central: os limites de altura máxima das edificações, que pelo Regulamento de 1901 era de três pavimentos, são elevados, passando-se a permitir edifícios com até 25 pavimentos nas vias de 25 metros de largura, 35 pavimentos nas avenidas de 35 metros e, na Avenida Afonso Pena, de 50 metros de largura, edifícios com até 50 pavimentos (CASTRIOTA, 1998, p. 193).

Em 1935 foram construídos o edifício da Feira Permanente de Amostras de Raffaello Berti e o edifício de escritórios Ibaté projetado por Angelo Murgel (CASTRIOTA; PASSOS, 1998). Outros tantos edifícios surgiram na paisagem central da cidade, e essa verticalização eminente teve como consequência a ampliação da densidade habitacional no centro e nas proximidades da Praça da Liberdade.

Entre os anos 50 e 60, a população de Belo Horizonte cresceu vertiginosamente, passando de 350 mil habitantes no começo da década para quase 700 mil ao fim dela (DUARTE, 2007). O inchamento populacional da capital foi promovido pela migração da área rural para a urbana, assim como pela política de industrialização (geração de empregos) empreendida por JK, então Governador do Estado. O plano de modernizar através da construção de edifícios e obras simbolicamente marcantes continuava para além da Pampulha, estendendo-se até a Praça da Liberdade.

A parceria com Oscar Niemeyer chegava às laterais do Palácio da Liberdade com o projeto da Biblioteca Pública do Estado (Luiz de Bessa) em 1961. Também na Praça, mas entregue à iniciativa privada, está o Edifício Niemeyer<sup>16</sup> de 1960, que surge a partir da demolição do Palacete Dolabela (IEPHA, 2014).

**A construção do Edifício Niemeyer representou uma ruptura na escala volumétrica e na tipologia arquitetônica da Praça.**

Com um padrão em torno de quatro pavimentos das secretarias, os doze andares propostos por Niemeyer marcavam definitivamente a paisagem da região. O edifício, representante da arquitetura moderna brasileira, tornou-se um importante atrativo passando a figurar nos cartões postais da cidade. As linhas curvas, lisas, em puro concreto contrastavam com o ecletismo dos prédios oficiais (CALDEIRA, 1998, p.7).

---

<sup>16</sup> “Esta é a terceira torre de Oscar em Belo Horizonte – e talvez a mais bem sucedida – [...] implantado num exíguo lote triangular, o edifício mais uma vez se opõe aos agressivos ângulos agudos, porém num jogo de curvas em forma livre que domina todo o seu perímetro, especialmente marcado pelo ritmo dos *brises* horizontais de profundidade variável. [...] Uma torre de onze pavimentos-tipo aproveitando ao máximo a ocupação do lote e dispostos sobre pilotis no nível da praça” (MACEDO, 2002, p.415).

Figura 8 – À esquerda, o Edifício Niemeyer. À direita, Edifício IPSEMG do arquiteto Raphael Hardy.



Fonte: Laboratório de fotodocumentação Sylvio de Vasconcellos, Escola de Arquitetura - UFMG.

Essa ruptura irá se intensificar nos anos seguintes, e o uso e a ocupação dessa região da cidade também são alteradas para o padrão residencial, que tem entre seus exemplares o Edifício Mape, projetado por Sylvio de Vasconcellos<sup>17</sup> em 1959, e o Campos Elíseos do ano de 62 de autoria de Raul Lagos e Luciano Santiago. Alguns metros à frente e também localizado na Rua Gonçalves Dias, está o edifício do IPSEMG, — “com seus blocos bem definidos e vedação das paredes em vidro e largo beiral de coroamento vazado em grandes círculos” (CASTRIOTA, 1998, p. 218) - uma obra do arquiteto Raphael Hardy<sup>18</sup> – que contribui para a formação de um conjunto representativo do modernismo na Praça da Liberdade (Figura 8).

Também compõem esse conjunto moderno os prédios anexos da Secretaria de Educação e da Secretaria da Fazenda, bem como o Palácio dos Despachos. O

---

<sup>17</sup> Sylvio de Vasconcellos nasceu em Belo Horizonte no ano de 1916. Formou-se em Arquitetura na Escola de Arquitetura da UFMG em 1944, e, em 48, já lecionava nessa mesma escola. Autor de diversos livros e estudioso da arquitetura mineira, projetou diversas residências e edifícios apoiados na corrente modernista internacional. Após o golpe militar de 1964, muitos complicadores fizeram com que partisse para os Estados Unidos onde viveu durante dez anos, chegando a falecer em 1979, em território norte-americano. Fonte: <http://www.arq.ufmg.br/modernismomg/silvin/silvinframeset.html>. Acesso em: 17 de abril de 2015.

<sup>18</sup> Raphael Hardy Filho nasceu em Viçosa-MG em 24 de Janeiro de 1917. Diplomou-se engenheiro arquiteto pela Escola de Arquitetura da UFMG no ano de 1937, seguindo a profissão do pai. Da Escola de Arquitetura tornou-se professor, posteriormente diretor. Começou sua trajetória profissional em 1938, como arquiteto-auxiliar da Comissão de Obras do Barreiro em Araxá-MG sob a orientação do arquiteto Luiz Signorelli, autor do Grande Hotel de Araxá. A partir de 1939, já de volta a Belo Horizonte, iniciou a sua produção arquitetônica representada por dezenas de edificações, tais como residências, edifícios públicos e outros.



próprio desenvolvimento do Poder Estadual irá exigir a ampliação dos espaços projetados por José de Magalhães no século XIX. É o caso do anexo da Secretaria de Educação, que foi projetado por Galileu Reis em 1962, e segue a mesma escala volumétrica do prédio eclético, pois desenvolve-se em quatro pavimentos de andares livres e sem paredes divisórias, que viriam a ser inseridas posteriormente, com a reforma, para abrigar a reitoria da UEMG (Universidade do Estado de Minas Gerais).

Segue a mesma escala dos edifícios da Praça o anexo da Secretaria da Fazenda projetado pelo engenheiro Ivan Batista e construído entre 1972-1973 (SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA, 1993). Contudo, em 1997, o prédio foi adequado pelo IEPHA para abrigar o setor de empréstimos e atendimento da biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa, e seu andar térreo foi todo aberto em pilotis, para integrar a Rua da Bahia à Praça da Liberdade. Por fim, mas não menos importante, está o Palácio dos Despachos, com suas pequenas marquises que abrigam brises móveis verticais, projeto do arquiteto Luciano Amédée Péret, que se tornaria presidente do IEPHA anos depois (Figura 9).

Figura 9 – À esquerda, o edifício Anexo da Secretaria de Estado da Educação. À direita, o Palácio dos Despachos.



Fonte: Secretaria Municipal de Cultura, 1993.

O último edifício a compor o perímetro da praça, e talvez o que tenha gerado maior polêmica na sociedade, foi o Centro de Informações Turísticas Presidente Tancredo Neves, conhecido como — “Rainha da Sucata”, título em alusão a sua arquitetura pós-modernista e à novela da Rede Globo que era

exibida na época da sua inauguração. A proposta dos arquitetos Éolo Maia<sup>19</sup> e Sylvio de Podestá era gerar uma imagem não uniforme, descontínua, plural e capaz de criar impacto esteticamente (SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA, 1993). Para tanto, adotaram-se materiais marcadamente regionais, cores exacerbadas e inusitados elementos arquitetônicos, contribuindo para que não dialogasse com os demais edifícios da praça (Figura 10).

Figura 10 – À esquerda, a Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa projetada por Niemeyer. À direita, o edifício apelidado de Rainha da Sucata dos arquitetos Éolo Maia e Sylvio de Podestá.



Fonte: Secretaria Municipal de Cultura, 1993.

Os anos seguintes trariam transformações profundas a esse tradicional espaço público belorizontino. A reestruturação do sistema viário em torno da Praça da Liberdade implicou na supressão do tráfego de veículos na rua da Alameda e alargamento de suas vias laterais com canteiros de fícus, reduzindo, assim, seu perímetro original<sup>20</sup>. Do mesmo modo que o Golpe

---

<sup>19</sup> Éolo Maia forma-se, em 1967, pela Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG. Em seguida, passa um período em Brasília trabalhando, ao lado de João Filgueiras Lima, o Lelé (1932). Suas primeiras obras têm influência direta do brutalismo da "escola paulista". Em 1981, consolida uma parceria profissional com Jô Vasconcellos e Sylvio de Podestá: o escritório Três Arquitetos. A produção do trio assume o caráter híbrido das citações e colagens, utilizando perfis metálicos coloridos, e elementos tomados ironicamente junto à tradição clássica. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa245489/eolo-maia>. Acesso em: 17 de abril de 2015.

<sup>20</sup> O crescimento das cidades brasileiras originou demandas de ampliação das redes viárias e, com isso, os investimentos nos espaços públicos foram reduzidos. O projeto implantado, por volta de 1969, consistiu na eliminação do tráfego da alameda central; redução do perímetro da praça em 8 m laterais, introdução do estacionamento em 45° graus; alargamento das ruas laterais com a supressão de 56 espécies de fícus; e remodelação dos jardins, com plantio de novas espécies vegetais.

Militar de 1964, alterou consideravelmente o uso tradicional da praça, que, na primeira metade do século XX, representou para a cidade um local da luta pela liberdade de expressão, e do embate entre os estudantes e as forças de repressão.

Por outro lado, aos domingos, acontecia tradicionalmente a Feira de Arte e Artesanato de Belo Horizonte, originada no bojo dessas efervescências, pela integração entre críticos de arte, artistas plásticos, artesãos e *hippies*. A Praça da Liberdade abrigou a feira entre 1969 e 1991, quando é transferida para a Avenida Afonso Pena, tendo em vista que o espaço da praça não comportava mais o público visitante e o número de expositores, o que provocava depredações e a destruição de jardins, canteiros e alamedas (PIMENTEL, 2008). Também contribuíam para isso as feiras de Flores e Plantas, que ocorriam às sextas-feiras, e a Feira de Antiguidades e Comidas Típicas, aos sábados, que datam de 1981 (CALDEIRA, 1998). O teórico cessar das intervenções predatórias viria com o a preservação institucional da Praça da Liberdade, o tombamento em nível estadual e municipal.

### **1.3 A PRESERVAÇÃO INSTITUCIONAL DA PRAÇA DA LIBERDADE**

#### **1.3.1 O TOMBAMENTO ESTADUAL**

A instituição da estrutura de proteção ao patrimônio, no Brasil, tem início nos anos 30 e se assemelha, em grande parte, ao modelo centralizador e estatal francês. Configura-se em um órgão em nível Federal, o SPHAN, que regulamenta sua atuação através de leis. A primeira delas foi o Decreto Lei nº25 de 1937, que, fortemente influenciado pelos preceitos da Carta de Atenas, regulamenta o instrumento do tombamento no Brasil. Anos depois, na década de 70, com a descentralização da política nacional e o empoderamento de Estados e Municípios, surgem os órgãos de proteção dentro das secretarias de cultura e seus conselhos. É fruto desse momento a criação do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA), que, à época, tinha como missão “[... proteger e evitar a

destruição iminente da herança histórica mineira [...]” (CARSALADE, 2003, p. 207).

Antes mesmo do tombamento da praça, ocorreu a preservação institucional do Palácio da Liberdade, sendo designado o arquiteto Rogério Diniz Gomes para estudo do bem sob três aspectos: artístico, histórico e paisagístico, conforme descrito no dossiê. Os aspectos são aqueles constantes no art. 4º do decreto-lei nº25 de 1937, que subdivide o livro do tomo em: Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, Histórico, das Belas Artes e das Artes Aplicadas.

O primeiro deles, o artístico, é avaliado profundamente, sendo apresentada uma caracterização do edifício com dezenas de fotos, com seus forros, ornamentos e elementos decorativos importados da Europa que deveriam ser tombados a fim de que “[...] ele não venha a sofrer modificações que possam comprometer sua beleza e estilo” (IEPHA, 1975, p.153). Com relação a sua importância histórica, o parecerista se baseia no fato de que esse prédio:

Tinha sido e continua sendo o centro de fatos históricos ligados, não só aos destinos de Minas Gerais, mas do Brasil, sede das revoluções e centro da política mineira, centro da administração do Estado [...], e também pelo fato de visitantes ilustres ali terem estado [...] assim como pelo fato de que inúmeros governadores dali saíram para assumir a presidência da República (IEPHA, 1975, p. 153,154).

O último aspecto avaliado foi o paisagístico, cuja justificativa se pauta por:

Seus jardins com peças ornamentais, gradil, lagos, e pequena fonte, constituem, com seus gramados e arvoredos, peça fundamental do conjunto cívico da Praça da Liberdade, que se converge em direção ao mesmo, pela alameda das palmeiras, constituindo ainda o mesmo Palácio o principal edifício daquele conjunto arquitetônico, artístico e paisagístico. [...]. Qualquer mutilação no conjunto arquitetônico (Secretarias da Educação, Fazenda, Viação e Segurança Pública) prejudicará aquele monumento (IEPHA, 1975, p. 154-158).

A compreensão do Palácio como monumento integrante de um conjunto arquitetônico, artístico e paisagístico indica o próximo capítulo da história, que é justamente a proteção do todo construído. Segundo consta no

dossiê, o mesmo arquiteto deveria elaborar o parecer sobre a conveniência de tombar o Conjunto Arquitetônico e Paisagístico da Praça da Liberdade. Em novembro de 1974, o parecer é apresentado e aceito pelo diretor executivo do IEPHA, Luciano Amédée Péret, e fundamentado em dois aspectos: “[...] trata-se de um conjunto monumental do centro cívico do governo do Estado de Minas Gerais; Constitui-se hoje uma das raras áreas verdes da Capital, cuja existência é testemunha das obras de construção da capital mineira” (IEPHA, 1977, p. 72).

Além disso, para o parecerista, a preservação desse conjunto arquitetônico se fazia necessária à época, pois:

[...] as transformações mutiladoras sofridas no decorrer do tempo vêm transformando aquele logradouro público em estacionamento de veículos. Para tanto, foi, há tempos, aumentada a área das alamedas laterais, reduzindo sobremaneira a área verde. Com o prosseguimento de tais medidas, teremos brevemente a mesma situação da Praça Raul Soares, transformada hoje em uma ilha de canteiros, inacessível aos pedestres, devido ao intenso trânsito ali existente (IEPHA, 1977, p. 72).

Ao fim, conclui pela inscrição do Conjunto nos livros do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico (Livro I), de Belas Artes (Livro II) e no histórico (Livro III), ficando assim especificado:

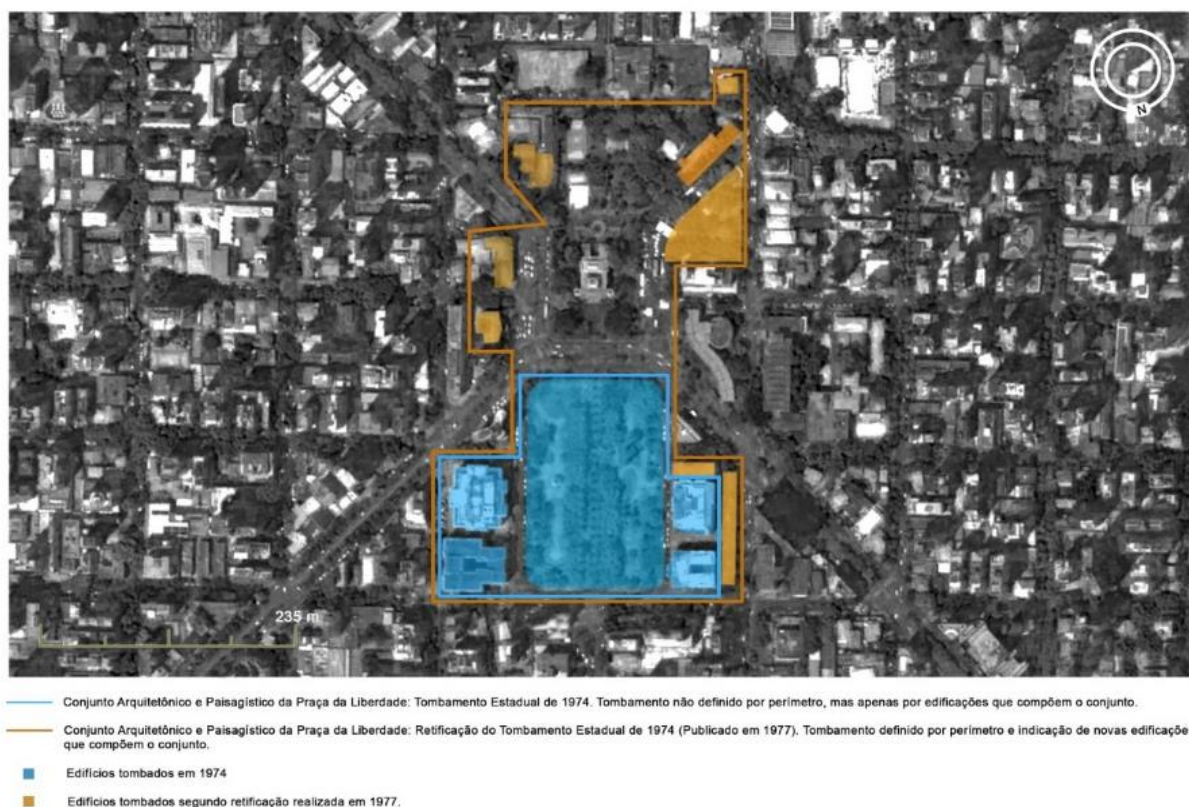
**“Conjunto Arquitetônico e Paisagístico da Praça da Liberdade**, com seus jardins e alamedas, lagos, hermas, fontes e monumentos, bem como os prédios das **Secretarias da Fazenda, Viação, Educação, Segurança Pública**, pelo seu aspecto externo, incluindo as fachadas da frente, laterais e posteriores, bem como, interior das mesmas, com decorações, escadarias monumentais, pinturas de tetos, painéis e vitrais”. (IEPHA, 1977, p. 70 e 71).

Nos anos seguintes, procedeu-se à alteração do decreto, para a inclusão de novas áreas, e à elaboração de mapa com a área delimitada pelo tombamento (Figura 11). O conselho curador do IEPHA definiu, então, o perímetro de tombamento em 1977, que inclui:

[...] o alinhamento do prédio de nº 263 da rua lateral leste da própria Praça da Liberdade conhecido como **Palácio Cristo Rei**, o **Solar Narbona**, o **Palacete Dantas**, o **SERVAS**, a **residência nº2287 da Rua da Bahia**, a **Praça José Mendes Júnior**

defronte ao Palácio dos Despachos, o antigo **anexo da Secretaria de Educação** e o prédio do setor de empréstimo da Biblioteca Pública Luiz de Bessa (IEPHA, 1977, p. 94).

Figura 11 - Evolução dos perímetros de tombamento da Praça da Liberdade, em nível estadual, compreendendo os anos de 1974 a 1977.



Fonte: Autora.

Como citado anteriormente, essas definições seriam revistas e alteradas em 1977, definindo pontos de uma poligonal de tombamento e ampliando a área de proteção, de forma a incluir edifícios modernos no conjunto, tendo como exceção apenas o Edifício Niemeyer e o prédio da Biblioteca Pública Luís de Bessa, de autoria do mesmo arquiteto (IEPHA, 1977). Por outro lado, a ideia de uma poligonal de tombamento está pautada na preocupação com a área do entorno<sup>21</sup> dos edifícios tombados.

<sup>21</sup> Para Gallo (1998), a Recomendação de Paris – Paisagens e Sítios de 1962 já trazia a preocupação com a visualidade dos conjuntos urbanos, mas a forma de proteção em zonas e graus distintos só estaria formalizada nas Normas de Quito (1967). O compromisso de Salvador

Tanto no caso do tombamento do Palácio da Liberdade como no do Conjunto da Praça da Liberdade, as referências que justificam a necessária proteção são apontadas a seguir.

- A indicação clara de que o Palácio da Liberdade é parte constituinte de um conjunto urbano, a Praça da Liberdade, e que qualquer alteração nos elementos poderiam prejudicar a leitura do todo. A preocupação por uma análise voltada ao todo da manifestação arquitetônica e, depois, para as particularidades de cada obra.

- O reconhecimento do valor estético de obras arquitetônicas do período eclético (o Palácio da Liberdade e os edifícios das Secretarias), contrariando toda a conduta adotada pelo IPHAN em Minas Gerais, que até o final da década de 70 tombava exclusivamente monumentos representantes do barroco e do modernismo. Isso ocorria em decorrência do pensamento dos intelectuais modernistas que entendiam o período colonial como aquele de maior valor artístico e que tinha uma linha de continuidade com a arquitetura brasileira moderna e com a identidade brasileira, não incluindo o ecletismo.

- O valor histórico atribuído ao Palácio da Liberdade se pauta por um ponto crucial constante no preâmbulo da carta, o dos monumentos como “portadoras de mensagem espiritual do passado”, ou seja, eles detêm vida e, estando em uso ou não, remetem a memórias e símbolos de outras épocas. É o caso de ter sido e continuar sendo “o centro de fatos históricos ligados, não só aos destinos de Minas Gerais, mas do Brasil, sede das revoluções e centro da política mineira”.

### **1.3.2 O TOMBAMENTO MUNICIPAL**

As motivações que conduziram o processo de tombamento em âmbito municipal foram distintas. Segundo consta na ata da reunião, a

---

(1971) reforça então estas ideias e indica a necessidade de criação de uma legislação que atendessem a um aspecto fundamental ainda não abarcado, o da interação entre o bem e seu contexto, ou seja, a sua ambiência. Esta foi definida nas Recomendações de Nairobi (1976) como “o quadro natural ou construído que influi na percepção estática ou dinâmica desses conjuntos, ou a eles se vincula de maneira imediata no espaço, ou por laços sociais, econômicos ou culturais” (UNESCO, 1976, p.255).

preocupação principal dos conselheiros era com a renovação urbana indiscriminada que estava ocorrendo na área e que promovia a verticalização excessiva; frutos da alta permissividade oferecida pela lei de uso e ocupação do solo na área da Praça da Liberdade e adjacências à Avenida João Pinheiro, com altos coeficientes de aproveitamento. O cenário que se apresentava no início dos anos 90 era problemático, como descrito abaixo:

Se o tombamento estadual optou por preservar apenas alguns dos remanescentes ecléticos subsistentes, deixou vulneráveis outros exemplares daquele período bem como manifestação dos diversos períodos do processo evolutivo da cidade, que vão sendo inexoravelmente banidos da paisagem urbana. Como o tombamento prescindiu de outros instrumentos urbanísticos de complementaridade de uma política de preservação, os novos edifícios verticais esmagam as estruturas preexistentes, em uma confusa aglomeração de prédios anônimos. É o que vem acontecendo com o entorno imediato da Praça da Liberdade, que constitui hoje uma pequena ilha de “descontinuidade” da paisagem densamente edificada da zona sul (SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA, 1991, p. 73).

A paisagem estava sendo profundamente alterada, e isso já era notável pela observação dos volumes que se erguiam aos fundos do Palácio da Liberdade e de outras vistas a partir da Praça da Liberdade, assim como um processo eminente de padronização do uso, o que não era característico dessa área. Esse é um processo recorrente que varia apenas em intensidade e localidade, sendo claramente descrito por Lia Motta (1987, p.108), já que o conjunto urbano compreendido “como expressão estética, entendida segundo critérios estilísticos, resulta em uma prática de conservação orientada para a manutenção dos conjuntos tombados como objetos idealizados, distanciando-se das contingências reais na preservação desse tipo de bem”.

Diante dessas constatações, a prefeitura de Belo Horizonte modificou o zoneamento da região estabelecendo (SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA, 1991):

- critérios de controle de volumetria (gabarito e afastamentos) em função da escala das estruturas arquitetônicas preexistentes;
- redefinição do perímetro de tombamento incluindo diversas edificações e elementos;



- definição de perímetro de proteção do entorno imediato.

Essas medidas foram apresentadas e posteriormente aprovadas pelo Conselho Deliberativo do Patrimônio Cultural do Município em 04 de dezembro de 1991, agrupadas sob o título de “Conjunto Urbanístico Praça da Liberdade – Avenida João Pinheiro”<sup>22</sup>. Essa proposta pauta-se claramente pelas cartas internacionais, pois a exclusiva definição de um perímetro de tombamento não estava atendendo à dimensão da ambiência desse conjunto, sendo necessária a inclusão de uma poligonal de proteção do entorno imediato, criando uma legislação urbana que pudesse conter o avanço sobre as estruturas históricas preexistentes (Figura 12).

É importante ressaltar que, nessa ocasião, o perímetro de tombamento municipal é ampliado em relação ao Estadual. Além disso, a listagem dos bens tombados é distinta daquela apresentada pelo IEPHA na ocasião do tombamento em 1977 e inclui justamente aqueles bens que não haviam sido contemplados: “o Palácio arquiépiscopal pela sua arquitetura, pelo seu valor simbólico e pelo seu contexto, o Edifício Niemeyer, a Biblioteca Pública Estadual Professor Luiz de Bessa”, (SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA, 1991, p. 73) e a Capela de Sant’Ana localizada na área posterior do Palácio dos Despachos. Somam-se a estes alguns elementos localizados nos jardins frontais e posteriores do Palácio assim como daqueles existentes na Praça da Liberdade<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> MINAS GERAIS. Diário Oficial do Município de Belo Horizonte. Decreto de 04 de dezembro de 1991. Minas Gerais, Belo Horizonte, 12 dez. 1991, p.1.

<sup>23</sup> Jardins posteriores do Palácio da Liberdade; coreto rústico com lago, remanescentes dos jardins ingleses implantados no período de 1902 a 1905; fonte rústica do mesmo período, estufa, jardins frontais do Palácio da Liberdade; Jardins da Praça da Liberdade, incluindo o coreto, fonte das três graças, fonte da moça mirando-se no espelho d’água, hermas (SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA, 1991, p. 73).

Figura 12 – Evolução dos perímetros de tombamento em nível Municipal da Praça da Liberdade, a partir de 1991.



- Conjunto Urbanístico Praça da Liberdade: Tombamento municipal de 1991  
Tombamento definido por perímetro e algumas edificações que compõem o conjunto.
- - - Poligonal de proteção do entorno do Conjunto Urbanístico da Praça da Liberdade
- Edifícios tombados em 1991

- 01. Edifício Niemeyer
- 02. Palácio Arquiepiscopal
- 03. Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa
- 04. Capela de Santana

Fonte: Autora.

Até esse momento, prevalecia, nos tombamentos municipal e estadual, a ideia da Praça da Liberdade como conjunto urbano. Mas em 1994<sup>24</sup>, essa acepção é modificada no âmbito da retificação realizada na deliberação de 1991, motivada, em parte, pela notícia da transformação do Cine - Teatro Brasil e Cine Pathé em casas de jogo. A ameaça de desaparecimento de dois espaços culturais presentes também no mapa afetivo de Belo Horizonte polarizou a opinião pública com manifestações de pessoas e entidades, atingindo o poder público e questionando sua atuação. Para responder a essas demandas, sai das gavetas um extenso e antigo inventário do patrimônio urbano e cultural de Belo Horizonte com o mapeamento de conjuntos em toda sua área central, com o objetivo de revelar a memória urbana da cidade (SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA, 1991). Assim, o que difere o

<sup>24</sup> MINAS GERAIS. Diário Oficial do Município de Belo Horizonte. Decreto nº 03/94 de 10 de novembro de 1994. Minas Gerais, Belo Horizonte, 18 nov. 1994, p.98.

primeiro tombamento desse, em termos teóricos, é a sua conceituação pautada fortemente na memória urbana.

As discontinuidades existentes na paisagem urbana, como se sabe, não resultam apenas da topografia, do zoneamento, do traçado de ruas e de outras normas urbanísticas, pois são, também, produto de diferentes formas de uso e apropriação do espaço. Cada um desses pedaços da cidade se constitui em termos físicos e simbólicos com logicas nem sempre coincidentes, como apontam os primeiros estudos sobre a área central de Belo Horizonte. Quando a apropriação do espaço urbano está impregnada pelo simbólico configura-se um pedaço, e quando este uso é determinado pelo componente espacial caracteriza-se uma mancha urbana, e ambos imprimem marcas diferentes na paisagem da cidade (SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA, 1991, p. 624).

Em termos práticos, houve, nessa ocasião, além das alterações nos perímetros, o tombamento de mais de uma dezena de edifícios, entre eles o Palácio da Liberdade, a Secretaria de Estado de Obras Públicas, Fazenda e Educação, o Palacete Dantas, Solar Narbona, Edifício sede do IPSEMG, Museu Mineiro, Arquivo Público Mineiro e o Bar da Esquina, todos em volumetria e fachada (Figura 13).

Os anos seguintes trouxeram novas discussões e uma consequente reavaliação dos trabalhos de mapeamento que deram origem a outro relatório sobre os conjuntos urbanos incluindo o centro cívico, datado de 1996, e encomendado pela prefeitura a uma empresa especializada. A justificativa apontada para a contratação desse serviço foi que:

A não explicitação dos parâmetros conceituais adotados e dos critérios técnicos para o julgamento dos sucessivos processos de intervenção nos perímetros tombados vinha dificultando os trabalhos e, acima de tudo, fragilizando o processo de tomada de decisão por parte do conselho. (SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA, 1996, p. 994).

Figura 13 - Totalidade dos tombamentos, em nível municipal, da Praça da Liberdade entre 1991 e 1999.



- Conjunto Urbanístico Praça da Liberdade: Tombamento municipal de 1999  
Tombamento definido por perímetro e inúmeras edificações que compõem o conjunto
- Edifícios tombados desde 1991 até 1999

Fonte: Autora.

A lógica utilizada para a compreensão dessa extensa área da cidade esteve baseada no conceito contemporâneo de patrimônio ambiental urbano<sup>25</sup>:

Pensar a cidade como um patrimônio ambiental é pensar, antes de mais nada, no sentido histórico e cultural que tem a paisagem urbana em seu conjunto, valorizando o processo vital que informa a cidade e não apenas monumentos excepcionais isolados. [...] Preservar o patrimônio ambiental urbano é, como se pode perceber, muito mais do que simplesmente tomar determinadas edificações ou conjuntos é antes, preservar o equilíbrio da paisagem, pensando sempre como inter-relacionados a infraestrutura, o lote, a edificação, a linguagem urbana, os usos, o perfil histórico e a própria paisagem natural. [...] É importante, ainda, chamarmos a atenção para o alcance desta abordagem, que ao adotar a perspectiva urbanística, enquadra o instrumento tradicional do tombamento numa moldura mais geral, combinando-a com uma série de outras medidas, que poderão garantir a efetiva recuperação e preservação do rico patrimônio cultural de nosso centro tradicional (CASTRIOTA, 2007, p. 17).

<sup>25</sup> Ver CASTRIOTA, Leonardo Barci. O Inventário do Patrimônio Urbano e Cultural de Belo Horizonte – Uma Experiência Metodológica. In: SEMINÁRIO HISTÓRIA DA CIDADE E DO URBANISMO, 5, 1998, Campinas. Anais...Campinas: FAU/PUC, 1998.

Essa alteração conceitual exigiu uma revisão da listagem dos imóveis tombados, que, segundo o relatório, chegou a um total de cento e oito, sendo cinquenta e sete só no conjunto da Praça da Liberdade. Também foram incluídos os edifícios do Palácio, as Secretarias do Estado e a Praça da Liberdade, como tombamentos integrais<sup>26</sup>. Além dessas medidas, a Prefeitura também passou a exigir a apresentação de Relatórios de Impacto Cultural com estudos e diagnósticos consistentes sobre impactos positivos e negativos de grandes empreendimentos em conjuntos tombados.

## **1.4 PROPOSTAS DE TRANSFORMAÇÃO DA PRAÇA**

### **1.4.1 O PRIMEIRO PROJETO: ESPAÇO CULTURAL DA LIBERDADE**

Mas a ideia de dar novo uso aos edifícios históricos do conjunto arquitetônico da praça já havia sido proposta pelo senador Francelino Pereira em 1998, com o nome de Espaço Cultural da Liberdade. As referências utilizadas para o projeto são as experiências que ele mesmo teve como vice-presidente do banco, na implantação do Centro Cultural Banco do Brasil no Rio de Janeiro, e que, à época, inseriam-se no plano da prefeitura de revitalização do centro antigo, intitulado Corredor Cultural.

Esse projeto surge, nos anos oitenta<sup>27</sup>, como um projeto de caráter preservacionista cujo objetivo era a conservação dos complexos urbanos remanescentes dos séculos XIX e XX, que haviam passado por sucessivas intervenções modernizadoras, causadas, em grande parte, pelo processo de verticalização, assim como pelo aumento do tráfego de automóveis (PINHEIRO & DEL RIO, 1993). Um grupo de urbanistas propôs a criação de um plano que contemplava tanto a preservação histórica, como o desenvolvimento cultural e a sustentabilidade econômica através da implementação de diretrizes de projeto para novas edificações, assim como para a restauração de antigos

---

<sup>26</sup> MINAS GERAIS. Diário Oficial do Município de Belo Horizonte. Decreto nº 15/98 de 01 de dezembro de 1998. Minas Gerais, Belo Horizonte, 11 dez. 1998, p. 6, 7 e 8.

<sup>27</sup> Segundo Dangelo (2008), o discurso sobre o papel dos centros históricos e as propostas de intervenção têm início nessa década, como o Corredor Cultural, já citado, e a revitalização do conjunto do Pelourinho (1986).

edifícios e a revitalização de espaços públicos congruentes à área central do Rio de Janeiro. Além disso, as praças, as calçadas e as ruas receberiam novos pavimentos, mobiliário urbano e iluminação apropriada e coerente com a arquitetura histórica presente nessa região da cidade (DEL RIO, 1991).

Assim, nos anos 90, já estavam em funcionamento centros culturais em edifícios restaurados pelo projeto e geridos por instituições federais, estaduais ou municipais. Alguns espaços foram abertos ao público como resultado de parcerias privadas, como o Centro Cultural Banco do Brasil, a Casa Brazil França, o Espaço Cultural dos Correios, o Paço Imperial, Museu Naval Oceanográfico, o Teatro Municipal, a Biblioteca Nacional, o Museu Nacional das Belas Artes e o recente Centro Cultural da Justiça Federal, assim como o tradicional e elegante Cine Odeon Pathé e, finalmente, o Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica (PINHEIRO & DEL RIO, 1993). Atualmente outros espaços foram incorporados a esse extenso Corredor Cultural.

Dadas as semelhanças e guardadas as devidas proporções, acredita-se que houve a extrapolação dos preceitos que permeiam a concepção do Corredor Cultural do Rio de Janeiro para aqueles que foram propostos pelo idealizador primeiro do Espaço Cultural da Liberdade. Os pontos de convergência seriam a ideia de transformar uma região histórica da cidade, repleta de edifícios históricos públicos, em um polo de cultura, lazer e entretenimento. Entretanto, as propostas irão divergir com relação a extensão e objetivo, pois o Corredor propõe a adequação das fachadas de imóveis particulares inseridos nos limites do projeto para além dos edifícios públicos, o que denota um processo de revitalização e recuperação do desenvolvimento econômico do centro através do turismo. Já o Espaço Cultural se restringe à adaptação dos edifícios das antigas Secretarias do Estado que se inserem na Praça da Liberdade, tendo como objetivo promover o acesso dos mineiros a eles.

A própria proposta de Pereira (1998) evidencia esse fato ao indicar, para o edifício da antiga Secretaria da Fazenda, um Museu da Imagem e do Som; para a Secretaria de Educação, um Centro de Informação política e social de Minas Gerais; para a Segurança Pública, o Centro Cultural Belo Horizonte e, por fim, o prédio da Secretaria de Viação e Obras Públicas seria adaptado para

um Museu da Arquitetura e da Arte de Minas Gerais. O programa dessas instituições se compunha de salas de exposição, auditórios, sala de cinema, bibliotecas, teatros e áreas destinadas a lojas, cafés, bares e restaurantes. Tal projeto, porém, ficou no papel até a primeira gestão do governador Aécio Neves, que o viabilizou com outra denominação extensão e objetivo.

#### **1.4.2 O segundo projeto: Circuito Cultural Praça da Liberdade**

A apresentação institucional do Circuito Cultural Praça da Liberdade revela que é o maior complexo cultural no Brasil e é o único de seu tipo no mundo a ser o produto de parcerias no modelo de gestão compartilhada entre o Estado e Organizações da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIPS). O objetivo dessa iniciativa é ampliar o acesso do público aos edifícios governamentais, antigas Secretarias do Estado de Minas Gerais, que foram desocupados devido à sua transferência para os novos gabinetes governamentais estatais no Centro Administrativo localizado no bairro Serra Verde de Belo Horizonte (OLIVEIRA, 2007).

A intenção também era promover a recuperação e conservação do patrimônio histórico de Minas Gerais, através de parcerias público-privadas, dado que é papel das empresas privadas investir e administrar esses espaços culturais (OLIVEIRA, 2007). O projeto também tem a intenção de colocar Minas Gerais na rota turística internacional, aproveitando-se do fato de que o Brasil foi sede de grandes eventos esportivos, como a Copa das Confederações, a Copa do Mundo e as Olimpíadas 2016. Ao analisar a política cultural proposta pelo Circuito e seus pilares de atuação discriminados abaixo, esses fatos ficam evidentes.

O Circuito é expressão de uma Política Pública de Cultura.

- Transparência (nas intenções e processos) e acesso democrático (para públicos, artistas, produtores, empresas) são premissas. Um projeto em construção e um modelo inédito. Apresentar uma visão cultural e os mecanismos de participação que oferece são parte do caminho de consolidação do Circuito.

- **Objeto de desejo. Grande vitrine cultural, o Circuito é alvo**

**de inúmeras demandas de parceria, uso de espaço, apoio institucional, financeiro etc.** A política é uma das respostas a essa crescente demanda. Diálogo com o setor cultural. As ações derivadas desta Política serão um canal de diálogo e colaboração com o setor cultural de BH, MG, Brasil e do mundo. - Interação. Para além do que já acontece, a Política vai intensificar as iniciativas que estimulam a articulação entre os espaços, contribuindo para a experiência de Circuito (CIRCUITO CULTURAL PRAÇA DA LIBERDADE, 2013, p. 5).

Comparativamente, o projeto inicial de Pereira (1998) para os edifícios da Praça era distinto desse que se apresenta à sociedade. Primeiro, porque a proposta se limitava aos prédios das secretarias, e o Circuito abrange mais de uma dezena de edifícios públicos. Como esclarece Clarissa dos Santos Veloso (2015), a

[...] diferença fundamental entre um projeto e outro é a mudança na forma de gestão e de concepção da cultura, assim como o público-alvo. O primeiro projeto tinha o Estado como o seu financiador, já o segundo foi totalmente concebido a partir das parcerias público-privadas. O primeiro manifestava uma preocupação com a imagem da capital externamente, mas se ancorava mais em uma visão do Espaço Cultural para consumo local. Já o segundo reforça a projeção da cidade externamente, seja para a atração de turistas, seja para colocar a cidade em melhor condição no atual cenário econômico competitivo das cidades (VELOSO, 2015, p.6).

A proposta do Circuito de dar um uso cultural a essas edificações históricas é, na verdade, uma operação de criação de equipamentos culturais, através da apropriação desse “território” como um mero instrumento de democratização da cultura. Isso ocorre, pois não são considerados todos os aspectos integrantes desse território, que são a paisagem natural e urbana, os usos, a sua história, assim como seus aspectos sociais, políticos, econômicos, simbólicos e identitários. Segundo Fabiana Pimentel Santos (2018, p. 112), o risco que se corre é de

[...] o equipamento adotar uma postura excessivamente subserviente aos fatores territoriais, o que o levaria a uma indesejável descaracterização e/ou a uma espécie de populismo cultural, caracterizado pelo esforço em “atender uma clientela” sem uma postura crítica ou propositiva que contribua para o alargamento dos horizontes simbólicos e estéticos do público.



Ou, ainda, tomar

[...] uma postura manipuladora, meramente propagandística ou reducionista ao longo do processo, reforçando uma identidade territorial que, embora baseada em aspectos genuínos, espelhe interesses minoritários ou meramente econômicos. Longe de uma perspectiva multidimensional do desenvolvimento, tendo como lastro a dimensão cultura, tal atitude enseja uma postura utilitarista em relação da identidade e do território.

Para que nenhuma dessas duas situações se instale, é necessário que os equipamentos culturais gerem valor simbólico através de profusas e autênticas experiências, que despertem e fortaleçam nos seus diversos públicos a sensação de identificação e pertencimento.

-----

No capítulo intitulado “A Praça da Liberdade: do Plano de Aarão Reis até sua transformação em Circuito Cultural Praça da Liberdade” procura-se percorrer a história desde a construção da nova capital do Estado de Minas Gerais até a contemporaneidade. Em termos de materialidade, esse percurso demonstra que o espaço público da praça e as edificações do seu entorno imediato foram sendo construídos, demolidos, reformados e restaurados de maneira a criar um conjunto arquitetônico que congrega os mais diversos estilos. Acompanham essa diversidade os usos e a apropriação da praça como local de manifestações políticas e sociais, assim como um espaço que fora das feiras e também de convívio e lazer.

A preservação institucional, através do tombamento estadual do Palácio da Liberdade e, posteriormente, da praça como um conjunto arquitetônico e paisagístico (inclusive com a inserção de edifícios modernistas no perímetro), indica o reconhecimento de sua importância histórica e estética, além de uma preocupação com sua integridade ainda no fim dos anos 70.

O tombamento municipal, por outro lado, aconteceu nos anos 90, em um cenário marcado pela indiscriminada renovação urbana e pela excessiva verticalização do entorno da Praça da Liberdade, que alteravam profundamente a paisagem

urbana. Para restituir o equilíbrio, o tombamento de algumas edificações não fora mais suficiente, e sim de um número significativo de imóveis que estavam inseridos dentro do perímetro do conjunto urbano da Praça da Liberdade.

É importante fazer duas considerações. A primeira diz respeito a esse reconhecimento que aconteceu através dos tombamentos, pois isso indica que a sociedade via e vê na Praça da Liberdade certas propriedades referenciais. A praça é um lugar com identidade, definido pela sua localização, pela sua paisagem, pelos seus monumentos, mas principalmente pela conjunção desses elementos. Nas palavras de Flávio Carsalade (2014, p. 539),

[...] a arquitetura cria uma ordem espacial na qual a vida acontece. [...] ela cria um enraizamento e estabelece um lugar (que é reconhecido na vivência cotidiana), tanto pela distinção (sacralização) de pontos referenciais, quanto pela construção de uma paisagem habitada particular. Por sua presença no espaço e pelo lastro histórico, o lugar criado pela arquitetura no modo patrimônio permite que o ser lançado no mundo o ordene, identificando-se e orientando-se.

Assim, a Praça da Liberdade e seus edifícios são bens patrimoniais e, portanto, “figuras dotadas de grande significado que se distinguem do fundo homogêneo da vida” (CARSALADE, 2014, p. 541). A segunda consideração diz respeito ao fato de que as propostas de preservação desses edifícios por meio da instituição de usos culturais, sem sombra de dúvidas, oferece à sociedade a possibilidade de um acesso a esses espaços, que eram, em grande parte, restritos a funcionários do Estado. Essa é uma das premissas constantes em ambas as propostas apresentadas pela tese.

## CAPÍTULO 2

### INTERVENÇÕES EM ESCALA URBANA

#### 2.1 UMA NOVA LÓGICA URBANA: O MUSEUM CLUSTER

O Conjunto Arquitetônico e Paisagístico da Praça da Liberdade tem grande importância para a sociedade mineira, pois congrega, em um mesmo espaço, um centro político (antiga sede maior do poder estadual) e um espaço que foi palco de importantes acontecimentos políticos que marcaram a história de Minas Gerais e do Brasil e que é usado para o convívio social e de lazer da população. Isso confere a este espaço público, uma alta densidade simbólica. É justamente por ser detentora desse capital simbólico que a praça vem sofrendo sucessivas propostas de apropriação e de transformação desse capital em uma imagem capaz de gerar ganhos de ordem política e econômica.

As alianças entre capital econômico e capital simbólico em Belo Horizonte se efetivaram com a transferência das instituições públicas estaduais para o centro administrativo Tancredo Neves, na zona norte de Belo Horizonte, em 2010. Isso provocou o esvaziamento dos prédios históricos da Praça da Liberdade e, com isso, a criação do Circuito Cultural Praça da Liberdade.

Esta “experiência de Circuito” refere-se, na verdade, à possibilidade dada ao visitante de conhecer distintos espaços culturais que se integram a uma rede institucional coletiva, de ocupação descentralizada, mas com diretrizes unificadas. Tal conduta foi teorizada pelo economista Michael Porter (1998) e que tornou-se um modelo mundial para a atuação das corporações de um mesmo segmento, que estão concentradas em determinado espaço geográfico e que passam não a competir, mas a cooperar entre si para atingir um grande público, portanto maior visibilidade e melhores condições competitivas.

A cidade pós-moderna, a globalização e a sua economia são o território ideal para o desenvolvimento dessa prática, que atinge também o setor cultural. Museus, galerias de exposição, bibliotecas, cinemas, arquivos, entre outros, estão normalmente dispersos espacialmente no tecido urbano das grandes

idades do mundo. A representatividade dessas estruturas, nacional e internacionalmente, é ínfima até o momento em que são interligadas entre si e conjugadas a outras estruturas públicas de valor cultural, ganhando dimensão física e, principalmente, simbólica capaz de exercer impacto sobre a cidade e seus cidadãos. A globalização contribui para isso, pois, por se constituir de um conjunto de redes através da qual os fluxos materiais e imateriais são transmitidos, as identidades nacionais e locais das diversas sociedades ganham o nível global, provocando alterações na compreensão da cultura.

Em um mundo globalizado, as sociedades não possuem suas particularidades culturais, que são substituídas por uma identidade única. Para pertencer a uma sociedade global, as pessoas precisam saber mais sobre toda a cultura material de uma sociedade, resultando em um aumento na gama de visitantes e, ainda mais, do número de atrações culturais nas cidades. Isso justifica a formação de agrupamentos culturais (*clusters*), principalmente sob a bandeira da revitalização de áreas históricas degradadas que se caracterizam pela magnitude de suas formas urbanas, que estendem seus domínios para os blocos da cidade, ruas, praças, bairros etc. A decisão de se apropriar de edifícios eminentes, preexistentes, não se baseia na sua localização ou na singularidade dos mesmos, mas no impacto e na influência que determinado grupo de edifícios históricos pode gerar.

O turismo como uma alternativa para aumentar o desenvolvimento econômico gera uma demanda por grandes projetos culturais em áreas que concentram os monumentos históricos (VAN AALST & BOOGAARTS, 2002). Portanto, os investimentos provenientes de empresas privadas que procuram visibilidade para suas marcas são capturados e justificados como a única alternativa para promover a restauração de heranças extensas, degradadas pela falta de fundos públicos.

As motivações por trás das estratégias norteadoras do *museum cluster* são eminentemente oriundas da cultura empresarial da sociedade capitalista, como observado por Mommaas (2004). Frantz (2005) destaca que, sob as pressões do aumento da competitividade econômica, os intervenientes do processo político estão à procura de exemplares arquitetônicos emblemáticos para realizar a combinação entre imagens opostas, como a da recuperação econômica e da

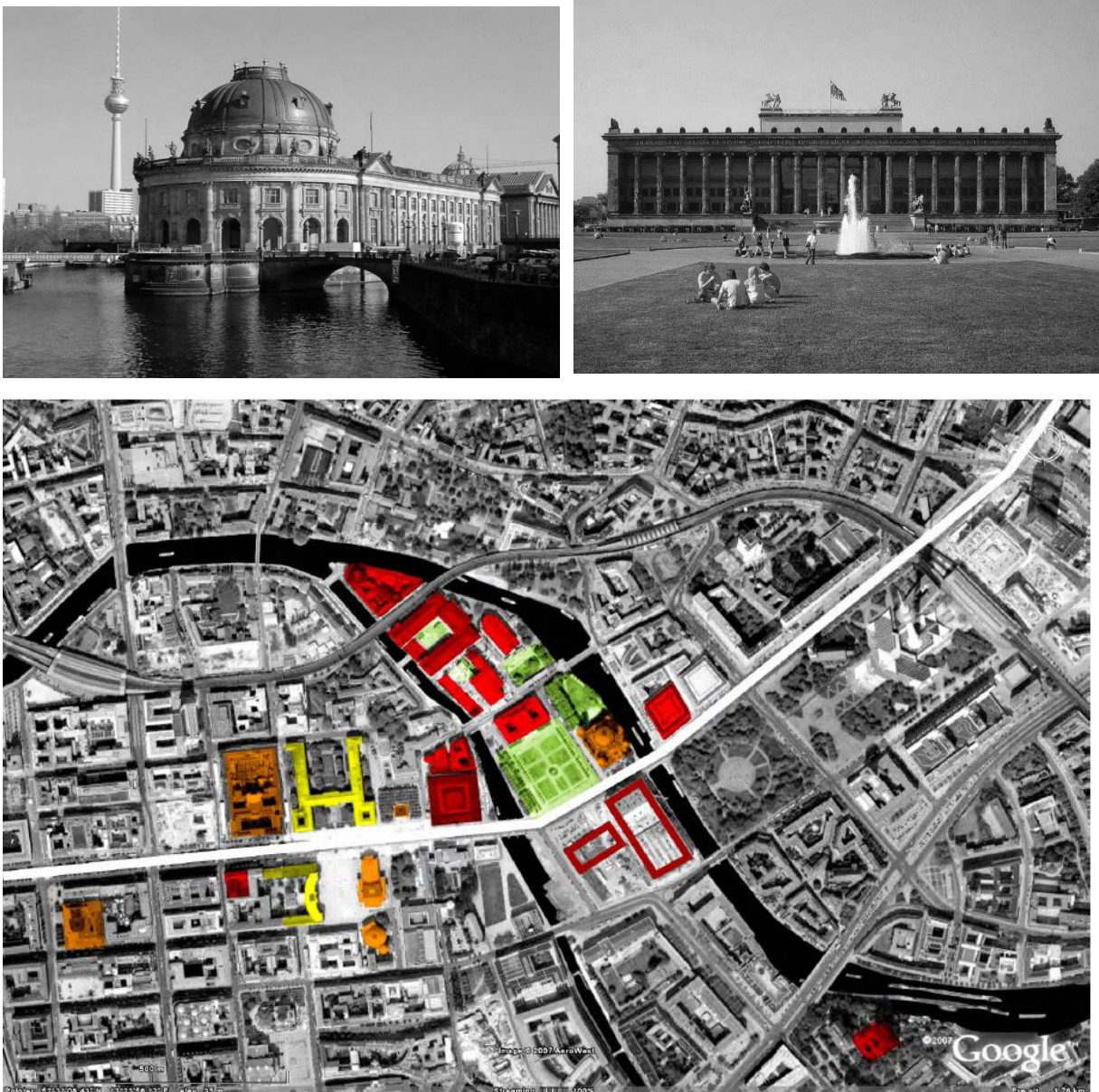
coesão sociocultural, compartilhadas através do orgulho cívico diante de um símbolo urbano.

Mas esse fenômeno não é recente, e sua origem coincide com a da instituição dos museus, apesar de não ter sido compreendida naquele contexto como tal devido a sua restrita representativa urbanística (NIKOLIC, 2012). O Museumsinsel em Berlim foi construído na primeira metade do século XIX e pode ser considerado um dos primeiros conjuntos de museus planejados. Situado em uma ilha no rio Spree, é um complexo composto por cinco instituições, o Altes Museum (1830), o Neues Museum (1855), a Alte Nationalgalerie (1876), o Museu Bode (1904) e o Museu Pergamon (1930) (Figura 14). O primeiro edifício foi planejado pelo arquiteto Karl F. Schinkel para abrigar uma extensa coleção doada por um amante da arte. No entanto, alguns anos mais tarde, Friedrich August Stüler, sob as ordens do rei, idealizou um plano para o desenvolvimento comercial da região, que se tornaria um "santuário para as artes e as ciências"<sup>28</sup> (ALEXANDER, 2008).

---

<sup>28</sup> O primeiro elemento desse plano de construção foi o Neues Museum. O próximo passo não ocorreu até 1866, com a construção da Alte Nationalgalerie (ou a Antiga Galeria Nacional). Outras duas décadas se passaram antes que o Kaiser-Friedrich-Museum (hoje conhecido como Museu Bode ou o Museu Antigo) nasceria. No entanto, o projeto arquitetônico planejado por Stüler só seria concluído em 1930 com a construção do Museu Pergamon.

Figura 14 –Bode e Altes Museum com a indicação dos demais edifícios no mapa.



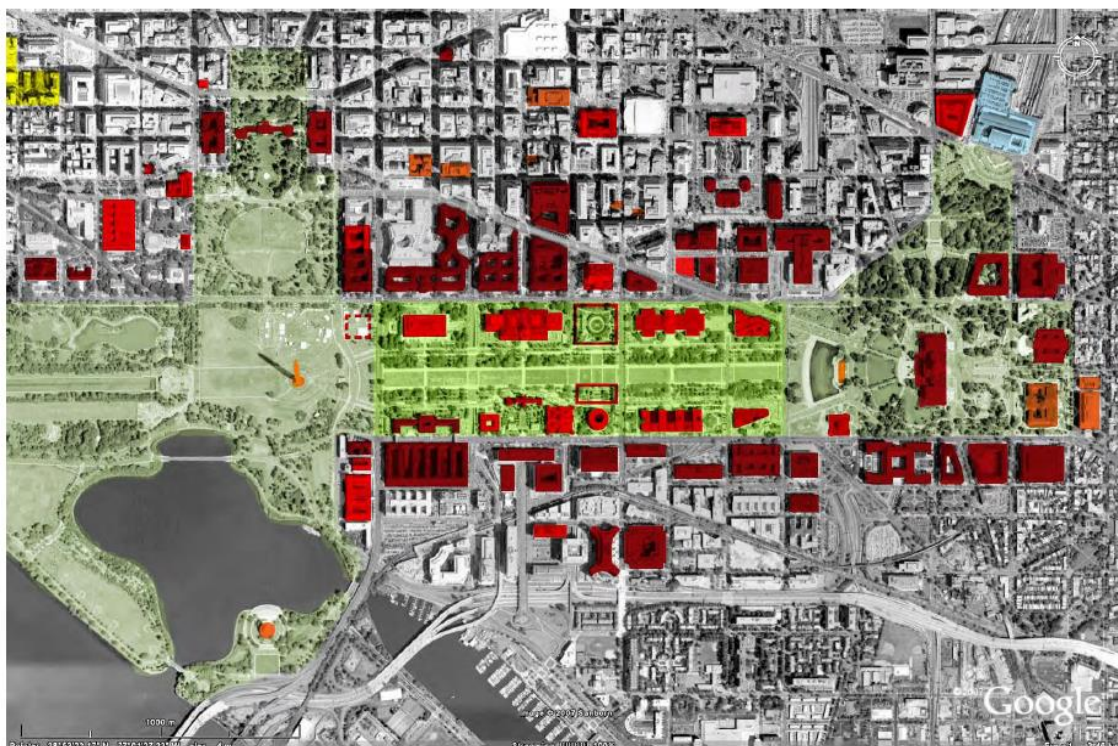
Fonte: adaptado de (NIKOLIC, 2012).<sup>29</sup>

Esse primitivo *cluster* de museus foi idealizado para destacar simbolicamente os centros tradicionais de poder. Na segunda metade do século XIX, os efeitos do fenômeno europeu na América ocorreram especialmente nos Estados Unidos, dando a base para o desenvolvimento do Washington Mall (Smithsonian Castelo 1855), Museum Mile com a ordenação do Central Park em 1870 e do Parque Grant (Plano de Chicago 1909). O último manifesta as ideias do planejamento

<sup>29</sup> A imagem mostra a área de influência que esse *cluster* de museus atinge e a grande quantidade de edifícios que o compõe direta ou indiretamente

cultural intitulado como "Beautiful City". No entanto, isso vai persistir devido à Grande Depressão, na década de 30, coincidindo com os planos de Washington, cujo centro é o National Mall (Figura 15). O centro do poder do país politicamente mais poderoso é cercado por grandes museus nacionais, como uma expressão de prestígio absoluto (NIKOLIC, 2012).

Figura 15 – Mapa e vista do Washington Mall



Fonte: adaptado de NIKOLIC, 2012.

Em Nova York, o Museum Mile, por outro lado, apesar de ter a sua gênese no mesmo período (construção do Central Park e o surgimento das primeiras instituições culturais públicas, o Metropolitan Museum, o Museu de História

Natural e do Central Park Zoo) atualmente comunica a riqueza, o luxo e a arte como ele se desenvolve ao longo da quinta Avenida, em Manhattan, e entre inúmeras mansões históricas e imponentes edifícios modernos. Em 1978, o MoMA, Guggenheim, Whitney, Frick e Neue Galerie, Cooper-Hewitt Museum, instalaram-se no século XX e XXI, juntamente com os já citados, criaram um programa cultural comum, formando esse *cluster* (NIKOLIC, 2012).

Assim, na atualidade, a Praça da Liberdade é compreendida como um *foyer* a céu aberto que recebe os visitantes que irão conhecer os museus do Circuito Cultural. A Tabela 1 apresenta os equipamentos culturais que compõem esse empreendimento.

Assim, justamente por congregarem inúmeras instituições em uma área geograficamente próxima e todas atuarem em conjunto de forma associada, é possível caracterizá-la como um cluster de museus (Figura 16).

Tabela 1 – Listagem dos equipamentos culturais que compõem o Circuito da Praça da Liberdade

<b>Edifício</b>	<b>Ano</b>	<b>Equipamento Cultural</b>	<b>Ano</b>
Antiga residência do secretário das finanças	1897	Arquivo Público Mineiro	1938
Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa	1961		
Antigo Anexo da Secretaria de Estado da Fazenda	1973	Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais - Anexo Professor Francisco Iglésias	2000
Palácio dos Despachos	1967	Casa Fiat de Cultura	2014
Antiga Secretaria de Estado de Segurança Pública	1930	Centro Cultural Banco do Brasil	2013
Antigo Hospital São Tarcísio	1928	Centro de Arte Popular Cemig	2012
Antigo Anexo da Secretaria de Estado da Educação	1961	Espaço do Conhecimento UFMG	2010
Antiga Secretaria de Estado de Finanças	1897	Memorial Minas Gerais Vale	2010
Antiga Secretaria de Estado de Educação / Agricultura	1897	Museu das Minas e do Metal	2010
Antiga residência do secretário da agricultura	1895	Museu Mineiro	1982
Palácio da Liberdade	1898		
BENGE	1969	BDMG Cultural	1988
Palacete Borges da Costa	1923	Academia Mineira de Letras	1987
Antiga sede do IPSEMG	1964	Espaço Cultural Escola de Design da UEMG	2018
Imóvel da Rua Sergipe 884		Centro de Formação Artística – Cefart Liberdade	2014
Sede Social do Minas Tênis Clube	1940	Centro Cultural Minas Tênis Clube	2013



---

Rainha da Sucata - Centro de Apoio ao Turismo Tancredo Neves	1992
Antiga Secretaria de Viação e Obras Públicas	1897

---

Fonte: CCPL.<sup>30</sup>

Esse é um fenômeno que ganhou tamanha proporcionalidade que alguns estudos apontam que 95% dos museus mais visitados do mundo já apresentam alguma forma de aglomeração (NIKOLIC, 2012, p.15). São características dos *clusters* a sua estratégica localização no tecido urbano, a sua distinta e representativa forma de inserção na estrutura e na vida da cidade, as relações e dinâmicas que o constroem e permeiam e, por fim, a transformação do espaço público como mobilizador e articulador.

Em suma, a cidade é reprogramada, pois deve-se compreender o *cluster* de museus como uma força que organiza, gera e transforma os sistemas de museus e de cidades. No caso de Belo Horizonte, ocorreu que várias instituições culturais, que já estavam consolidadas em bairros afastados da Praça da Liberdade, migraram para ela e hoje ocupam edifícios tombados e pertencentes ao Estado e que foram cedidos através de parcerias. Também aconteceu que espaços expositivos próximos da área do Circuito Cultural solicitaram sua inclusão no *cluster* (Figura 16).

A atratividade desse polo é suficiente para criar um novo significado para essa região. A sua forma define um centro de onde irradiam fluxos, que criam nexos entre essa região e as demais áreas urbanizadas. Outra questão relevante é que esse empreendimento cultural em Belo Horizonte caracteriza-se por uma constante instabilidade, pois as instituições que se inserem no circuito oscilam ininterruptamente, sendo, a cada ano, publicados pela imprensa novos parceiros e espaços a serem inaugurados, que são, na mesma frequência, alterados e excluídos.

---

<sup>30</sup> Disponível em: <http://ccpl.izap.ws/plus/modulos/listas/index.php?tac=espacos>. Acesso em: 15 de julho de 2020.

Como exemplo, pode-se citar o fato de que o Palacete Dantas (antiga residência particular do Eng. José Dantas) e o Solar Narbona (antiga residência particular de Francisco Narbona) tiveram uma proposta, em 2010, para abrigar o IEPHA; posteriormente, em 2013, o Inhotim Escola e, no ano seguinte, o Oi Futuro. Nenhuma dessas propostas se efetivou e as edificações, em 2021, continuam sem uso, assim como o prédio da Antiga Secretaria de Viação e Obras Públicas, que receberia, em 2010, o Museu do Homem Brasileiro, em uma parceria com a Fundação Roberto Marinho; em 2013, seria o Centro de Informação ao Visitante do Circuito Cultural; em 2014, seria o espaço destinado ao Projeto Centro de Ensaios Abertos (Cena) - Grupo Corpo, e que, por fim, está programado para se transformar na Casa do Patrimônio Mineiro.

Esse fato indica que, na verdade, o Estado de Minas Gerais, como articulador dessa política cultural, não se preocupa em dar novo uso aos edifícios históricos respeitando suas limitações e valorizando suas peculiaridades, mas apenas transferir o ônus da proteção desse patrimônio usando do discurso político.

Figura 16 – Edifícios que compõem o *cluster* de museus do CCPL.



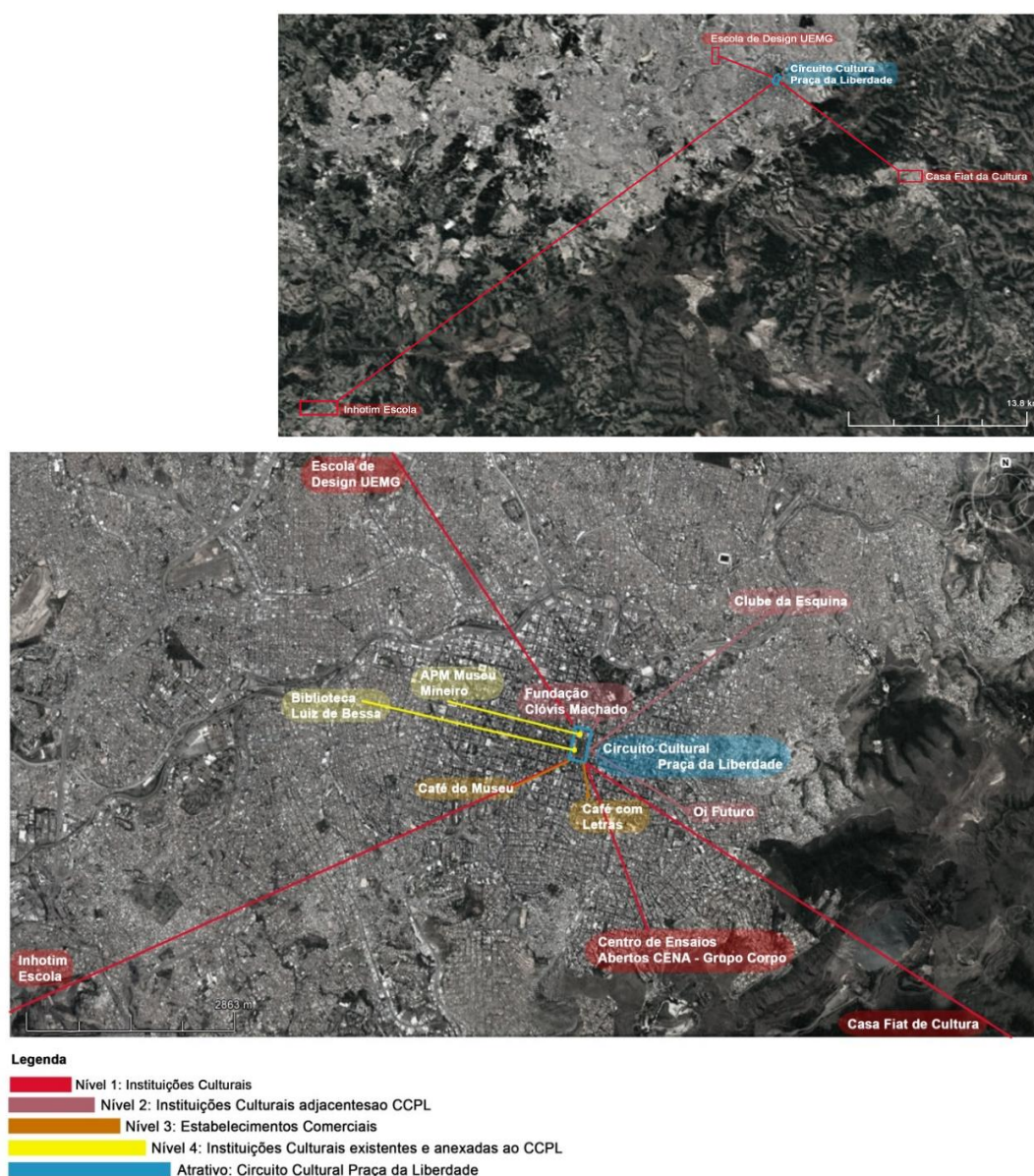
- |  |  |   |
|--|--|---|
| 01. Museu Mineiro                                  | 08. Museu Clube da Esquina             | 14. Centro de Informação Turística Tancredo Neves |
| 02. Arquivo Público Mineiro                        | 09. Escola de Design UEMG              | 15. Biblioteca Pública Luiz Bessa                 |
| 03. IEPHA  | 10. Memorial Minas Gerais - Vale       | 16. Palácio da Liberdade                          |
| 04. Centro Cultural Banco do Brasil                | 11. Museu das Minas e dos Metais       | 17. Casa Fiat da Cultura                          |
| 05. Centro de Referência em Economia Criativa      | 12. Anexo Professor Francisco Iglesias | 18. Museu do Automóvel                            |
| 06. Centro de Referência da Música de Minas Gerais | 13. Espaço do Conhecimento             | 19. Centro de Arte Popular                        |
| 07. Oi Futuro                                      |  |   |

Fonte: a autora.<sup>31</sup>

<sup>31</sup> O mapa mostra a quase totalidade dos edifícios históricos, os novos usos e sua respectiva localização. Entretanto, eles são alterados com grande frequência.

Segundo Forgan (2005), enquanto, no século XIX, apenas capitais ou grandes cidades do interior estabeleceram prestigiosos edifícios de museus, isso está acontecendo hoje em uma série de outros lugares. Embora deva ser notado que a utilização do museu como agente do desenvolvimento urbano não é algo novo, sua “infestação” pelos continentes, no final do século XX, é assustadora. Ela é impulsionada pela concorrência e pelos programas de revitalização urbana, tanto nos Estados Unidos como na Europa, que são, nas palavras de Jeudy (2005), processos de estetização e patrimonialização urbana.

Figura 17 – Mapa da nova centralidade urbana decorrente da instalação do CCPL.



Fonte: a autora.

O mapa demonstra a migração de instituições culturais existentes e, também, de comércios, para a nova centralidade urbana criada pelo Circuito Cultural Praça da Liberdade (Figura 17).

Para Paola Bernstein (2007), a cidade contemporânea enquanto objeto cultural reificado vive uma verdadeira “celebração do privado”, ou seja, tudo o que é público e de relevância simbólica deve ser disponibilizado a empresas com poder de investimento, que, em contrapartida, terão suas marcas associadas à cultura. Em decorrência desse fato, as áreas urbanas e seus respectivos conjuntos de edifícios históricos são vítimas dos processos de museificação e de cenarização.

O patrimônio é transformado em cenário apropriado para garantir o moto-contínuo do fluxo-turístico, inclusive revivendo – ou recriando – personagens do passado que possam dar mais realidade a experiência urbana. Em contradição com a temporalidade urbana contemporânea, esses espaços se veem fixados através de uma ordem desejada e sua imutabilidade e pureza são perseguidas em detrimento de todos os outros processos que agiriam sobre a sua constituição e desdobramento (BERNSTEIN, 2007, p.58).

É importante, inclusive, ressaltar que houve grande resistência da sociedade organizada, já que, em outubro de 2003, o Departamento de Minas Gerais do Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB) oficializou um parecer técnico sobre a criação do novo centro administrativo estadual em Belo Horizonte e a respeito da alteração de uso dos prédios públicos da Praça da Liberdade transformando-a em centro cultural. Esse documento aponta a preocupação com a notícia de uma desocupação imediata dos prédios das Secretarias do Estado e sua cessão à iniciativa privada, que ali desenvolveria atividades culturais diversificadas, tendo em vista que ações similares já haviam ocorrido em outros edifícios históricos da cidade e os resultados não eram satisfatórios. Além disso, não era de conhecimento público o nível de intervenção que seria aplicado para a adequação aos novos usos<sup>32</sup>. Naquele momento, para o IAB (2003), era certo que:

---

<sup>32</sup> Nesse mesmo documento, o IAB apresenta algumas possibilidades a serem exploradas, sendo a primeira delas a de manutenção dos órgãos e serviços públicos estaduais funcionando na própria Praça da Liberdade. Entretanto indica que talvez (?) ocorra incentivo ao ingresso do público nos edifícios, pois isso não vinha ocorrendo. Com isso, o acesso aos bens públicos de valor excepcional, do ponto de vista histórico e arquitetônico, seria democratizado e empreender-se-ia, a partir dele, a educação patrimonial, foco das políticas culturais. Os espaços dos primeiros

deve ocorrer à custa de seu significado. Transformar a Praça da Liberdade em Centro cultural, esvaziando-a de um uso potencialmente vitalizante, com a presença das Secretarias de Educação, Cultura e Justiça e, mais ainda, o IEPHA, é uma aposta frágil na capacidade de polarização dos “usos culturais”. (IAB, 2003, p. 6)

A questão da “Museificação de algo que é vivo” está pautada na compreensão de que a Praça da Liberdade é a materialização da relação social entre a população que habita esse espaço e o poder Estadual que ali se instituiu. É um espaço democrático e livre, e qualquer alteração pode provocar o perecimento dessa dinâmica já consolidada pela história. Por outro lado, não se justifica, em hipótese alguma, pois a Praça e seus edifícios não estão “desvitalizados” a ponto de exigir uma atuação iminente do Estado para sua revitalização, pelo contrário, a vida ali é pulsante e presente na memória do belorizontino.

Pedro Henrique de Mendonça Resende (2014) redigiu uma série de ensaios críticos sobre o Circuito Cultural Praça da Liberdade em Belo Horizonte. Neles aparece a constatação de que os poucos espaços ainda preservados na cidade estão em processos de musealização, ou já passaram por eles, sendo o mais evidente deles o dos edifícios das Secretarias Estaduais da Praça da Liberdade. Essa monumentalização e museificação fetichista destituiu os belorizontinos de sua própria historicidade, sem que houvesse uma interlocução com a sociedade. Esse foi um processo unilateral e de cunho político, contrário às necessidades e aos anseios de quem se apropria e é detentor desse patrimônio.

Além disso, os danos causados pela evidente **padronização de uso** (cultural) na área abarcada pelo conjunto da Praça da Liberdade comprometeriam a já existente apropriação desse espaço público que conjugava famílias passeando pelos jardins, funcionários transitando entre secretarias, casais namorando, crianças brincando etc. Os usos residenciais, administrativos e culturais que se distribuíam entre os edifícios ecléticos, neoclássicos, modernos e pós-modernos

---

pavimentos seriam disponibilizados para exposições e salas de conferência, ficando os demais ocupados. Esse modelo já foi aplicado e estava em funcionamento no Centro de Referência do Professor instalado na antiga Secretaria de Educação. Mas a proposta que se consolidou foi distinta desta, como será descrito nos itens que se seguem.

do quarteirão da Praça contribuíram, ao longo de mais de cem anos, para o fortalecimento da significação desse espaço para a sociedade detentora do patrimônio, o que deveria ter sido considerado por esse projeto político e econômico.

## CAPÍTULO 3

### INTERVENÇÕES NA ESCALA ARQUITÊTONICA

Nesta seção, será realizada uma reflexão teórica a respeito de três temas de extensiva controvérsia no campo da preservação do patrimônio: novos usos, a relação antigo-novo e intervenções em preexistências.

#### 3.1 MAIS UM MUSEU? OUTRO CENTRO CULTURAL?

O primeiro desses temas, o uso, pode ser abordado a partir das perspectivas colocadas por Riegl (1987), ainda em 1903, na ocasião da proposição de um conjunto de preceitos que orientassem a conduta frente à tutela e à conservação dos monumentos na Áustria.

[...] con el abandono de la utilización humana del monumento se perdería de modo insustituible una parte esencial de aquel libre juego de las fuerzas naturales, cuya percepción da origen al valor de antigüedad (RIEGL, 1987, p. 62).

A ausência do valor de antiguidade transformaria o monumento em uma obra com um aspecto moderno, que “surge do contraste, da diferença, que pode ser percebida não apenas pelas classes mais instruídas ou cultivadas, mas inclusive pelas massas” (CUNHA, 2006, p.3). Desse modo, fica clara a necessidade de dar uso ao patrimônio arquitetônico a fim de que ele não perca sua própria essência, mas também é evidente que, para atender às necessidades materiais do homem, ocorre um conflito entre valores de contemporaneidade.

No último capítulo do livro “O culto moderno dos monumentos”<sup>33</sup>, Riegl (1987) define que, além do valor de uso, há também o valor de arte, e que ambos são considerados desdobramentos dos valores de contemporaneidade. Há, ainda, uma subdivisão do valor de arte em relativo e de novidade, que são,

---

<sup>33</sup> “O Culto Moderno dos Monumentos” teve sua primeira versão em língua portuguesa no ano de 2006, mais de um século depois de sua publicação original (RIEGL, 1903); e cerca de duas décadas após a traduções para o espanhol (RIEGL, 1987).

respectivamente, compreendidos como: a capacidade que os monumentos mantêm de sensibilizar o homem contemporâneo ainda que tenham sido criados por uma *kunstwollen* radicalmente diferente daquela da atualidade, e o de novidade se refere a que:

Sólo lo nuevo y completo es bello según las ideas de la massa; lo viejo, fragmentário y descolorido es feo. Esta concepcion milenária, según la cual corresponde a la juventude uma superioridad incuestionada frente a la vejez [...]. (RIEGL, 1987, p.81)

A compreensão dos valores atribuídos aos monumentos por distintas sociedades em contextos históricos específicos irá oferecer um amplo espectro das práticas de restauração ao longo dos séculos, segundo a lógica do pensamento de Riegl. A grande contribuição desse historiador vienense reside, porém, no fato de ele ter entendido a preservação do patrimônio como um ato cultural inscrito e orientado por juízos de valores.

As ações de preservação exigem que sejam realizadas escolhas entre o histórico e o artístico, entre o antigo e o novo, entre o uso ou o abandono. As cartas patrimoniais trazem orientações a esse respeito desde 1931, em Atenas, e pelos encontros que se seguiram:

A conferência recomenda que se mantenha uma utilização dos monumentos que assegure a continuidade de sua vida, destinando-os sempre a finalidades que respeitem seu caráter histórico ou artístico (ICOMOS, 1931, p.1).

A Carta de Veneza, de 1964, traz, em seu quinto artigo, a consideração de que “a conservação dos monumentos é sempre favorecida por sua destinação a uma função útil à sociedade; tal destinação é, portanto, desejável, mas não pode nem deve alterar a disposição ou a decoração dos edifícios”. (ICOMOS, 1964, p. 2)

O anexo B da Carta do Restauo (1972), que trata das instruções para os critérios das restaurações arquitetônicas, explicita a preocupação com a sobrevivência dos monumentos através de novas utilizações, desde que “não resultem incompatíveis com os interesses histórico-artísticos”. O texto indica, ainda, que as obras devem ser mínimas, “conservando



escrupulosamente as formas externas e evitando alterações sensíveis das características tipológicas, da organização estrutural e da sequência dos espaços internos” (ICOMOS, 1972, p.8).

Todavia, para que seja possível atender ou pelo menos tentar atender ao que é descrito pelas cartas internacionais, convencionou-se transformar edifícios históricos em centros culturais. No Brasil, esse fato pode ser evidenciado pelos dados divulgados pelo IBRAM em seu relatório “Museus em Números”, de 2011, que mostram que apenas 17,1% das instituições museológicas cadastradas estão locadas em edifícios que foram projetados arquitetonicamente para essa função. Dessa porcentagem, quase 30% das instituições estão locadas em edifícios tombados em nível Municipal, Estadual ou Federal.

A perda da destinação original faculta a esses prédios a invenção de um “moderno” programa arquitetônico que visa à integração do monumento à vida contemporânea. A ânsia de reintegrar um edifício histórico desativado a uma nova destinação leva à prática dos excessos, pois enxerta-se o presente no passado sem a prévia avaliação do estado material do edifício e das suas reais condições de receber tais intervenções. Choay (2001) descreve esse fenômeno como uma modernização que, no entanto, não dá a impressão de novo, mas coloca no corpo dos velhos edifícios um implante regenerador.

Esses grandes projetos de revitalização não avaliam os impactos de um novo uso no processo de resignificação daquele bem para a sua comunidade detentora e, menos ainda, dos danos às preexistências dos edifícios. O que se esperaria desses projetos, segundo Regina Andrade Tirello (2013, p.04), seriam:

Estudos para proposição de adequações de novos usos para preexistências arquitetônicas correspondem necessariamente a um percurso analítico que implica no estudo físico da construção/conjuntos sob o ponto de vista de suas limitações/potencialidades estruturais e espaciais, associadas às avaliações de prioridades sociais e culturais de contextos geográficos e econômicos com os quais se relacionam.

Por serem usos culturais, tem-se a impressão de que os danos à materialidade seriam reduzidos frente àqueles que se relacionam à resignificação do bem, mas esquecem-se de que, ao se intervir na dimensão

material, sujeita-se a alterar aquilo que esse patrimônio representava. Em outras palavras, uma intervenção arquitetônica pode fortalecer a linha que conecta passado e presente, promovendo a sua atualização e, conseqüentemente, inserindo esse monumento na vida cotidiana, ou pode, simplesmente, relativizar o seu reconhecimento como patrimônio para aquela sociedade, enfraquecendo a ligação entre eles. Ao se intervir, ~~provocamos~~ provocam-se mudanças e elas podem oferecer experiências enriquecedoras ou empobrecedoras para aqueles que desfrutam desses bens.

A teoria contemporânea da conservação, em certa medida, abarca parte dessa problemática pois desloca o seu foco da perspectiva de conservação da materialidade para a conservação de valores e significados intrínsecos ao patrimônio. É evidente que as teorias moderna e contemporânea não são excludentes, mas possuem continuidades, rupturas, convergências e divergências entre elas. Para Zancheti (2014), o que se destaca na teoria contemporânea é que os valores simbólicos são reconhecidos como determinantes nas decisões sobre a conservação da arquitetura.

Muñhos Viñas (2005), teórico contemporâneo e crítico da teoria clássica da restauração, enfatiza que ela é enraizada na Verdade e nas noções de reversibilidade, universalidade e objetividade; enquanto se faz necessário a proposição e a substituição delas pelos atributos de função, uso ou valor do objeto de conservação. “ A ideia é que as decisões sobre a conservação devem se atentar não à verdade, mas à intangível eficiência e funcionalidade; pois são aos sujeitos e não aos objetos, a quem o processo de conservação é destinado e realizado” (VIÑAS, 2005, p.30).

O olhar de Viñas não se restringe ao objeto a ser conservado, estende-se às pessoas a quem esse bem executa qualquer função, seja tangível ou intangível; de cunho simbólico e/ou histórico. A alteração da função original dos bens é um fato, assim como o predomínio da função-signo. Segundo o autor, a mudança se encerra, pois os bens não são mais materialmente úteis nem mesmo memoráveis, ou importantes em si mesmos, mas por aquilo que são capazes de evocar.

Certamente, não é apenas o uso, mas a ressignificação cultural, que está por trás do uso, que também deve ser considerada. Os bens não podem perder sua

capacidade de referenciar. Flávio Carsalade (2014, p. 463) esclarece que essa alteração da compreensão do uso à prática do restauro presentifica a arquitetura, “ele a faz usável e, por isso vetor, pode sempre atualizá-la para a vida presente, o que é, fundamentalmente, o objetivo do restauro”.

O conservador espanhol, em sua teoria, apoia-se nas contribuições de vários campos disciplinares, como o da museologia, que conceitua os objetos de museus como entidades comunicativas e que se assemelha às características dos objetos no campo da restauração, conforme seus preceitos. “De fato, as funções comunicativas dos objetos de conservação são um fator definidor da teoria contemporânea da conservação” (VIÑAS, 2005, p. 28).

Mas o que conservar do objeto? Essa é uma pergunta com muitas respostas possíveis segundo a teoria contemporânea, tendo em vista que essa atividade depende dos objetivos que os indivíduos e grupos querem alcançar com sua ação (ZANCHETTI, 2014). Não se deve incorrer na imposição de preceitos científicos, pois as decisões relativas a conservação não devem ser impostas, mas acordadas entre os indivíduos afetados. “Tal postura acaba por levar à noção de que um bem é tanto melhor preservado quanto maior o número de pessoas satisfeitas com sua forma de preservação” (CARSALADE, 2014, p.257).

O consenso exigido na teoria contemporânea da conservação inclui todos para quem o objeto possui qualquer significado. Não é um acordo interno entre historiadores, cientistas e conservadores (entre especialistas), é um “contrato social”. Assim, a noção de “conservação negociativa” poderia substituir com sucesso o da conservação científica. (VIÑAS, 2005, p. 30).

E por ter vários atores envolvidos na atividade da conservação, ela não será neutra, mas condicionada às aspirações e aos interesses de grupos sociais. Os políticos, integrantes dos conselhos, os técnicos de institutos de preservação, a mídia, entre outros agentes sociais, que, “se por um lado são eles que legitimam socialmente o patrimônio, eles também se sentem no direito de tutelá-lo segundo suas convicções e interesses próprios” (CARSALADE, 2014, p. 309). O contexto sociocultural também será um mediador da relação existente com o patrimônio e uma fonte de influências sobre as decisões tomadas.

Uma saída para o problema ético apresentado é a aplicação de critérios intersubjetivos, que são aqueles “estabelecidos (de maneira consciente ou inconsciente) pelos sujeitos que provavelmente serão afetados por qualquer alteração no objeto. A intersubjetividade é baseada em acordos alcançados entre os atores” (VIÑAS, 2005, p. 30). Ainda com relação à ética, faz-se necessário incluir o conceito de sustentabilidade dessas ações.

A sustentabilidade na restauração foi identificada como a capacidade econômica necessária para garantir a continuidade dos procedimentos conservativos, mas também, de maneira mais sutil e interessante, como a capacidade do objeto de continuar satisfazendo os gostos e necessidades intangíveis dos futuros usuários (VIÑAS, 2005, p. 171).

Para Flávio Carsalade (2014), a sustentabilidade ajuda a balizar as decisões e a gerir a mudança dentro de limites acordados e aceitáveis. As ações de conservação não podem ser tão drásticas a ponto de atrapalhar a leitura histórica das futuras gerações, empobrecer sua memória e qualidade de vida; mas também não se deve correr o risco de ser extremamente conservador, a ponto de “congelar” a vida do lugar, negando a sua integração à vida presente.

-----

No Brasil, assiste-se a uma proliferação sem limites de “centros culturais”, “espaços culturais” que, em suma, são novos “equipamentos culturais” em edifícios históricos com tombamentos, municipais, estaduais e federais. Esse é um fato que deve ser olhado sob duas perspectivas. A primeira é que esses monumentos ainda possuem a capacidade de sensibilizar o homem contemporâneo – parafraseando Riegl. E isso oferece a possibilidade do uso e da “continuidade da vida” pela destinação a uma função útil à sociedade.

Por outro lado, parece que a única alternativa que é oferecida aos edifícios históricos é a do uso cultural, como se essa fosse uma forma de salvação para que não sejam demolidos ou definitivamente abandonados. Na verdade, essa alternativa nem sempre é viável, por uma série de razões que, inclusive, vão além das suas condições materiais e esbarram, inevitavelmente, na questão das

funções comunicativas dos objetos. Isso acontece porque a intervenção necessária para a adequação do espaço a um uso cultural (as vezes) é tão transformadora que, simplesmente, altera, ou interfere, profundamente, na relação comunicativa e simbólica do bem com sua sociedade detentora.

Então, qual seria a solução? Não é tão simples, mas sabe-se que, primeiramente, é importante avaliar a extensão e a compatibilidade do uso proposto em relação à carga simbólica inerente a esse bem. Esse processo deve acontecer tendo como premissa a intersubjetividade, com a participação de distintos autores.

No caso do Circuito Cultural Praça da Liberdade, o que aconteceu é muito distinto, pois todos os espaços são destinados a usos culturais independentemente das condições materiais e simbólicas que esses edifícios apresentavam para o empreendimento. Os usos anteriores desses edifícios da praça ajudam a compor a identidade deles, pois há elementos arquitetônicos característicos que não podem ser negados ou menosprezados. As decisões foram, em grande medida, unilaterais e com um claro viés político e econômico, sem considerar que a “patrimonialidade não está apenas no objeto” (CARSALADE, 2011, p.4) e que ela é também um ato social e deve estar baseada na negociação, no equilíbrio, na discussão, no diálogo e em consensos.

### **3.2 A PREEXISTÊNCIA ARQUITETÔNICA**

A Segunda Guerra Mundial deixou grande parte da Europa Ocidental e Oriental devastada. Os bombardeios às cidades destruíram, queimaram e deixaram em ruínas a maioria dos edifícios históricos existentes. Assim, a reconstrução passava necessariamente pela reintegração dos monumentos e pela proposição de novas destinações que justificassem a permanência deles, apesar de seu estado físico. É nesse momento, na Itália, que vários edifícios foram adaptados/reconstruídos/restaurados/conservados para fins museológicos, como o Palazzo Bianco em Genova, Palazzo Abatellis em Palermo, o Museo di Castelvecchio em Verona, o Castello Sforzesco em Milão ,entre inúmeros outros (RUGGERO, 2015, p. 62)

Em outras palavras, os anos 40 e 50 são considerados aqueles em que surge um novo rosto para a instituição do museu italiano. As origens dessa verdadeira renovação são distintas, em data e ocasião, pois, para Ezio Bonfanti (1973), ela teria como marco a publicação do artigo “*Il Museo come Scuola*” de Giulio Carlo Argan em 1949. Para Marisa Dalai Emiliani (2008)<sup>34</sup>, porém, o início se relaciona com a reorganização da Galeria de Academia de Veneza empreendida por Carlo Scarpa. Para Tafuri, o ano seria 1951, com a Inauguração do Palazzo Bianco em Genova, uma obra de Franco Albini (HIDALGO, 2002).

Independentemente disso, o que é fundamental compreender é que os anos de reconstrução promoveram a concretização de um pensamento fértil e uma ação projetual que se encontrará entre uma das mais renovadoras da história da arquitetura italiana, resumida ao princípio de diálogo entre o novo e o antigo. Isso se dá em grande parte, segundo Maurizio de Vita (2015), porque o enfrentamento das complexidades relativas às intervenções em preexistências está calcado teórica e experimentalmente.

Em âmbito teórico, a interpretação das preexistências está relacionada a um olhar distinto daquele conformado pelo restauro filológico no qual o valor histórico tem predominância. Esse contemplar emerge de uma busca estética e crítica que se aproxima teoricamente dos princípios do restauro proposto por Roberto Pane e Renato Bonelli. Para esses autores, o ato crítico tem a sua origem no reconhecimento da obra de arte e em um julgamento baseado nos valores artísticos e, portanto, nos aspectos figurativos, no grau de importância e no valor da obra. Na sequência desse reconhecimento, estão a possibilidade e o dever de recuperar, restituir e libertar a obra de arte – esse conjunto complexo de elementos figurativos que constituem a imagem através da qual está expressa sua individualidade (CARBONARA, 2012).

Fica, então, evidenciado que a intervenção deve ter o propósito de reintegrar e preservar o valor expressivo da obra e, dessa maneira, alcançar a libertação da sua verdadeira forma. Para os adeptos da corrente crítico-conservativa, a busca pela “*vera forma*” nas intervenções pode, inclusive, exigir a remoção de adições

---

<sup>34</sup> Per una critica della museografia del Novecento in Italia: il “**saper mostrare**” di Carlo Scarpa.

ou o tratamento de lacunas, pois o que é primordial é a recuperação da imagem (CARBONARA, 2006).

Renato Bonelli e, posteriormente, Cesare Brandi serão os responsáveis pela instituição da supremacia de uma instância estética sobre a histórica e a busca pela unidade potencial originária da materialidade das obras. Entretanto, isso não quer dizer que a instância histórica da obra deva ser desconsiderada, pelo contrário, tanto esta última como a instância estética irão interagir dialeticamente, e a resultante de todas as ações de intervenção propostas terá uma harmonia figurativa. No livro Teoria da Restauração de 1963, Brandi indica dois axiomas que fundamentam as considerações feitas.

- Restaura-se somente a matéria da obra de arte.
- A restauração deve visar ao restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que isso seja possível sem cometer um falso artístico ou um falso histórico, e sem cancelar nenhum traço da passagem da obra de arte no tempo (BRANDI, 2004, p.31 e 33).

A matéria é o meio pelo qual a imagem formada pela totalidade da unidade potencial restaurada deve ser conhecida. Pergunta-se, porém, quando o olho, ao percorrer a imagem da forma figurada, depara-se com destruições e lacunas? A interrupção da dimensão visual obriga a contar com a imaginação para reconstruir as peças em falta ou para reproduzir os ocultos a fim de recuperar a “unita dell’opera” e oferecer a visão do monumento restaurado. A evocação da fantasia torna-se necessária e, assim, acontece a integração entre o processo crítico e a criação artística (BRANDI, 2004).

O restauro arquitetônico é, então, tanto um processo crítico como também criativo que busca a reintegração imagética da obra, como evidenciado por Renato Bonelli na definição do vocábulo Restauro para a publicação da Enciclopédia Universal da Arte de 1963:

"Il restauro architettonico è concezione tipicamente moderna che muove da un modo nuovo e diverso di considerare i monumenti del passato e di intervenire su di essi, modificando la forma visibile e l’organismo statico e strutturale [...]. Defnito in tal modo, il restauro coincide con l’azione critica, dato che per l’intera durata dell’operazione la precisa coscienza dell’atto che si compie ed il completo controllo dei suoi risultati non devono mai

venire meno. Ma quando il ripercorrimto della immagine condotto sulla forma figurata risulta interrotto da distruzioni o ingombri visivi, il processo critico è costretto a valersi della fantasia per ricomporre le parti mancanti o riprodurre quelle nascoste e ritrovare infine la compiuta unità dell'opera, anticipando la visione del monumento restaurato. In tal caso, la fantasia da revocatrice diventa produttrice...cosicché il restauratore si trovi a doverle sostituire con elementi nuovi, per ridare all'opera una propria unità e continuità formale, giovandosi di una libera scelta creatrice. **Restauro come processo critico e restauro quale atto creativo sono dunque legati da un rapporto dialettico, in cui il primo definisce le condizioni che l'altro deve adottare come proprie intime premesse, e dove l'azione critica realizza la comprensione architettonica, che l'azione creatrice è chiamata a proseguire ed integrare**".

A medida dessa criatividade esbarra sempre na realidade material da obra e no respeito absoluto a ela como bem cultural a ser transmitido ao futuro. Além disso, a liberdade oriunda do próprio ato criativo não pode justificar intervenções personalistas e, menos ainda, a volta de uma unidade estilística à moda Viollet-le-Duc. Segundo Giovanni Carbonara (1976), a inserção de elementos ditos "neutros" em edifícios históricos também estava sendo contestada pelos teóricos Roberto Pane e Renato Bonelli, tendo em vista que eram desprovidos de valores artísticos. Na verdade, tudo se resumia a:

[...] devolver ao objeto ou ao elemento arquitetônico a restaurar não apenas um contexto físico digno, mas um contexto figurativo - não mais o original que é perdido ou irrecuperável, nem o atrofiado e incompreensível de um também - Imagem danificada. O novo contexto deve derivar de colocar o objeto em uma nova obra artística, de modo que o objeto passa a ser parte da estrutura em que é inserido, mantendo uma legibilidade independente e juntando-se a outros novos elementos. O processo não é muito diferente do que se vê num museu bem planejado e cientificamente concebido, nos quais os itens em exibição interagem com a arquitetura que os contém e os protege. Desta forma, os objetos são apresentados em toda uma série de visualizações planejadas e, ao mesmo tempo, de uma maneira que mostra o objeto individual da maneira mais agradável<sup>35</sup> (CARBONARA, 1996, p.240).

---

<sup>35</sup> In other words, the problem can be posed in the following ways: In order to meet the historical and aesthetic requirements of the ancient monument, is it absolutely necessary to restore the monument according to procedures that are formally "indifferent" or neutral, albeit "scientifically" reliable? Or can the monument, if only for the absolute respect it is owed, be introduced in a new visual equilibrium? It is a matter of giving back to the object or to the architectural element to be restored not only a worthy physical context, but a figurative context – no longer the original one that is lost or irrecoverable, nor the atrophied and incomprehensible one of a too-badly damaged image. The new context has to derive from placing the object in a new "artistic work", so the object



Se, no campo teórico, as questões sobre as intervenções em preexistências caminhavam para um consenso (no que se refere à corrente crítico-conservativa), as experiências reais desses mesmos anos se caracterizam por diferentes abordagens que vão do contraste à analogia chegando até a mimese. Para Beatriz Kühl (2010, p. 217), é possível classificar as diversas operações nos monumentos, dentro de “duas concepções antitéticas: a repriminção da imagem originária e a indiferença representada, com frequência, pelo abandono da obra em estado arruinado”.

Despontam, nesse contexto, arquitetos que, além de terem uma sólida base conceitual, projetaram intervenções que podem ser consideradas “protótipos de uma tradução arquitetônica dos princípios do restauro crítico” (KÜHL, 2011, p.231). Giovanni Michelucci, Carlo Scarpa, Franco Albini, Mario Ridolfi, Ignazio Gardella, Franco Minissi e Grupo BBPR são alguns desses arquitetos.

Esses profissionais detinham um amplo domínio sobre materiais que eram considerados modernos para sua época. Além disso, realizavam uma série de testes no canteiro das obras de restauração. Isso é caracterizado por Maurizio de Vita (2015) como um acontecimento histórico no qual o costume construtivo e as técnicas tradicionais são combinados à experimentação tecnológica.

No segundo período pós-guerra, o verdadeiro novo chegou ao mundo da arquitetura e construção com uma miríade de propostas, soluções e promessas. A tecnologia entra em uma nova arquitetura e, com a fricção cultural compreensível do caso, mesmo no antigo, dando ao problema esse grande ângulo de visão que ao longo do tempo criou uma gama extraordinária de possibilidades de integração e enxerto contemporâneo (VITA, 2015, p.34).

O grande trunfo desses arquitetos está relacionado à sua abordagem diante da preexistência, pois foram capazes de aproximar a narrativa histórica da extraordinária cultura artesanal italiana. Eles reivindicam a suspensão das

---

becomes part of the structure into which it is inserted, by maintaining an independent legibility and by joining with other new elements. The process is not too different from what one sees in a well-planned and scientifically conceived museum, in which the items on display interacts with the architecture that contains and protect them. In this way, the objects are presented in a whole series of planned views and, at the same time, in a manner that displays the individual object in the most congenial way.

convicções tecnológicas e colocam os materiais a serviço da criatividade, implementando novas formas de adaptar os edifícios às funções museológicas. Acontece uma verdadeira busca pela introdução de um novo equilíbrio visual no existente. Isso é evidente nos trabalhos do arquiteto Carlo Scarpa, que se caracteriza

Pela sua competência para ler as tramas significativas entre os objetos e as obras dos velhos edifícios. **Seu olhar interpreta as preexistências como textos visuais para inferir deles os recursos para seus desenhos.** Neste sentido, **suas intervenções têm como objetivo criar momentos de compreensão histórica, visual e figurativa. O vínculo entre os problemas museográficos e os de restauração, permitem a Scarpa iludir o simples desenho.** O obriga a se posicionar não só na dimensão espacial, mas especialmente na dimensão histórica (temporal) do desenho. Os vínculos com a história sugerem potencializar um novo contexto de onde partem referências, afinações e ressonâncias profundas entre o material, o espaço e a obra. Inspirado no Neoplasticismo holandês, Scarpa fará uma extraordinária síntese entre o velho e o novo (HIDALGO, 2002, p.30, 31).

Os seus projetos revelam uma série de características marcantes, sendo uma delas a da constante **tridimensionalidade do pensamento**. Isso fica evidente na intervenção em Castelvecchio, em que a imagem da estátua equestre de *Cangrande della Scala* pode ser vista do lado de fora do muro do castelo através de uma abertura, apesar de ter sido colocada no seu interior sob uma alta base de concreto. A escultura começa por envolver as pessoas que estão fora do museu e continua a acompanhá-las durante a visita como uma referência simbólica (DE VITA, 2015, P.38).

Figura 18 - À esquerda, a foto de Valter Rossetto com o sutil aparecimento da escultura por uma abertura na parte externa ao museu. À direita, a foto de Paolo Monti com a vista interior de uma galeria de pinturas com a Estátua ao fundo, Museo di Castelvecchio, Verona, Itália.



Fonte: CCA<sup>36</sup>.

Carlo Scarpa realiza um controle das diferentes escalas do projeto através de artifícios, como o da sobreposição de camadas (*layers*) do edifício para a percepção das preexistências (SCHULTZ, 2007). Os seus projetos trazem uma clara definição e uma evidente separação visual dos estratos históricos do edifício, indicados pela simples mudança de nível entre as galerias, tendo como caso exemplar o da ampliação do Museu Canoviano<sup>37</sup> em Possagno. Três novas galerias foram criadas na adjacência da basílica existente, em um volume que tem formato de L, e se estendem por toda a lateral do terreno. O primeiro e o maior desses volumes formam um espaço de transição narrativa entre o antigo e o novo (CARMEL-ARTHUR, 2002).

<sup>36</sup> Disponível em: <http://www.cca.qc.ca/en/search/details/collection/object/364806>. Acesso em: 26 de julho de 2018.

<sup>37</sup> O Museu Canoviano guarda um expressivo acervo das obras do escultor italiano Antônio Canova nascido em Possagno. Adjacente à casa onde nasceu o artista, foi construído um prédio para abrigar sua extensa coleção, ainda em 1832. Em meados do século XX, foi necessário realizar a ampliação do museu e dotá-lo de infraestrutura expositiva, que foi realizada por Carlo Scarpa.

Essa é a única porção da nova ala que está fixada à estrutura original e, por isso, é toda sombreada, com iluminação superior, fazendo referência ao vislumbre do engenho formal existente na basílica (STORRIE, 2007). Ainda com relação à ligação com o edifício preexistente, é importante ressaltar que

As relações entre as alturas e as profundidades relativas das galerias são definidas pelo significativo detalhamento arquitetônico. **Os níveis (degraus) são consistentemente destacados como dispositivos de transição, sempre levando o espectador a mundos mais etéreos.** Alguns são seções incrustadas de mármore. Todos são dramaticamente subcotados, de modo que a laje se estende para fora horizontalmente com aparentemente pouco ou nenhum meio de suporte visível. [...] **Essas invenções não só resolvem as mudanças de nível fundamentalmente problemáticas, mas orquestravam o movimento da narrativa desde o antigo até o novo** (CARMEL-ARTHUR, 2002, p.14).

Figura 19 - À esquerda, foto do *hall* de entrada com vista, ao fundo, da ala nova projetada por Scarpa, em nível diferente do existente. À direita, a Basílica e sua iluminação natural, Museo Canova, Possagno, Itália.



Fonte: (CARMEL-ARTHUR, 2002)<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> Disponível em:

<https://books.google.com.br/books?id=rPcTPMaS11UC&printsec=frontcover&dq=four+museum&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwiruL-l3ZDWAhWMF5AKHUbmA-Q6AEIJjAA#v=onepage&q=level&f=false>. Acesso em: 27 de junho de 2020.

Em Castelvecchio, várias camadas de espaços pouco profundos foram sobrepostos, dando uma impressão incerta do espaço. Segundo Colin Rowe (1963), o desaparecimento e o reaparecimento fragmentado desses planos, uns atrás de outros, devem ser compreendidos como o fenômeno da transparência. O famoso ensaio intitulado “Transparência: literal e fenomenal”, escrito em 1956 e publicado em 1963 por esse autor, indica que a questão não se relaciona com o óptico, mas com a composição, mais especificamente, com a fenomenologia. Em outras palavras:

**O Movimento Moderno, em suas mais altas obras, está importando do cubismo uma nova ordem espacial, onde os volumes dos edifícios só podem ser vistos a partir de pontos de vista ideais colocados infinitamente.** A partir daí, ampliam-se os recursos e as ferramentas utilizadas desde o projeto que seriam mais abstratas do que a perspectiva, como projeções ortogonais e assonometrias, ou híbridos entre os dois, como axonometrias com dois eixos coincidentes<sup>39</sup> (PUGLISI, 2013, p.48).

As salas de exposição se ligam espacialmente apesar de estarem separadas, o que também acontece com as obras expostas. Além disso, as aberturas das salas de exposição são tratadas como moldura para esculturas e pinturas que estão dispostas em galerias subsequentes, acabando por utilizar a preexistência como suporte para a arte.

Scarpa também estudou as janelas, dando atenção a sua composição nos planos das fachadas e à quantidade de luz natural oferecida por cada uma delas ao interior das salas de exposição. A diversidade das aberturas no Museu Castelvecchio reflete justamente os estratos históricos desse edifício, que tem grandes janelas voltadas para o pátio com orientação norte (sendo ele da Era Napoleônica) e estreitas aberturas na fachada sul (voltada para o rio), caracterizando um castelo fortificado (MEISS, 2013).

---

<sup>39</sup> Il problema non è ottico, ma compositivo o, per usare la sua terminologia, fenomenologico. In altre parole, il Movimento Moderno, nelle sue opere più alte, importa dal cubismo un nuovo ordine spaziale, con corrispondenze tra piani e volumi degli edifici che si possono osservare solo da punti di vista ideali posti all'infinito. Da qui l'ampio ricorso, sin dalla fase di progettazione, di strumenti di rappresentazione più astratti della prospettiva, quali proiezioni ortogonali e assonometrie, o ibridi tra i due, quali le assonometrie con due assi coincidenti.

Figura 20 - À esquerda, vista de uma entrada da Galeria Regional da Sicília (Palazzo Abatellis) mostrando um tríptico. À direita, vista interior do Salão de Escultura mostrando relevos e a abertura para a Sala Dei Gagini na mesma galeria.



Fonte: CCA<sup>40</sup>.

A proposta de Scarpa foi, então, retirar algumas esquadrias de parte da fachada voltada para o pátio do museu para dar lugar à estátua de Cangrande. Algumas aberturas góticas também foram suprimidas e/ou reposicionadas, como demonstrado na Figura 4, que traz os projetos (HAWKES, 2007).

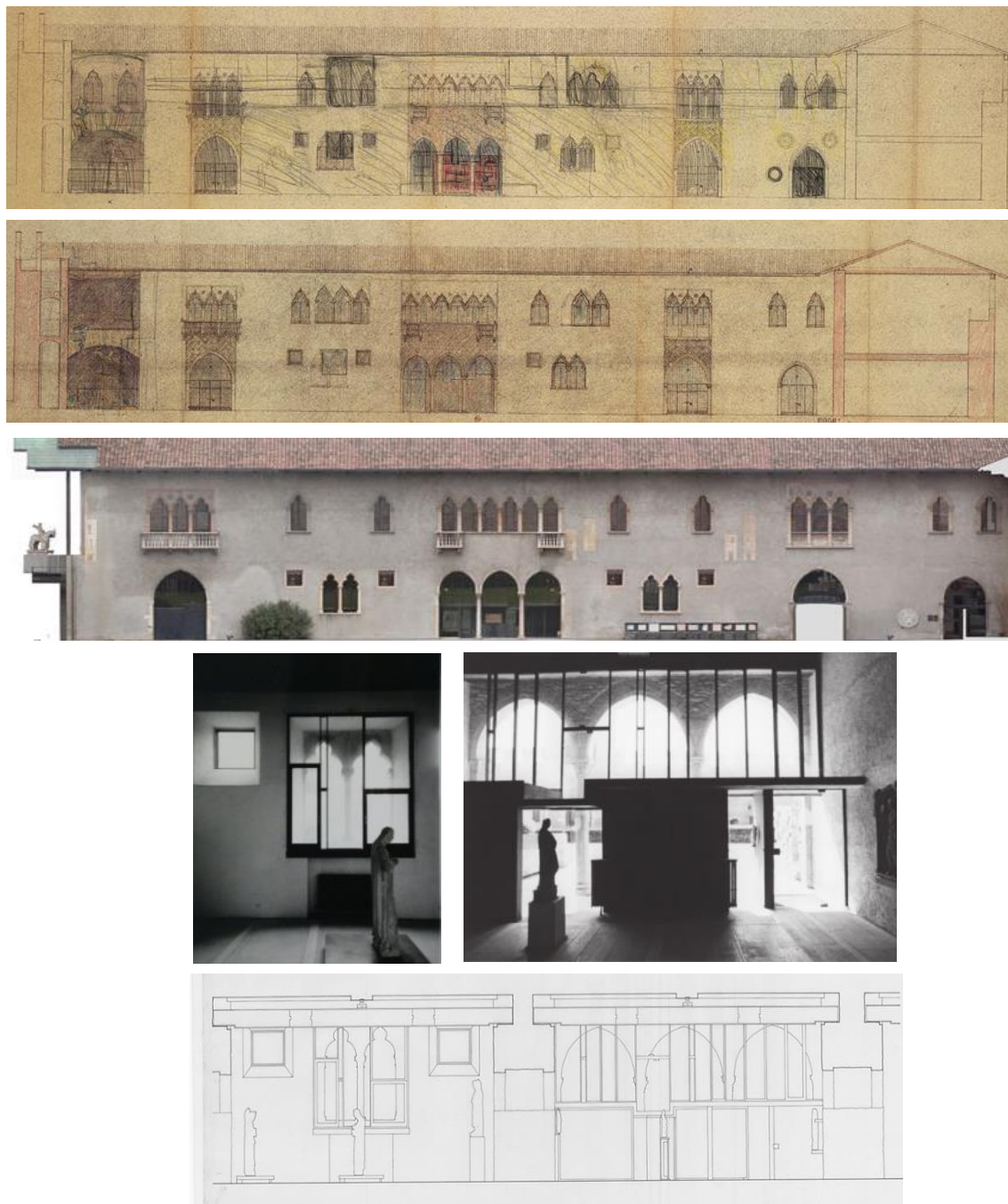
As demais intervenções são internas e têm o claro objetivo de limitar a incidência de luz, como no caso do piso térreo, onde apenas a parte superior dos arcos está aberta (grade de ferro) em contraposição com o restante do vão fechado. As aberturas quadradas são fechadas com esquadria de vidro junto à borda externa do vão, enquanto as janelas das aberturas góticas estão afastadas e possuem estrutura totalmente independente.

---

<sup>40</sup> Disponível em:

[http://www.cca.qc.ca/en/search?page=8&query=Carlo+Scarpa+&filters=%7B%22forms\\_collecti on\\_library\\_bookstore%22%3A%5B%22photographs%22%5D%2C%22people\\_collection%22% 3A%5B%22Carlo+Scarpa%22%5D%7D&\\_id=1504975381329](http://www.cca.qc.ca/en/search?page=8&query=Carlo+Scarpa+&filters=%7B%22forms_collecti on_library_bookstore%22%3A%5B%22photographs%22%5D%2C%22people_collection%22% 3A%5B%22Carlo+Scarpa%22%5D%7D&_id=1504975381329). Acesso em: 20 de dezembro de 2019.

Figura 21 – Croquis de Carlo Scarpa da fachada de Castelvecchio e fotos da intervenção, com destaque para a análise das aberturas e de seus sombreamentos.



Fonte: Archivio Carlo Scarpa e CCS (Centro Carlo Scarpa)<sup>41</sup>

<sup>41</sup> Disponível em: <https://www.carloscarpa.it/index.php>. Acesso em: 13 de dez. de 2018.  
Disponível em: [http://www.archiviocarloscarpa.it/web/castelvecchio\\_foto.php?lingua=i](http://www.archiviocarloscarpa.it/web/castelvecchio_foto.php?lingua=i). Acesso em: 13 de dez. de 2018.

As soluções adotadas na realização dos novos equipamentos colocados na proteção das aberturas históricas reencaminham e enquadram, em uma nova ótica contemporânea, as formas fornecidas pela história. A operação é caracterizada por um processo de reescrita que ocorre através da justaposição da nova moldura em torno das aberturas existentes e não, como de costume, dentro do orifício da janela ou dos quadros que o enquadram<sup>42</sup> (DI RESTA, 2016, p.61).

A tensão oriunda da inserção do novo é resolvida através do **detalhe**. A **articulação, o destacamento sábio e as interrupções** são artifícios utilizados para fundamentar sua investigação crítica e nunca com a função de decorar. Um notável exemplo é aquele dado pela alteração da entrada do museu, que deixa de ser ao centro da fachada norte, através da tripla arcada, para ser deslocado de maneira a alterar a rígida simetria (DE VITA, 2015).

A nova entrada está localizada em uma das extremidades da fachada, sendo fortemente marcada pelo contraste com a arquitetura gótica existente. Constitui um volume que avança perpendicularmente para além do corpo do edifício. Esse elemento arquitetônico, de tonalidade escura, define a entrada e a saída do museu, sendo ambas no mesmo local.

---

<sup>42</sup> Le soluzioni adottate nella realizzazione dei nuovi infissi collocati a protezione delle aperture storiche rileggono ed inquadrano, in un'ottica contemporanea, le forme consegnate dalla storia. L'operazione è caratterizzata da un processo di riscrittura che avviene attraverso la giustapposizione del nuovo telaio attorno alle aperture esistenti e non, come consuetudine, all'interno del foro-finestra o delle cornici che lo inquadrano.



Figura 22 – Croqui de autoria de Carlo Scarpa e fotos com a vista interna e a externa da nova entrada de Castelvecchio, após a intervenção.



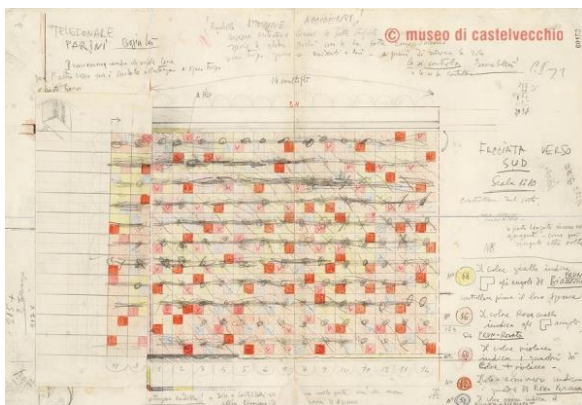
Fonte: Archivio Carlo Scarpa e CCS (Centro Carlo Scarpa)<sup>43</sup>.

Paralelo a esse volume e sobressalente à fachada, está o Sacello, um pequeno espaço de exposição criado por Scarpa para acomodar objetos preciosos. Externamente, esse é um volume cúbico que se projeta da superfície da parede existente e é coberto por um telhado de vidro. É revestido com um mosaico<sup>44</sup> de pedra de Prun de cores diferentes (rosa, vermelho, branco) e tratamentos (áspero ou polido) distintos que podem ser considerados como uma predestinação do material de composição que permeia o projeto interior, indicando a clara ligação entre o pátio externo e o interior do edifício (BOGONI & LUCCHINI, 2011, p. 28). O interior do Sacello é um ambiente íntimo e encantador, com uma lâmina de luz que vem de cima, que lembra os mausoléus de Ravena; um espaço expositivo pensado para a contemplação.

<sup>43</sup> Disponível em: <https://www.carloscarpa.it/index.php>. Acesso em: 14 de dez. de 2018. Disponível em: [http://www.archiviocarloscarpa.it/web/castelvecchio\\_foto.php?lingua=i](http://www.archiviocarloscarpa.it/web/castelvecchio_foto.php?lingua=i). Acesso em: 14 de dez. de 2018.

<sup>44</sup> Segundo Dalai Emiliani, as pinturas do tabuleiro de xadrez com cores claras e escuras de Mondrian em 1919 e exibido na exposição Roman de 1956 influenciaram as obras das quais Scarpa propõe o módulo quadrado dividido em quatro quadrados menores de diferentes cores e texturas.

Figura 23 – Estudos e elevações elaboradas por Carlo Scarpa para o Sacello. Fotos com a vista interna e externa deste em Castelvecchio.



Uma característica marcante nas intervenções de Scarpa é o uso expressivo dos materiais, especialmente a pedra, o ferro e o cimento. Scarpa não tolerava o mascaramento e, por isso mesmo, instituiu a diferença em nível visual entre o

<sup>45</sup> Disponível em: [http://www.archivioscarpa.it/web/ricerca\\_dtematiche.php?totcriteri=1&azione=rofs&fondo=4&campo1=ROFS&operatore1=LIKE&key1=Sacello&criterio1=AND&Submit=Vai&ordine=INV&verso=ASC&maxRows\\_disegni=10](http://www.archivioscarpa.it/web/ricerca_dtematiche.php?totcriteri=1&azione=rofs&fondo=4&campo1=ROFS&operatore1=LIKE&key1=Sacello&criterio1=AND&Submit=Vai&ordine=INV&verso=ASC&maxRows_disegni=10). Acesso em: 03 de janeiro de 2018.

antigo e o novo através dos materiais, sem perder de vista a coerência de leitura (MAGAGNATO, 1983).

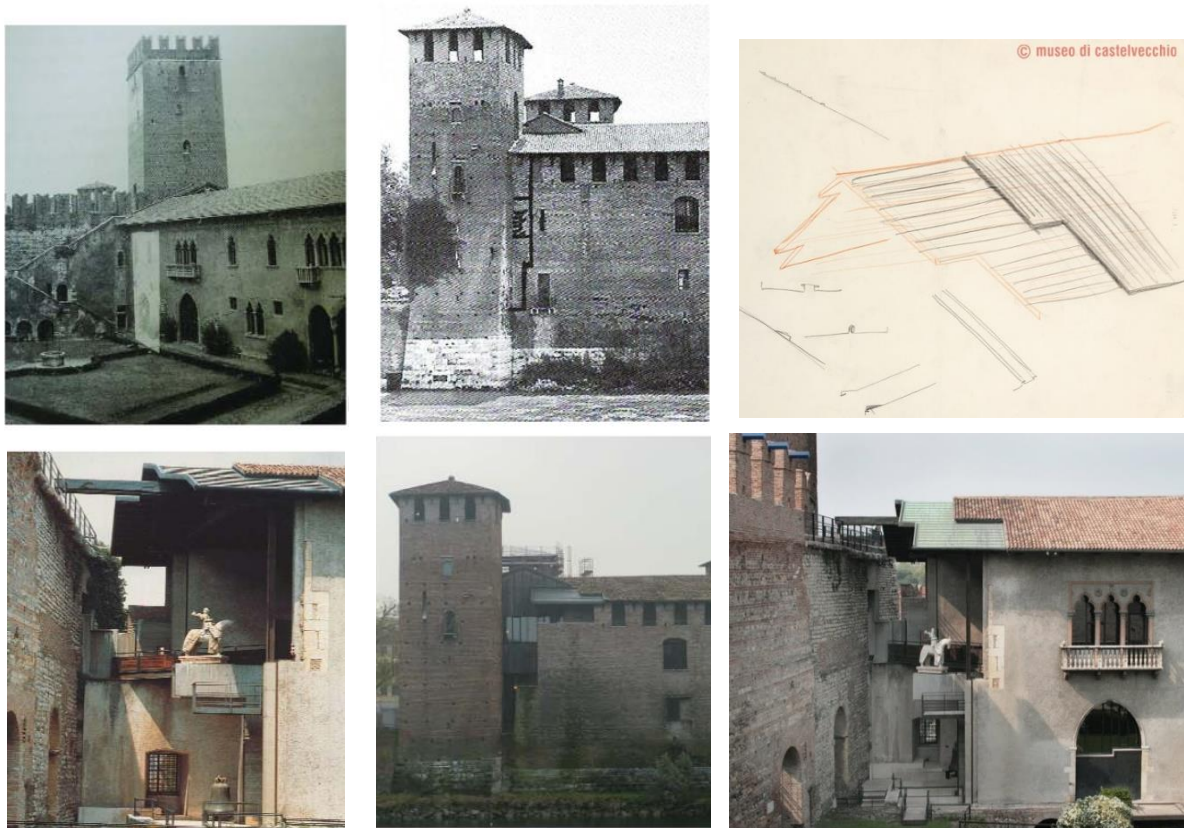
Isso é evidenciado em Castelvecchio, na área de intersecção entre os volumes da Reggia (o palácio), o Mastio e a Galleria onde Scarpa intervém demolindo parte das edificações e inserindo a estátua de *Cangrande della Scala*, como já mencionado anteriormente. Distingue, também, o novo do preexistente na estrutura, nos revestimentos e na cobertura das escadas e passarelas que conectam as partes do castelo separadas pela ponte Scaligiero.

A cobertura existente dá espaço a uma nova cobertura formada por uma lâmina de cobre que foi projetada para ser instalada abaixo da cota do telhado existente (MEISS, 2013). O suporte é feito por uma estrutura de madeira que tem uma dupla cumeeira que se apoia em uma das extremidades na muralha do castelo. O resultado é uma imagem que traz delimitações evidentes das partes do conjunto segundo seus próprios tempos.

A escolha do revestimento externo do Sacello é outro exemplo da habilidade que Carlo Scarpa tinha de gerar e transmitir signos através dos materiais. O uso da pedra Prum se justifica por ser um material calcário característico da cidade de Verona, tendo sido usado nas mais antigas e célebres obras-primas, assim como nas calçadas de pedra da cidade (OLSBERG, 1999).

Essa é uma referência, emblematicamente trazida pelo arquiteto em Castelvecchio, que está misturada à forte influência das pinturas abstratas de Piet Mondrian. Segundo Dalai Emiliani (2008), as pinturas do tabuleiro de xadrez com cores claras e escuras de Mondrian, em 1919, exibido na exposição Roman de 1956, influenciaram as obras nas quais Scarpa propõe o módulo quadrado dividido em quatro quadrados menores de diferentes cores e texturas.

Figura 24 – Castelvecchio e a indicação da área de intervenção com a inserção da volumetria e de nova cobertura sobre a estátua.



Fonte: CCS<sup>46</sup>.

Segundo o diretor do museu a época da restauração, Licisco Magagnato (1983, p.28):

Para Scarpa todo **material é vivo** e pode ser utilizável desde que sejam trabalhados de acordo com a sua natureza, **aplicados de forma apropriada, na medida certa, juntamente com outros materiais de modo que por semelhança ou contraste estejam em harmonia**; ele acredita que a natureza e seus recursos detêm uma linguagem que o arquiteto tem que desvendar e encontrar no material - mesmo naqueles que foram manipulados e transformados pelo homem (como o cimento) - resgatando sua inércia e forma, através do projeto e da razão.

As obras de Scarpa são resultado da sua capacidade de dar vida aos materiais, mas de uma maneira distinta daquela utilizada pelos modernistas europeus e adeptos do Racionalismo italiano. Para ele, a combinação entre os novos

<sup>46</sup> Disponível em: [http://www.archiviocarloscarpa.it/web/disegni\\_scheda.php?scheda=273](http://www.archiviocarloscarpa.it/web/disegni_scheda.php?scheda=273). Acesso em: 8 de janeiro de 2018.

materiais e os preexistentes não deveria ser baseada no contraste aflitivo da colagem modernista. As ideias da teoria da Gestalt, que afirmavam que o significado é produzido pela "justaposição, inter-relação e contraste de formas, texturas ou materiais fundamentalmente heterogêneos", foram uma influência para esse arquiteto, mas de forma alguma definem sua atuação e trajetória.

Scarpa escolheu interpretar a arquitetura existente por analogia e propor novos programas por meio de alterações sutis e significativas. Ele parte de um pensamento projetivo complexo pautado nas diretivas do modernismo puro e na possibilidade de potencialização do ato de construir sem excluir detalhes e ornamentos, mas contribuindo para uma nova forma de criar tais elementos.

Partindo de um desenho extremamente detalhado e de uma poética projetual, a influência do local, a cultura veneziana e do ser humano, formula projetos que destacam o trabalho artesanal e o contato entre elementos corriqueiros e preciosos. O arquiteto ainda utiliza elementos provenientes da cultura oriental, principalmente na composição de jardins, pontes ou até mesmo no domínio e composição de cursos de água – em que mescla a tradição veneziana e a japonesa.

O arquiteto estava atento às relações de uso dos elementos arquitetônicos, partindo do princípio de qual seria o comportamento do corpo humano ao utilizar determinada porta, escada, corrimão; muitas vezes sendo influenciado pela filosofia de arquitetura de Frank Lloyd Wright, Josef Hoffmann e,, conseqüentemente, a Secessão Vienense. Era comum a utilização de elementos artísticos aplicados à arquitetura, o que possibilitou a formulação de um espaço atemporal, que aborda elementos culturais e os transpassam para uma nova realidade: uma síntese de pontos bons da industrialização somados aos do trabalho artesanal.

### 3.3 O QUE OS PROJETOS DE CARLO SCARPA TÊM?

A subjetividade poetizadora é o fio condutor dos projetos do arquiteto Carlo Scarpa e acredita-se que ela se apoia nos preceitos da “imaginação material”. Como já mencionado, o “diálogo” entre o antigo e o novo acontece pelo detalhe, pela articulação entre materiais, pelo destacamento e, também, por interrupções sábias na materialidade que aprofundam a compreensão do visitante nos espaços. Há, assim, uma carga imaginativa na materialidade projetada que se funde teoricamente à filosofia de Gaston Bachelard.

Esse filósofo se propõe a estudar a fenomenologia da imaginação a partir da imagem poética e exatamente “no momento em que ela emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado na sua atualidade” (BACHELARD, 1958, p.184).

Seguindo um método que nos parece decisivo na fenomenologia das imagens, método que consiste em considerar a imagem como um excesso da imaginação, acentuamos as dialéticas do grande e do pequeno, do escondido e do manifesto, do plácido e do ofensivo, do fraco e do vigoroso. Seguimos a imaginação em sua tarefa de engrandecimento até ultrapassar a realidade. Para ultrapassar efetivamente, é preciso primeiro aumentar. **Vimos com que liberdade a imaginação trabalha o espaço, o tempo, as forças** (BACHELARD, 1958, p. 270).

Em seu livro a Poética do espaço, Gaston Bachelard reflete sobre os espaços não como simples objetos, em sua intrínseca materialidade, mas nas suas relações oníricas que transcendem o físico.

As qualidades subjetivas da casa como nosso primeiro espaço simbólico também fazem parte do livro. “[...] A casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo” (BACHELARD, 1958, p. 200). A poesia é seu instrumento metodológico, assim como o devaneio e o sonho. As gavetas, os armários, o sótão e até os cantos são sonhados, imaginados e lembrados pelo filósofo, todos são obras da imaginação poética que trazem novidades, pois, segundo o autor, “tudo o que deriva do passado é, a seu ver, inerte. Toda memória está para ser reimaginada. Temos na memória microfilmes

que não podem ser lidos senão quando recebem a luz viva da imaginação” (BACHELARD, 1958, p. 311).

A imaginação material postulada por Bachelard é aquela que transforma e manipula a matéria porque não está intelectualmente fundamentada na visão. “É uma imaginação que nasce de um convite à profundidade, à penetração, de um convite à ação transformadora do mundo” (BULCÃO, 2003, p.13). A imaginação material tem, então, um compromisso criativo com o mundo objetivo da arquitetura, que pode ser compreendida como resistência e provocação à objetividade dos espaços. Conforme Silvana Rea (2009, p. 51), “ao demandar a intervenção do homem, a matéria torna-se oportunidade para realização e incentivo à própria imaginação. Em outras palavras, a imaginação produz imagens e se configura nessas imagens”.

Por outro lado, a imaginação formal é ligada puramente à visão e reproduz o real. Ela é ociosa e “resulta da contemplação passiva do mundo. Através da imaginação formal o homem se distancia do mundo, contemplando-o como espetáculo” (BULCÃO, 2003, p.13). Não há ação do homem sobre a matéria, pois ele renega o poder da materialidade e entrega o espaço à mensuração e a uma reflexão geométrica e simplista. Nas palavras de Bachelard (1958, p. 296), “o espírito que imagina segue aqui o caminho inverso do espírito que observa”.

Segundo Rita de Cássia Souza Paiva (2005, p. 130), Bachelard vislumbra uma incompatibilidade entre percepção e imaginação criadora quando faz uma clara distinção entre a imaginação formal e a material.

A primeira transforma o mundo em objeto de visão, de contemplação, modula o homem na condição de espectador de um mundo que aparece como representação, como encenação, que deve ser embevecidamente admirado. A segunda concebe o real como incessantemente provocador, como matéria resistente sobre a qual deve atuar, transmudando e recriando o mundo.

A imaginação, para, é dinâmica e criadora. Ela é a potência maior da natureza humana, e é a partir dela que o filósofo tenta repensar a experiência arquitetônica. Na verdade, em sua investigação fenomenológica sobre a imaginação, ele sugere que as imagens provenientes da matéria projetam experiências mais profundas, pois evocam o inconsciente e as emoções,

enquanto as imagens que surgem da forma não detêm essas mesmas virtudes. De acordo com Ana Vignjević (2016, p. 69), a proposta de uma imaginação material não representa a ausência de uma atividade formal, mas, sim, o seu aprofundamento. “Nesse sentido, a imagem não é um mero reflexo de como as coisas aparecem, mas projeção na profundidade da experiência”.

A imaginação é uma libertação da realidade, e, através do devaneio, a imaginação se encontra com a matéria.

Para que um devaneio tenha prosseguimento com bastante constância para resultar em uma obra [...] é preciso que ele encontre sua matéria, é preciso que um elemento material lhe dê sua própria substância, sua própria regra, sua poética específica.

A poética específica mencionada pelo filósofo é a de uma das quatro substâncias essenciais que deram princípio ao cosmos. O fogo, a água, o ar e a terra são, para Bachelard, como imagens primitivas que oferecem substância à materialidade dinâmica do mundo. O signo desses elementos se traduz em distintas configurações da imaginação. A primeira e mais fundamental delas é aquela corporificada pela água, a imaginação material descrita no livro “A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria”.

Quando, porém, o movimento supera a matéria e acontece o processo de volatilização, tem-se a imaginação dinâmica, representada no elemento ar. No livro intitulado “O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento”, Bachelard expõe a sua principal característica, que é a ausência de fixação. “O ar é uma matéria pobre. Em compensação, porém, com o ar teremos uma grande vantagem, referente à imaginação dinâmica. Efetivamente, com o ar o movimento supera a substância. Não há substância senão quando há movimento” (BACHELARD, 2001c, p. 9).

O elemento terra, por ser em essência uma matéria dura, é a que fomenta na humanidade a vontade e provoca a ação. “Parece que as matérias terrestres, assim que as pegamos com a mão curiosa e corajosa, excitam em nós a vontade de trabalhá-las. Acreditamos, portanto, poder falar de uma imaginação ativista” (BACHELARD, 1990a, p. 1). A imaginação que tem a capacidade de materializar pelo trabalho e empenho do homem está descrita em “A terra e os devaneios da



vontade: ensaio sobre a imaginação das forças”. Em suma, a imaginação está presa a arquétipos.

Quando um devaneio ou o sonho é absorvido por uma substância, todo o ser recebe uma permanência estranha. O sonho adormece. O sonho é estabilizado. Ele tende a participar do lento e monótono vida de um elemento. Tendo encontrado seu elemento, ele derrete as suas imagens lá. O sonho se materializa” (KAPLAN, 1972, p. 172).

Os quatro elementos são uma sistematização do devaneio poético que se desdobram simbolicamente. A terra em sua materialidade compacta é o contraponto dos elementos leves, como o fogo, o ar e a água, que simbolizam uma imagem dialógica de fixação e volatilização. Essa dualidade fundamenta o conceito bachareliano da imaginação material.

A fenomenologia do devaneio pode desmontar o complexo da memória e da imaginação. Ela se torna necessariamente sensível às diferenciações do símbolo. O devaneio poético, criador de símbolos, dá à nossa intimidade uma atividade polissimbólica. E as lembranças se depuram (BACHELARD, 2001c, p. 105-106).

Para imaginar, porém, é necessário recordar, lembrar, rememorar o vivido. Para Bachelard (1958, p. 200), a memória e a imaginação não se deixam dissociar. “Uma e outra trabalham para um aprofundamento mútuo. Uma e outra constituem, na ordem dos valores, a comunhão da lembrança e da imagem”. Se essa condição for remetida a casa, compreende-se que o sentimento de bem-estar, por exemplo, não é exclusivamente vivido no presente, pois ele tem um passado em nossa memória. “Todo o passado vem viver pelo sonho, numa casa nova”.

A relação entre memória e imaginação é explorada por Carlo Scarpa na sua proeminente poética projetual. O tempo é materializado em estratos que, quando movidos pelo imaginário, desvelam as dimensões da memória que estavam ocultas à distância e à visão<sup>47</sup> exclusivamente geometrizada. Isso acontece na intervenção em Castelvecchio, na ocasião do prolongamento da cobertura sobre

---

<sup>47</sup> A ausência ou a negação da materialidade é uma prática enraizada no que Juhani Pallasmaa (2011) identificou em seu livro “Os olhos da pele. A arquitetura e os sentidos” como a hegemonia do olhar. Para o autor, esse sentido humano ganhou notoriedade em relação aos demais.

a estátua Cangrande della Scala. A demolição de parte do edifício está pautada em um processo de restauro crítico (que não se abstém de realizar escolhas), mas também profundamente criativo, pois almeja e alcança a reintegração dentro da realidade material da obra.

Ainda com relação a essa materialidade, é possível afirmar que as intervenções realizadas por Scarpa na preexistência criam “um senso de tempo profundo e continuidade épica sem qualquer referência formal [...]. Elas são produtos de uma ‘química poética’ para usarmos uma noção evocativa de Bachelard” (PALLASMAA, 2018, p. 31). O senso profundo de tempo é oferecido pela imaginação material como a capacidade de descobrir “a constância e a adorável monotonia da matéria”, evitando, assim, o “vazio do tempo transitório”.

As ausências de referências formais nas intervenções de Carlo Scarpa podem ser notadas em volumes discretos criados para a ampliação dos espaços existentes. É o caso, já relatado nesta tese, das galerias do Museu Canoviano em Possagno, que foram construídas nas adjacências do prédio e estão consistentemente destacadas, mas sutilmente dispostas externamente na fachada. Scarpa busca profundidade e ela não está em uma visada geométrica do mundo expressa em contornos e formas; mas em um processo imaginativo material vinculado ao inconsciente coletivo que fundamenta o que se compreende como patrimônio.

Juhani Pallasmaa (2018) define a arquitetura de Carlo Scarpa como detentora de uma química poética expressa em Bachelard, porque, em suas intervenções, os materiais estão a serviço da criatividade, pois detêm uma expressividade própria a ser explorada.

A pedra nos fala de suas distantes origens geológicas, sua durabilidade e permanência intrínseca. O tijolo nos faz pensar na terra e no fogo, na gravidade e nas tradições atemporais da construção. O bronze evoca o calor extremos de sua fabricação, os antiquíssimos processos de fundição e a passagem do tempo indicada por sua pátina. A madeira fala de suas duas existências e escalas temporais: sua primeira vida como uma árvore que cresce, e a segunda, como um artefato humano esculpido pela mão afetuosa do carpinteiro ou marceneiro (PALLASMAA, 2018, p.50).

Scarpa potencializa a “imaginação material” ao aplicar, por exemplo, a Pedra Prum como revestimento externo do Sacello em Castelvecchio; um material calcário característico da parte antiga da cidade de Verona, um signo concretizado. Não se trata apenas de um contexto para os olhos que reforçam a experiência do tempo presente e achatado. Pelo contrário, a aposta está na imaginação como faculdade capaz de ultrapassar a realidade. A matéria é um meio de condução e produção.

Nas palavras de Alexandre Valadares (2014, p.472), a doutrina dos quatro elementos naturais em Bachelard esclarece como é o funcionamento físico da imaginação. Ao afirmar que a água, o ar, o fogo e a terra são as matérias-primas da imaginação, Bachelard postula que

[...] a imaginação capta o real na sua materialidade elementar: ela imagina o real como matéria porque suas imagens elementares – as imagens a partir das quais ela compõe suas fantasias – são imagens materiais. A rigor, a imaginação não representa o real, não o duplica: ela o estende, constitui-se como sua continuidade independente.

Além de não representar o real, a imaginação também opera um “lento trabalho de transformação, ou, antes, de deformação da matéria” (VALADARES, 2014, p.481). Para Bachelard, a operação pode ser sintetizada em um abandono ou uma libertação do que é visto, em favor daquilo que é imaginado. O irreal faz parte desse processo, e ele tem a função de nos tornar capazes de criar o que é visto. A experiência material é, portanto, uma condição essencial para a imaginação na arquitetura.

Paradoxalmente, no entanto, a aspiração humana atual é por um mundo sem matéria, e isso vem ocorrendo exatamente pelo tipo de experiência que caracteriza a cultura tecnológica. Entretanto, “a tarefa da arte e da arquitetura geralmente consiste em reconstruir a experiência de um mundo indiferenciado do qual não somos meros espectadores, mas ao qual pertencemos inseparavelmente” (PALLASMAA, 2011, p. 25). Na verdade, as intervenções de Carlo Scarpa e de outros arquitetos citados ao longo desta tese são caracterizadas por uma capacidade de desmaterializar o material e materializar o imaterial.

As relações de sentido se estabelecem através da materialidade, e isto é um ponto inquestionável da Teoria da Restauração, em especial do restauro crítico-criativo. Os dois axiomas instituídos por Brandi (1963) tratam exatamente da questão da matéria ser o meio pelo qual seja possível - através da restauração - restabelecer a unidade potencial. E além disso, intervir na pré-existência de maneira criativa concebendo um contexto físico digno entendido como figurativo, pois não se trata do original e menos ainda de uma ambiência ou atmosfera atrofiada pelo tempo.

A criação deste contexto figurativo passa então pelo ato de imaginar a partir e na materialidade existente, ainda que a matéria seja mínima. Deve acontecer a imanência do imaginário no real, e a passagem contínua do real ao imaginário.

-----

A seção intitulada “A preexistência arquitetônica” apresenta um breve percurso pela teoria da conservação, de forma a, em âmbito teórico, indicar as premissas a serem utilizadas para a análise posterior dos projetos de intervenção nas secretarias da praça, e da respectiva experiência oferecida por elas.

Compreende-se a ação da restauração como um ato crítico-criativo pelo qual as instâncias histórica e estética interagem dialeticamente a fim de restituírem o potencial de significação da obra. A busca pela harmonia figurativa deve alcançar a liberdade oriunda do próprio ato criativo que tem como objetivo promover a compreensão arquitetônica.

Restaurar parece ser uma ação interventiva que visa recolocar o bem patrimonial no jogo do presente através da recuperação de suas próprias perdas, e é, sempre, um **processo de ressignificação e daí uma recriação que se faz sobre a matéria que conseguiu sobreviver ao tempo.** (CARSALADE, 2014, p. 333)

Essa recriação sobre a matéria é notável, em termos projetuais e práticos, nas intervenções ocorridas em edifícios adaptados para fins museológicos na Itália dos anos 50, tendo como expoente Carlo Scarpa. Diversos projetos do arquiteto foram analisados durante a pesquisa, mas estão sintetizados os preceitos

encontrados no Museo Canova em Possagno, o Museo di Castelvecchio em Verona e da Galeria Regional da Sicília (Palazzo Abatellis). Esses preceitos estão alicerçados em uma ação projetual criativa que busca a subjetividade poetizadora. Scarpa se preocupava com a experiência que suas intervenções iriam gerar e, também, se elas seriam compreendidas historicamente. O novo equilíbrio visual no existente é alcançado graças a sua capacidade de imaginar e poetizar a materialidade.

Nos projetos de Carlo Scarpa, há também um vínculo entre os problemas museográficos e os de restauração, pois, para o arquiteto, o que será experienciado e até imaginado pelo visitante não depende exclusivamente da arte em exposição, mas também da arquitetura desse museu e, mais precisamente, da relação construída entre ambas.

No caso dos edifícios históricos que foram adaptados a usos culturais, como os museus, essas questões são ainda mais relevantes, porque, nos museus, o visitante é convidado a percorrer o espaço arquitetônico como se iniciasse uma jornada por um mundo a ser descoberto (seja da arte, da história ou das ciências). Nesse novo mundo, o visitante deixa para trás a realidade e abraça o espaço da imaginação. O limiar entre ser e sonho, devaneio e realidade é borrado. E essa totalidade não emana do domínio da percepção porque se desenvolve a partir da imaginação material. Ela é uma categoria constante na obra do filósofo Gaston Bachelard, e foi justamente ela que nos ajudou a compreender as manifestações imagéticas nas obras de Carlo Scarpa.

Para Bachelard, o espectador diante de uma obra artística vivencia um fluxo de imagens que emergem da profundidade de seu ser, de um ser que é, em última instância, é corporeidade, pois, o verdadeiro ato de imaginar não deve ter como sustentáculo a contemplação puramente visual. É, pois, fazendo-se corpo que o espectador consegue vivenciar a força e o dinamismo da imaginação, de uma imaginação que é eminentemente material (BULCÃO, 2013, p. 18).

Uma sucessão de imagens poéticas é, em síntese, o que Scarpa projeta através das suas intervenções, o que é compreendido em Bachelard como algo novo que surge e revela sua atualidade. Então as qualidades subjetivas do espaço

são um mundo aberto com milhares de maneiras de serem experienciadas segundo os projetos do arquiteto.

Outro ponto fundamental é o da força e do dinamismo da imaginação, pois do ato de imaginar provém o “verdadeiro corpo a corpo, no qual o homem ativo se dinamiza no embate com a concretude do mundo” (BULCÃO, 2013, p. 19). Em Bachelard, existe uma complexidade inerente aos espaços arquitetônicos que se revela pelo movimento, no percurso (que inclusive ele empreende em seu texto) e que tem como desdobramento natural o trabalho da imaginação. Os edifícios históricos, são em grande parte contenedores dessa complexidade, pois são multiníveis, com escadas para subir e descer, que dão em corredores e que levam a outras salas, átrios, pátios, subsolos etc. Ou seja, a própria constituição espacial deles contribui para o desvelamento da imaginação material, e essa acepção também foi sabiamente explorada por Scarpa em seus projetos.

Por mais paradoxal que possa parecer, a verdade é que a imaginação material também é promotora do fortalecimento da experiência do real. Em outras palavras, “nós não julgamos os ambientes apenas pelos nossos sentidos, mas também pelo nosso senso de imaginação” (PALLASMAA, 2014, p. 240). A realidade ressensibilizada é um projeto concretizado da imaginação material.

## **CAPÍTULO 4**

### **AS INTERVENÇÕES NAS SECRETARIAS DA PRAÇA DA LIBERDADE**

Nesta seção serão apresentadas as intervenções ocorridas nas Secretarias de Estado da Educação, Fazenda e Segurança Pública. Para cada um desses monumentos, foi realizada a caracterização, seu estado de conservação e uma análise da proposta de intervenção através do projeto de restauração e de adaptação arquitetônica.

#### **4.1 SECRETARIA DE ESTADO DA EDUCAÇÃO**

##### **4.1.1 CARACTERIZAÇÃO DO MONUMENTO**

Assim como na Secretaria de Estado da Fazenda, o projeto da Educação é de José de Magalhães e a decoração e pintura interna de Frederico Antônio Steckel. O projeto original contemplava apenas o bloco à frente do edifício com quatro pavimentos (porão, térreo, primeiro e segundo andares), que tinha, aos fundos, a escadaria principal em ferro com pisos de madeira e um grande vitral colorido, ambos importados da Bélgica.

A planta apresenta simetria na disposição dos cômodos em todos os pavimentos. No primeiro pavimento, tem-se a repetição do térreo, acrescida de sacadas nas laterais e pequenos balcões na fachada principal. No segundo pavimento, a parte construída corresponde apenas ao *hall* da escadaria, três grandes salões e uma varanda descoberta. O bloco posterior foi construído em 1928, conformando o então pátio que caracterizava o edifício, pois dava continuidade às partes laterais do bloco anterior. Nessa intervenção, o porão também foi ampliado, aproveitando-se o desnível do terreno (IEPHA, 1977).

Figura 25 – A Secretaria de Estado da Educação (antiga Agricultura) em construção e após a sua inauguração. Abaixo, sua fachada após obras de restauração e vista do interior do seu vestíbulo na atualidade.



Fonte: Arquivo Público Mineiro<sup>48</sup> e Museu das Minas e dos Metais<sup>49</sup>.

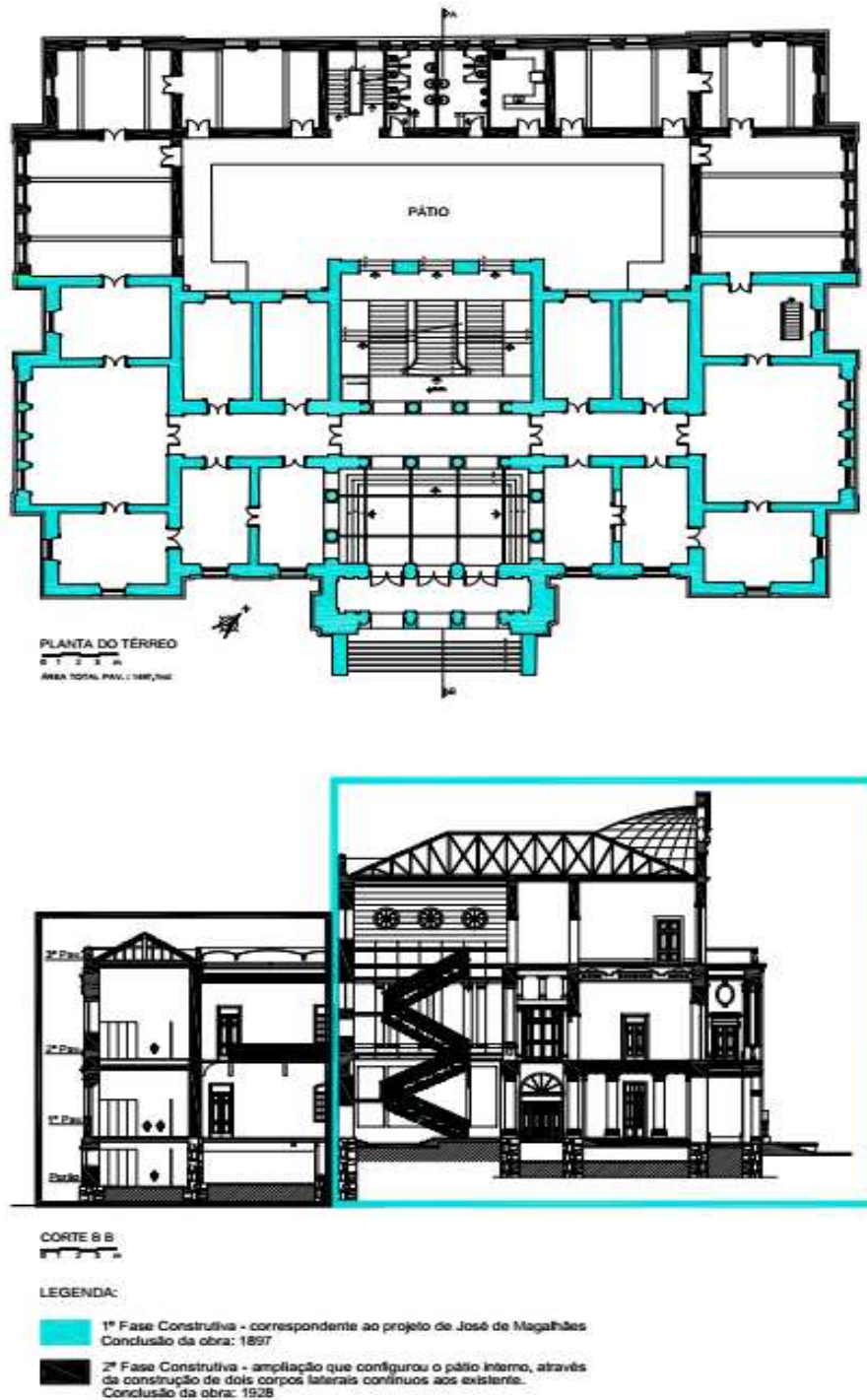
<sup>48</sup> Disponível em:

[http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/fotografico\\_docs/photo.php?lid=32211](http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/fotografico_docs/photo.php?lid=32211). Acesso em: 06 de janeiro de 2017.

<sup>49</sup> Disponível em: <https://mmgerdau.org.br/> . Acesso em: 06 de janeiro de 2017.



Figura 26 – A planta e Corte BB da Secretaria de Estado da Educação com a indicação das fases construtivas de 1897 e a posterior ampliação em 1928.



Fonte: Adaptado (IEPHA, 2006).

O acesso principal se faz por escadarias de pedra que avançam em relação à edificação, chegando-se a um primeiro *hall* externo, com três grandes arcadas, em arco pleno, apoiadas sobre colunas de rocha dolomita. Veem-se, ao fundo, correspondendo às arcadas, portões de ferro finamente trabalhados. Eles se abrem para um amplo vestíbulo cercado por colunas dóricas de pé-direito alto, decoradas com pinturas imitando pedras como revestimento, que levam ao antigo elevador e a dois grandes corredores que dão acesso às salas. Os forros são decorados e as paredes possuem pinturas figurativas e alegóricas (IEPHA, 1977).

A fachada é simetricamente dividida considerando um eixo central vertical, No primeiro pavimento, há colunas da ordem coríntia que apoiam o entablamento intermediário. No superior, em plano mais recuado, existem três vãos de porta, distribuídos simetricamente, intercalados por pilastras semiembutidas. Arremata o módulo central uma semicúpula de grandes dimensões com um frontão circular interrompido com o escudo do estado, o busto da república e o nome “Secretaria de Educação”, ladeado por guirlandas em relevo, que estão abaixo do céu azul estrelado formado por uma cúpula metálica (SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA, 1993).

“O Prédio Rosa” como é designado, justamente pela cor de sua fachada, foi criado para abrigar a Secretaria do Interior, mas, com a ampliação no início da década de 1930, o edifício mudou de funcionalidade, abrigando as repartições públicas da Secretaria de Educação até 1994. Sua transferência, nos anos 90, para o bairro da Gameleira promoveu a instalação da reitoria da Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG) nesse prédio, assim como o Centro de Referência do Professor (CRP) e o Museu da Escola, ambos da pasta da Educação. Em 2006, com a proposta de novo uso para o edifício, estes dois últimos foram transferidos para a instalação do Museu das Minas e dos Metais.

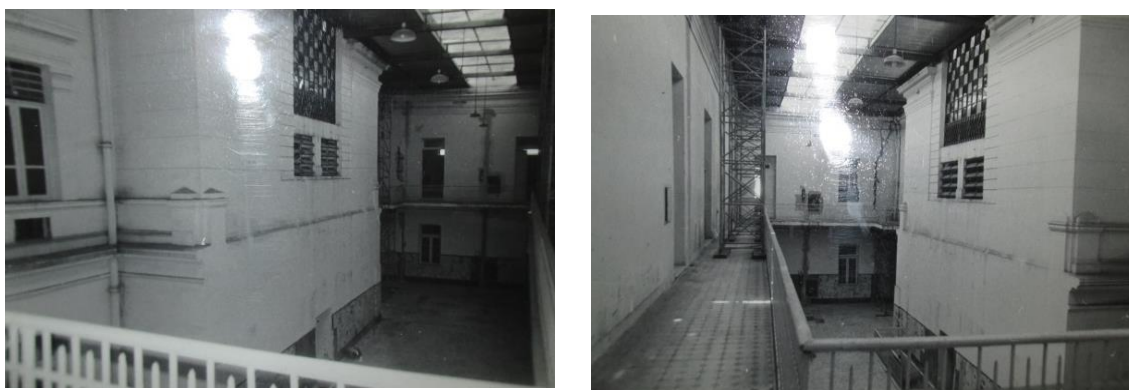
Figura 27 – Detalhe da alegoria que ornamenta a fachada da Secretaria de Estado da Educação em sua cúpula.



Fonte: Relatório da DIPC-BH (1993).

Além da ampliação, nos anos 30, tem-se a grande intervenção de 1982, quando foram feitas obras para reforço estrutural das fundações que se encontravam em processo de recalque. Dois anos depois, foram realizadas obras para adaptar o prédio para receber o Centro de Referência do Professor. Nessa obra, foram abertos os terraços laterais que ocupam o segundo andar do prédio e foi instalada a cobertura em *domus* de acrílico que cobre o pátio.

Figura 28 – Fotos da intervenção de 1982 com a antiga cobertura em *domus* de acrílico que cobria o pátio interno do edifício.



Fonte: Relatório da DIPC-BH (1993).

Também foram executadas obras no entorno imediato do bem, tendo em vista que existiam elementos arquitetônicos que agrediam a linguagem do monumento. Segundo consta no anteprojeto elaborado pelo IEPHA, de autoria de Maria Cristina Cairo, era necessário realizar a demolição de muros que

conformavam estacionamentos entre as secretarias, assim como pequenos volumes edificadas para sanitários e depósitos. Além disso, havia um volume que fazia a ligação das dependências da secretaria com seu prédio anexo, que também deveria ser eliminado. A proposta previa, ainda, o tratamento paisagístico das áreas delimitadas pelo entorno da secretaria de educação.

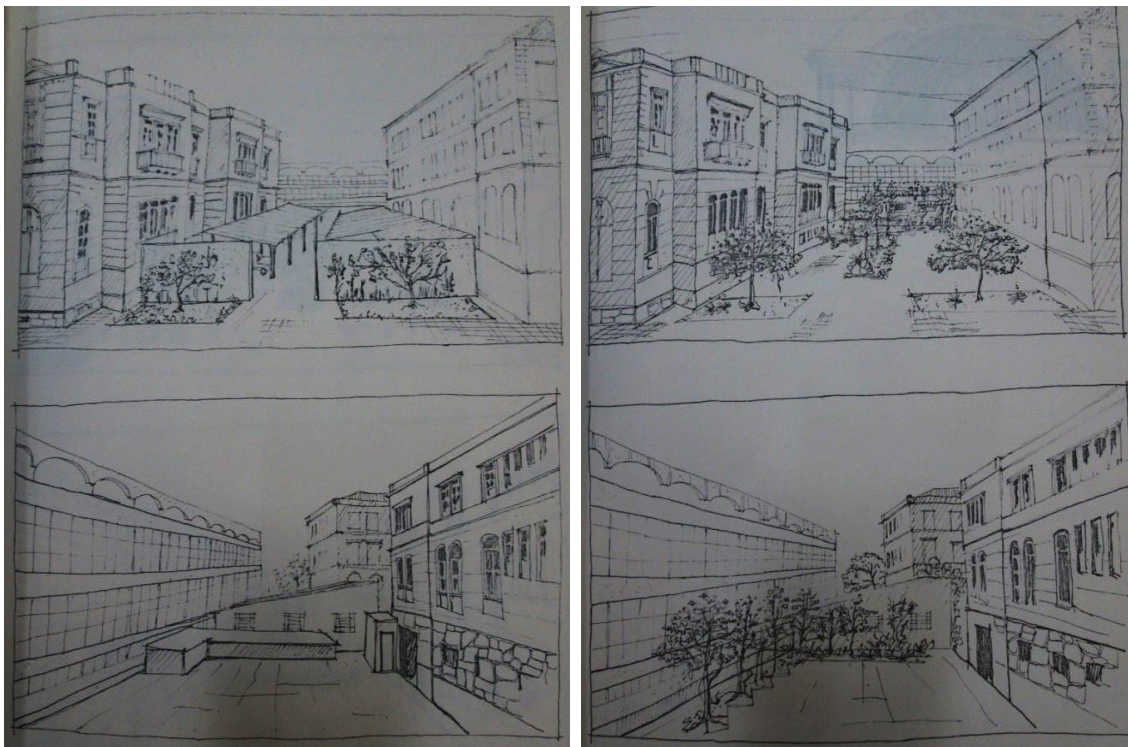
Figura 29 – Fotos da intervenção de 1982 com o detalhe do volume construído para a interligação entre o prédio da secretaria e o seu anexo.



Fonte: Relatório da DIPC-BH (1993).

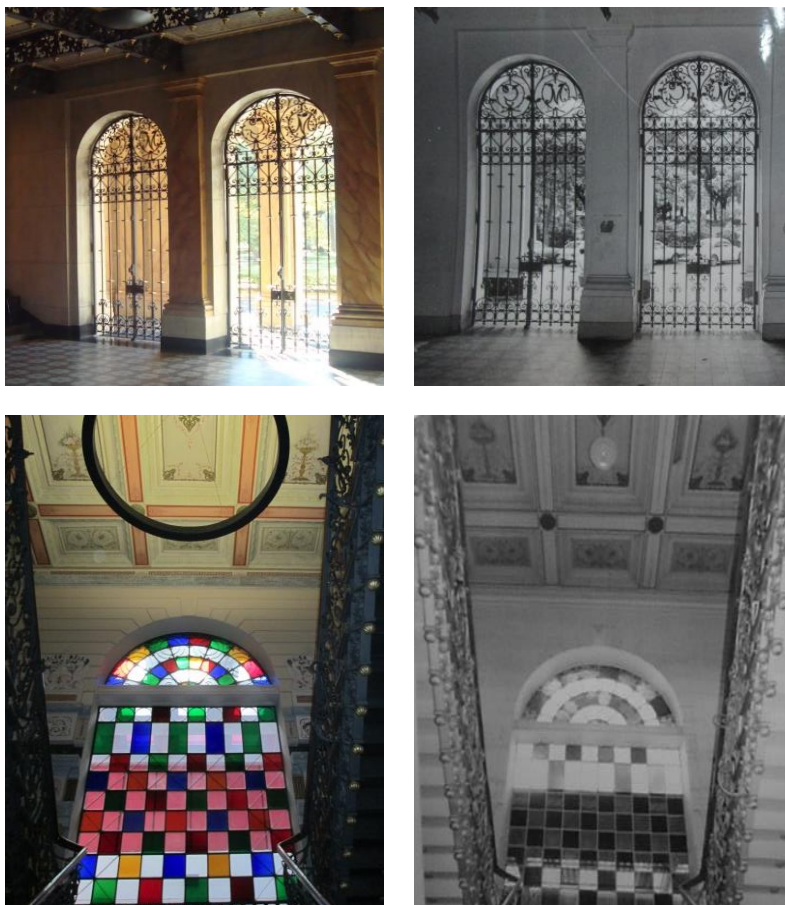
No final da década de 80, iniciou-se processo de restauração executado pelo DEOP e supervisionado pelo IEPHA/MG. Foram recuperados o porão, o andar térreo e os dois andares superiores da construção. Nessa obra, importantes detalhes do prédio receberam atenção especial. A escadaria *art nouveau*, os vidros coloridos, os tetos decorados por cimalthas e molduras, os lustres de metal importados da Bélgica e até a cúpula de metal da construção foram restaurados. A obra foi concluída em agosto de 1989.

Figura 30 – À esquerda, croquis que apresentavam os estacionamentos e ampliações espúrias; a direita, croquis da proposta de demolição e constituição de uma praça com paisagismo entre os edifícios.



Fonte: Relatório da DIPC-BH (1993).

Figura 31 – À direita, as fotos do vestíbulo e da escadaria com pintura branca cobrindo as decorações que foram restauradas no fim dos anos 80. À esquerda, fotos dos mesmos espaços após a última restauração ocorrida.



Fonte: Relatório da DIPC-BH (1993).

## **4.1.2 PROPOSTA DE INTERVENÇÃO: MUSEU DAS MINAS E DOS METAIS**

### **4.1.2.1 PROJETO DE RESTAURAÇÃO ARQUITETÔNICA**

Segundo consta no parecer GPO 04/2009 do IEPHA, o projeto de restauração arquitetônica foi de responsabilidade técnica da empresa Século 30 Arquitetura e Restauo Ltda, mas não apresenta nenhuma compatibilidade com o projeto de adaptação do arquiteto Paulo Mendes da Rocha. Isso fica evidente porque não constam diretrizes de intervenção e nenhuma menção às seguintes propostas:

[...] remoção das paredes e lajes para criação dos sanitários do 1º e 2º pavimentos no corpo frontal da edificação. Não são

apresentadas diretrizes para equacioná-las. Também não são mencionadas as questões decorrentes da criação da escada e do elevador na parte posterior da edificação. O mesmo acontece no pátio interno onde são removidas diversas portas e janelas sem que haja justificativa para tal (IEPHA, 2009, p.10).

Na verdade, ocorre que a empresa que elaborou o projeto de restauração não aceitou as propostas de intervenção do arquiteto em questão, por isso não foram incorporadas ao projeto.

#### 4.1.2.2 PROJETO DE ADAPTAÇÃO ARQUITETÔNICA

O projeto de intervenção no antigo prédio da Secretaria de Estado da Educação, para o uso museológico, também teve sua tramitação iniciada em 2006, assim como dos demais edifícios estudados. Entretanto, curiosamente, esse prédio já abrigava o Museu da Escola de Minas Gerais, com seu acervo móvel tombado pelo IEPHA, e parte do mobiliário original das Secretarias que ocuparam o edifício em outros tempos, assim como o Centro de Referência do Professor, o que gerou grande polêmica. O governo de Minas havia proposto a instalação do CIAC – Centro de Industria, Arte Cidade, com o objetivo de:

Integrar, naquele espaço, os segmentos da produção industrial, da arte e da cidade, sob o aspecto da arquitetura, urbanismo e meio-ambiente, transformando-o em uma grande vitrine da indústria mineira, com visibilidade e projeção. Era a [...] criação de um espaço no qual fosse possível o intercâmbio da indústria siderúrgica com a **indústria cultural**, com a indústria criativa, da moda, do designer, de utensílios etc. (CDPCM-BH, 2006).

O arquiteto convidado para tal empreendimento foi Paulo Mendes da Rocha, que apresentou sua proposta inicial ao Conselho Municipal, mas, como se tratava de um bem tombado, ela foi inicialmente reprovada. Segundo consta nas atas, foi solicitada a revisão do projeto, pois não atendia ao princípio básico de manutenção e restauração da integridade da parte original (o projeto previa a retirada de paredes com pinturas painéis), de 1898, do bem cultural. Passados meses, nova proposta (estudo) foi apresentada pelo arquiteto e avaliada pelos conselheiros, que a consideraram cumpridora dos critérios internacionalmente colocados pelos órgãos e cartas internacionais, mesmo com relação ao “dado

mais polêmico, que é a introdução de novo volume na fachada dos fundos do lote, ponderando-se que as vantagens são maiores que os possíveis danos” (ver prancha).

As outras indicações feitas em relação ao projeto, na ocasião da reunião do conselho, foram:

1) Embora haja demolições de três coberturas, interferindo portanto na materialidade do bem, estas não apresentam maiores excepcionalidades, pois têm a superestrutura metálica e a estrutura secundária em madeira. Muitas telhas são ainda originais de Marselha/França. No entanto, tal sistema se repete em outras Secretarias - bloco frontal da SEF - e no Palácio da Liberdade. O sistema construtivo não desaparecerá da praça, somente deste exemplar; 2) a proposição readapta o prédio à modernidade, amplia suas áreas, potencializando seu uso, vivifica seu significado cultural, sem provocar perdas significativas, mas, ao contrário, preserva os valores identificados como essenciais do monumento; 3) as pinturas artísticas existentes no bloco frontal são agora totalmente preservadas; 4) o IEPHA/MG propôs acompanhamento e participação no desenvolvimento do anteprojeto e projeto executivo, quando adequações apresentadas neste parecer serão consideradas.

Entretanto, os danos não eram restritos à matéria, ao edifício, à arquitetura, mas, principalmente, à função social e ao valor cultural simbólico do prédio para uma grande parcela da sociedade mineira, a dos professores, que se pronunciou durante a sessão do conselho:

**Manifesto dos Educadores da Região dos Inconfidentes em defesa da permanência do Centro de Referência do Professor na Praça da Liberdade em Belo Horizonte. Reunidos no Centro Dom Bosco em Cachoeira do Campo, Município de Ouro Preto, Minas Gerais, nós educadores da rede pública do municípios de Acaiaca, Diego de Vasconcelos, Itabirito, Mariana e Ouro Preto, região berço dos ideais e das lutas pela liberdade que colocam Minas sempre no centro do cenário das campanhas nacionais pelos avanços democráticos no país, manifestamos, aqui, nossa perplexidade e nosso repúdio a quaisquer medidas que, à revelia dos educadores mineiros, sejam adotadas em relação ao patrimônio material e imaterial que guarda a memória histórica da educação mineira no prédio secular localizado na Praça da Liberdade, a Casa Rosada. A Casa Rosada representa para os educadores e para a sociedade muito mais do que a imagem de uma edificação imponente que, desde os anos trinta do século passado, abriga a sede do Sistema Estadual de Educação. Ali estão a alma e o coração da educação mineira construído, ao logo de mais de três séculos, por homens e mulheres que dedicaram sua vida à**



**obra de educar a infância e a juventude nessa Minas tão gerais e tão singulares em sentimento a que nenhum outro se assemelha, o da mineiridade.** A retirada do Centro de Referência do Professor da Praça da Liberdade representa não só o banimento da memória da educação em nosso Estado de seu nicho histórico, mas a desqualificação da própria educação e dos educadores emissários que somos da cultura acumulada pela humanidade em todos os tempos, por meio da ação educativa que nos compete exercer. Dissociar educação e cultura é negar a própria essência constitutiva de uma e da outra. Seja qual for o argumento usado para justificar tal medida, ela não engrandece nem a Minas, nem ao governo e nem ao povo mineiro. Cachoeira do Campo, 17 de março de 2006. Aprovado por aclamação em Assembléia constituída por diretores, vice-diretores, técnicos e professores da rede pública da Região dos Inconfidentes" (CDPCM-BH, 2006).

Também fizeram uso da palavra arquitetos, representantes do Sindicato dos Arquitetos, professores universitários, educadores, pesquisadores da história da educação. Eles se posicionaram contrariamente, tanto ao projeto arquitetônico proposto para a edificação tombada, considerando que o projeto era invasivo e descaracterizante, quanto à transferência do Museu da Escola e do Centro de Referência do Professor, que necessitava, antes de tudo, de investimento e de um tratamento museológico adequado devido à sua importância como referência e pesquisa.

Apesar do exposto, o projeto foi aprovado pelo conselho, mas foi abandonado pela FIEMG, que era a patrocinadora do CIAC – Centro de Indústria, Arte Cidade. A retomada da proposta de novo uso dentro do projeto já proposto por Paulo Mendes da Rocha aconteceu meses depois com a concessão do espaço a outra mantenedora, a EBX (à época).

Embora tenham sido apresentados condicionantes pelo Conselho Municipal, o projeto para a instalação do Museu das Minas e dos Metais, apresenta a mesma proposta de intervenção, segundo relatório do IEPHA, conforme abaixo:

- A proposta de intervenção permanece, no geral, sem maiores alterações. Figuram entre as intervenções de maior impacto:
- demolição de paredes divisórias internas do bloco posterior;
  - abertura de vãos (1º pavimento) e fechamento de vãos (2º pavimento) nas paredes que conformam o pátio;
  - locação de banheiros no bloco anterior, com destruição de paredes, pisos, pinturas parietais e forro de tela;

- retirada de telhados posteriores e colocação de um novo volume no 3º pavimento, de cor vermelha, que sobressai com uma altura aproximada de 6 metros na porção posterior do edifício;
- locação de uma caixa de escadas e uma caixa de elevador, com acabamento em vidro, situadas na porção posterior do edifício, que sobressaem no exterior do edifício com uma altura aproximada de 8 e 9 metros, respectivamente, acima do limite da elevação posterior.

A remoção de parede e a demolição de forros e pisos originais, para a execução de um *shaft* que atenderia os sanitários a serem construídos, eram desnecessárias, pois seria possível locá-los na parte posterior do edifício, sem danos tão relevantes.

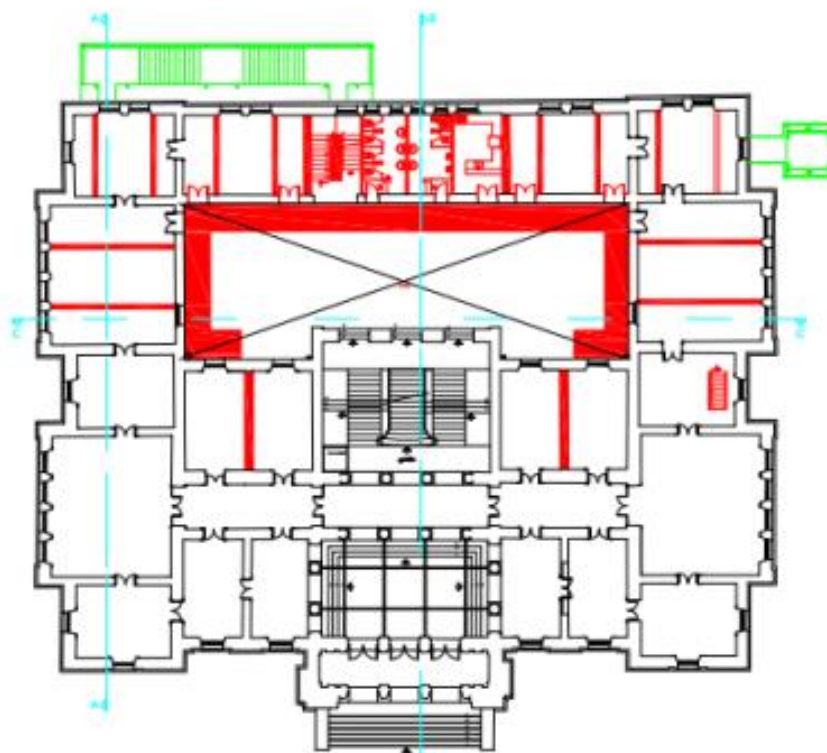
A proposta de instalação da escada e do elevador externo à edificação foi justificada pela necessidade de adequação às normas de acessibilidade e ao atendimento ao programa do museu. Entretanto, não são adequados à dispersão de público em caso de incêndio ou pânico, uma vez que sua solução retorna o público para dentro das salas de exposição, a cada andar. Além disso, a inserção de dois volumes envidraçados na porção posterior do edifício, destinados à circulação vertical por escadas e a uma torre de elevador, ambos na cor vermelha, geram interferências na imagem exterior, que podem ser vistas da praça. Uma alternativa plausível seria a utilização da escadaria monumental e do elevador existente, que, se restaurados, atenderiam a demanda, pelo contrário, foram interditados de modo que não se pode acessá-los de forma alguma e em nenhum dos pavimentos.

Na verdade, essa edificação histórica não comporta o programa do museu, pois são necessárias demolições de coberturas com telhas originais vindas da França para a inserção de um volume que complementasse a área de exposição, mas independente de todo o exposto

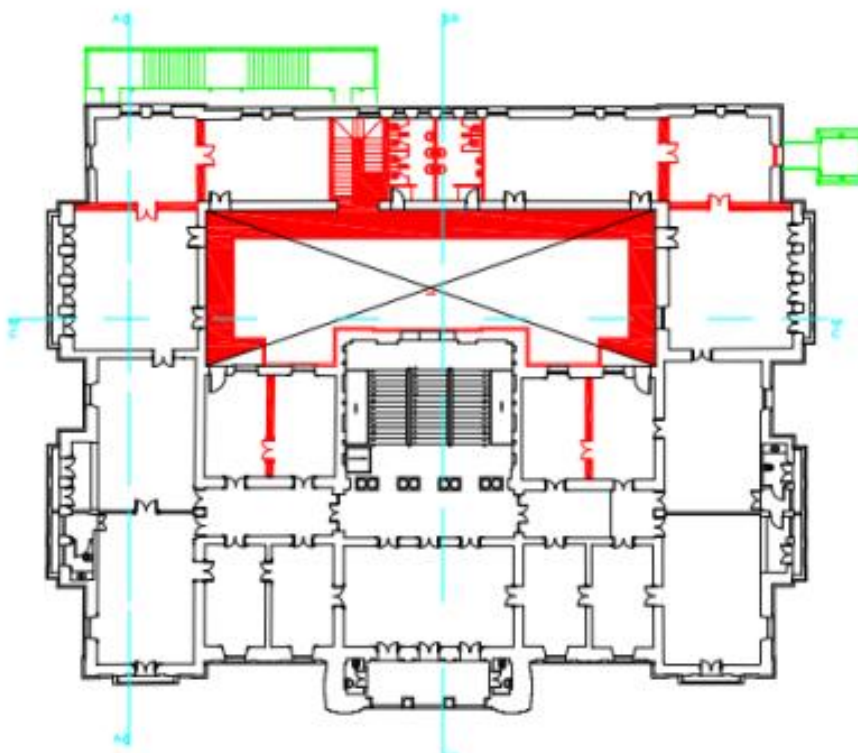
A análise do processo de intervenção arquitetônica realizada no Museu das Minas e do Metal foi desenvolvida por Felipe Hoffman e Eduardo Fajardo (2014). Eles identificaram os conflitos de interesse entre os órgãos de preservação e as instâncias políticas promotoras da instituição do Circuito Cultural. Sobressaem, nesse caso, as discussões acerca do novo uso e das próprias obras de intervenção que descumprem o tombamento Estadual e Municipal, assim como

os princípios definidos nas cartas interacionais. Para esses autores, os interesses políticos e privados se sobrepuseram aos demais, causando graves consequências à integridade e ao acesso a esse bem cultural. Atualmente existe uma ação civil pública movida pelo Sindicato dos Arquitetos no Estado de Minas Gerais que solicita a avaliação dos danos gerados pela adaptação do edifício que abriga o Museu das Minas e do Metal (ver prancha).

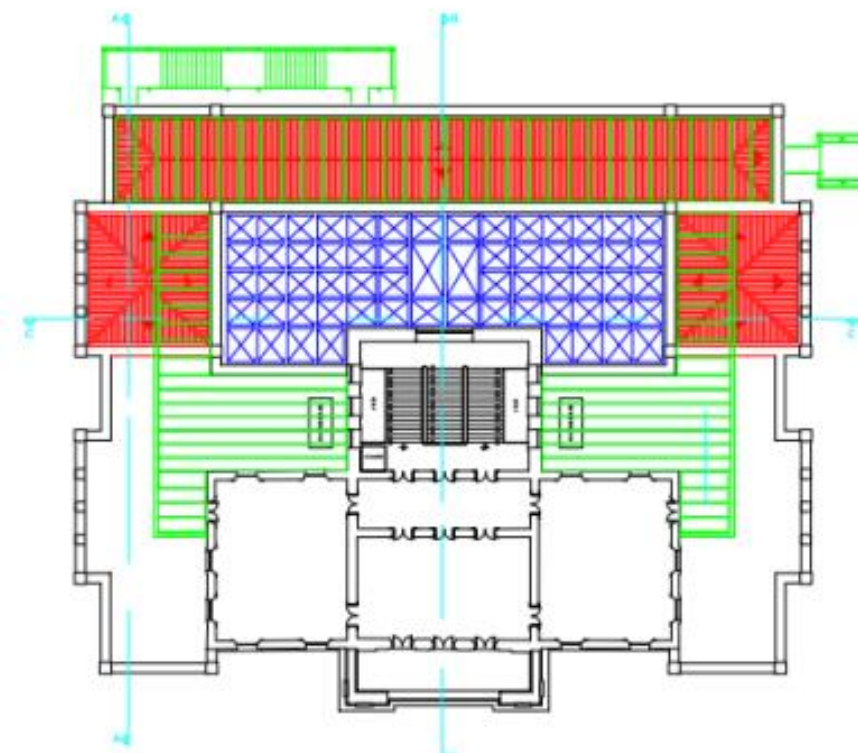
Apesar disso, o Museu das Minas e do Metal está em funcionamento com o tema do universo dos metais, dos minérios e dos seus componentes, que se valeria do acervo do Museu de Mineralogia Professor Djalma Guimarães e de um projeto museográfico que se utiliza de ambientes virtuais para documentar a história da mineração e da metalurgia no Estado, projetado por Marcello Dantas. Inaugurado em 2010 e mantido pela EBX até o final do ano de 2013, o museu é então devolvido ao governo do Estado tendo em vista os problemas financeiros que assolavam a empresa à época. No ano seguinte, a Gerdau é convidada a participar do Circuito Cultura para a manutenção e o gerenciamento desse equipamento cultural.



PLANTA DO TERRENO  
0 1 2 3 4



PLANTA 1º PAVIMENTO  
0 1 2 3 4



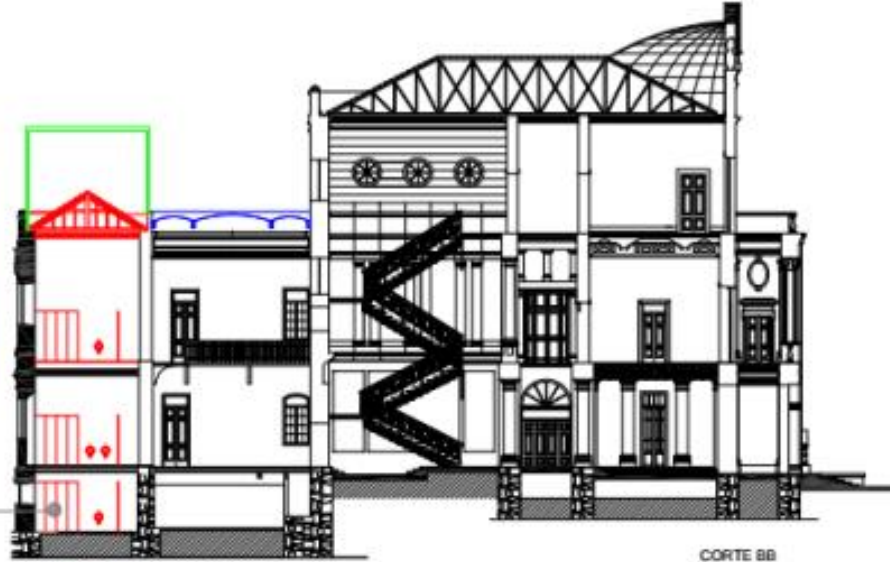
PLANTA 2º PAVIMENTO  
0 1 2 3 4



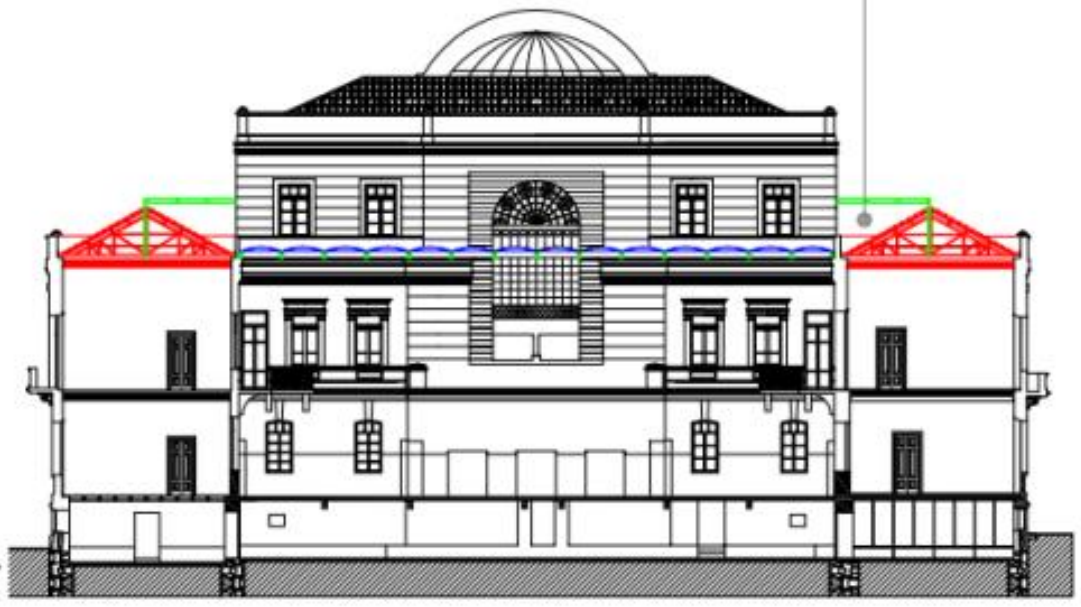
CORTE AA  
0 1 2 3 4



- LEGENDA:
- Estruturas demolidas segundo o projeto de adaptação ao novo uso. Conclusão da obra: 2008
  - Estruturas construídas para a adaptação ao novo uso. Conclusão da obra: 2008
  - Estruturas existentes que foram mantidas após a adaptação ao novo uso. Conclusão da obra: 2008
  - Estruturas reformadas e/ou restauradas após a adaptação ao novo uso. Conclusão da obra: 2008



CORTE BB  
0 1 2 3 4



CORTE CC  
0 1 2 3 4

PRANCHA  
01/01

LEVANTAMENTO DAS INTERVENÇÕES  
BASE: PROJETO DE ADAPTAÇÃO AO NOVO USO AUTOR: PAULO MENDES DA ROCHA  
ANTIGA SECRETARIA DE ESTADO DA EDUCAÇÃO DE MINAS GERAIS  
MUSEU DAS MINAS E DOS METAIS

### 4.1.3 A NEGAÇÃO DA MATERIALIDADE

No caso do Museu das Minas e dos Metais, a negação da materialidade é evidenciada na análise dos projetos de adaptação. A prancha 01 apresenta uma síntese das intervenções propostas e executadas, segundo documentação consultada nos arquivos da Diretoria de Patrimônio. Nesses documentos, é possível identificar a demolição integral dos telhados da área posterior do edifício e a inserção de um novo volume no terceiro pavimento.

As paredes internas de duas das salas laterais à escadaria também foram demolidas no térreo e no primeiro pavimento. Além do fato de essas salas terem suas paredes e forros cobertos por pinturas, apresenta-se também a questão da simetria que estava presente antes da demolição, e que era uma característica das edificações da época. As salas, que se distribuíam ao redor da escadaria principal, eram mais estreitas e proporcionavam ambientes mais íntimos, aos quais se poderia acessar por um corredor. Com a mudança, porém, esses espaços tornaram-se sanitários, e perderam-se a ambiência e a simetria existente.

Outro espaço censurado pelo projeto foi o do pátio central do edifício. O seu fechamento com uma cobertura em aço e vidro e a sua decoração essencialmente branca, com um piso frio, extirparam a vida que naturalmente emanava desse espaço de encontro. O pátio tornou-se um espaço mudo, silencioso, ou melhor, ausente, justamente por se abster da materialidade de atuar poeticamente.

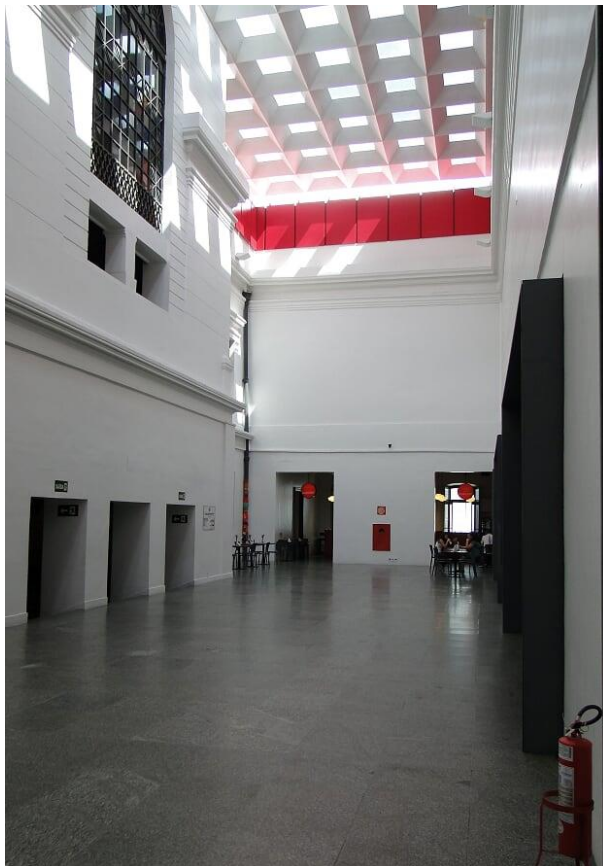
As cores, os materiais, as texturas podem oferecer ou não uma experiência particular em cada espaço, e evocar uma resposta emocional. No pátio, a lisura e brancura das paredes oferecem a sensação de um local "frio". John H. Falk e Lynn D. Dierking, em seu livro *Learning from Museums* (2000, p. 136), afirmam:

Salas com texturas suaves parecem "frias", enquanto texturas ásperas, como aquelas criadas por tapetes felpudos, tecidos e superfícies de parede irregulares contribuem para uma sensação de "calor" nos espaços interiores. O poder desse efeito pode ser experimentado caminhando das paredes totalmente

brancas e do piso de mármore liso das galerias de um museu de arte para o interior acarpetado, com paredes forradas de papel de parede e mobiliário de outras salas de exposição. As galerias são frias, as salas de exposição são quentes.

O pátio interno desse edifício foi criado a partir da ampliação do projeto original, incorporando, ao longo dos anos, a função de distribuição das circulações, assim como de iluminação e ventilação das salas dos diversos pavimentos por meio de aberturas voltadas para ele. No entanto, com o fechamento dos vãos das portas e das janelas existentes, esse pátio tornou-se um imenso vazio que não se conecta com o exterior. A iluminação natural, assim como a ventilação e o sombreamento, foi comprometida pelo tipo de cobertura projetada. Esse espaço também perdeu a ambiência sonora, que lhe era tão própria e que possibilitava a sensação de estar ao ar livre, mas também de estar protegido dos intensos ruídos urbanos.

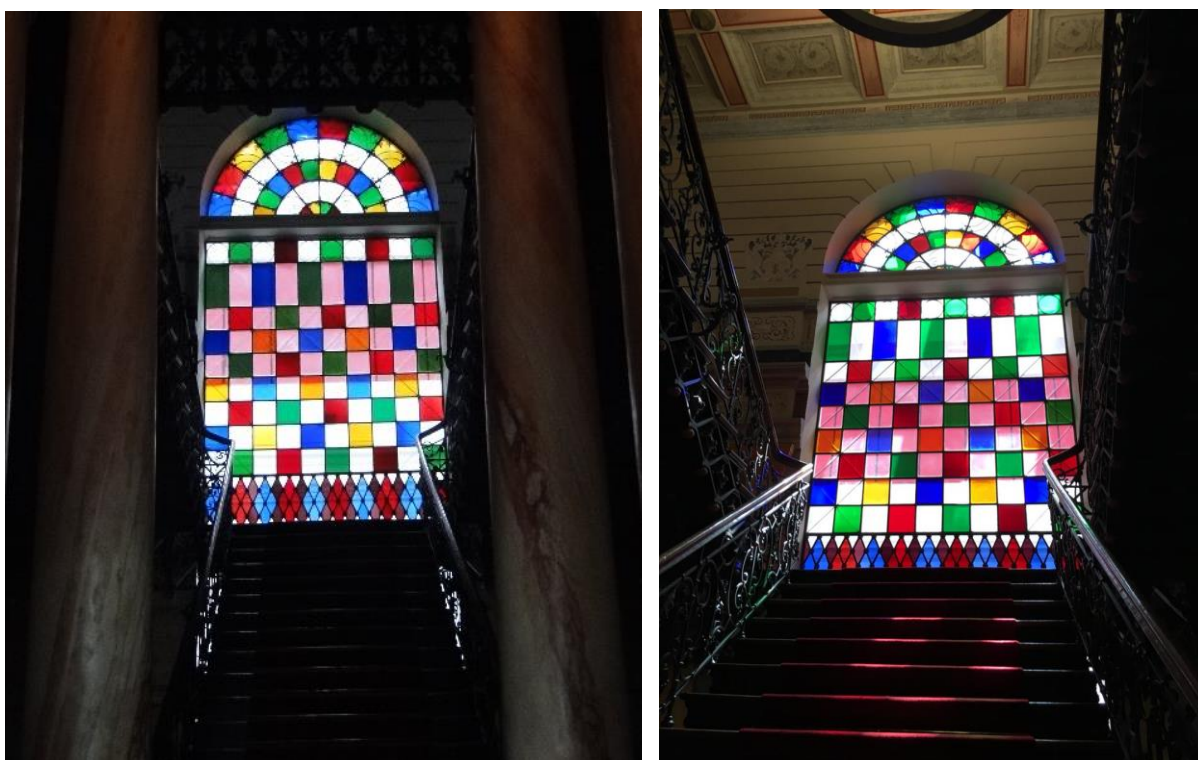
Figura 32 – Pátio interno do edifício do Museu das Minas e dos Metais e, logo abaixo, as fotos da cobertura do Museu da Língua Portuguesa e da Pinacoteca.



Fonte: A autora.

A redução da entrada de luz pelo pátio também comprometeu a integração de um elemento arquitetônico importante e presente em outras secretarias (Segurança e Aviação) da Praça, o vitral. A iluminação natural da caixa de escada e, conseqüentemente, da parte anterior do edifício foi praticamente anulada após a intervenção. O vitral, que possui um desenho geométrico, oferecia uma ambiência colorida e difusa da luz natural nas vastas superfícies decoradas da escadaria, que foi perdida, assim como a conexão entre interior e exterior.

Figura 33 – Detalhe do vitral da escadaria, que teve redução significativa da luminosidade, assim como alteração das cores e dos reflexos vermelhos.



Fonte: A autora.

Parece evidente que uma das diretrizes do projeto de adaptação era a retirada ou redução ao mínimo da iluminação natural que existia no edifício. Essa é uma materialidade perdida. Apesar de não envolver serviços de demolição, por exemplo, mesmo assim compromete a experiência da arquitetura.

Os edifícios das secretarias possuem janelas de tipologia similar, grandes e amplas, o que oferece aos ambientes internos grande luminosidade e a

possibilidade de uma vista panorâmica para as ruas e os jardins do entorno. Com o fechamento permanente delas, perdem-se, obviamente, a iluminação natural, a vista para o exterior, assim como é alterada a percepção espacial das salas que passam a ser espaços menores e menos “volumosos”. A imponência dos espaços internos do edifício se devia, em grande parte, ao uso extensivo e ritmado dessas grandes aberturas, que foram permanentemente fechadas.

Figura 34 – Lateral direita do edifício com vista para o elevador panorâmico que foi instalado sob a justificativa de dar acessibilidade ao prédio.



Fonte: A autora.

Com relação à iluminação natural, Scarpa realizou diversas intervenções para reduzir sua incidência no interior dos edifícios adaptados para museus e que detinham obras de arte em seus acervos. A iluminação direciona o olhar e faz ver os objetos, textos e a própria arquitetura dos museus. A luz desempenha um papel significativo na experiência dos visitantes e, por isso, é parte integrante dos projetos de Scarpa, diferentemente do Museu das Minas e dos Metais onde ela está totalmente ausente. Isso demonstra que o objetivo do projeto expositivo era justamente ocultar o espaço arquitetônico preexistente.

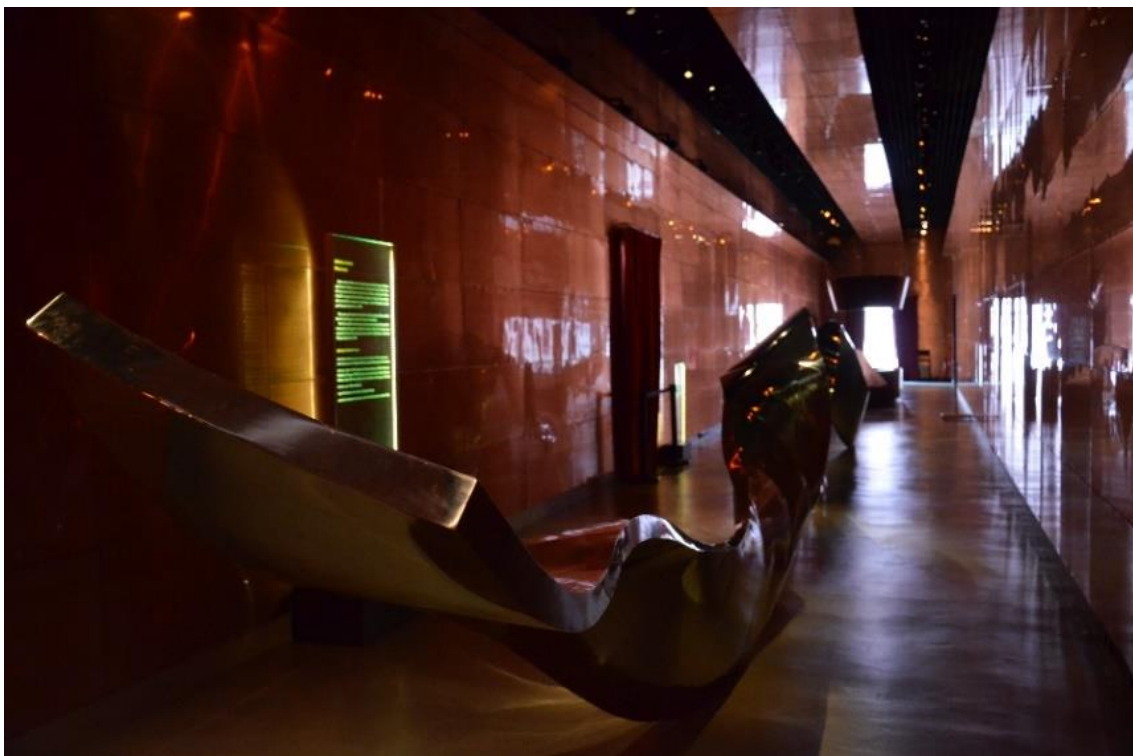


Nota-se que as propostas de intervenção do arquiteto Paulo Mendes da Rocha nesse edifício se assemelham a outras de sua autoria, como a cobertura do Museu da Língua Portuguesa e da Pinacoteca. Entretanto, o contexto histórico-cultural e as condições ambientais do lugar, as necessidades programáticas e a própria materialidade presente em cada intervenção são distintas e exigem uma postura crítica que valorize e acentue a relação íntima entre aspectos poéticos e técnicos do projeto.

Outro ponto relevante do projeto é a utilização do aço como material estrutural e de revestimento. Scarpa também fazia uso dele, mas sempre de forma a conciliar a estrutura preexistente com os materiais que naquela época eram considerados novos (aço, concreto, etc.). A poética arquitetônica de Scarpa se constituía na oscilação entre expressar o seu tempo e resistir criativamente a ele. Isso quer dizer que há de se utilizar materiais do tempo atual nos projetos de adaptação aos novos usos, mas de forma sábia, pois os efeitos colaterais se relacionam à aceleração da nossa realidade experiencial.

As edificações históricas são instrumentos da memória e detêm o poder de reforçar sensações de pertencimento. Há, porém, uma outra particularidade que subsiste nelas, a capacidade de desacelerar a experiência humana nos espaços e, a partir dessa lentidão, fazer lembrar, e não apenas perceber. E a materialidade contribui para isso.

Figura 35 – A imagem é do interior da sala da língua afiada, tendo o todo seu interior revestido. A foto, logo abaixo, mostra a antiga sala do secretário da educação.



Fonte: A autora.

No segundo pavimento do edifício, antiga cobertura da secretaria, foi projetada uma grande sala de exposições com a criação de um volume em chapas de aço na cor vermelha. Internamente, essa sala também é revestida de materiais metálicos em toda sua extensão, gerando uma estonteante aceleração da velocidade do tempo atual. Esse espaço retém o visitante por um tempo curto e oferece a experiência do efêmero. Diametralmente oposta a ela é a arquitetura do vestíbulo e da sala do secretário por sua própria natureza lenta e silenciosa, que obriga a admirar e detém o tempo da experiência.

A arquitetura é necessária para criar o fundo e a tela de projeção das lembranças e emoções. Acredita-se em uma arquitetura que desacelera e foca a experiência humana, em vez de acelerá-la ou difundi-la. A arquitetura deve proteger as memórias e proteger a autenticidade e a independência da experiência humana. Sendo fundamentalmente a forma de arte da emancipação, a arquitetura faz entender e lembrar quem se é (PALASMAA, 2018, p. 31).

A perda da autenticidade da experiência humana nesse espaço acontece pela via da fabricação de imagens simplórias e destituídas de eco histórico. A novidade e a estética comovem por alguns instantes, mas depois se esvaem. É notável que a arquitetura dos edifícios das secretarias detenha grande potencial para oferecer aos visitantes uma profunda experiência histórica e estética em museus. Entretanto, é evidente que essas qualidades estéticas foram ocultadas pelo desenho espacial, ou seja, pelo projeto de adaptação. Assim, a materialidade não pode ser integralmente experienciada pelo visitante.

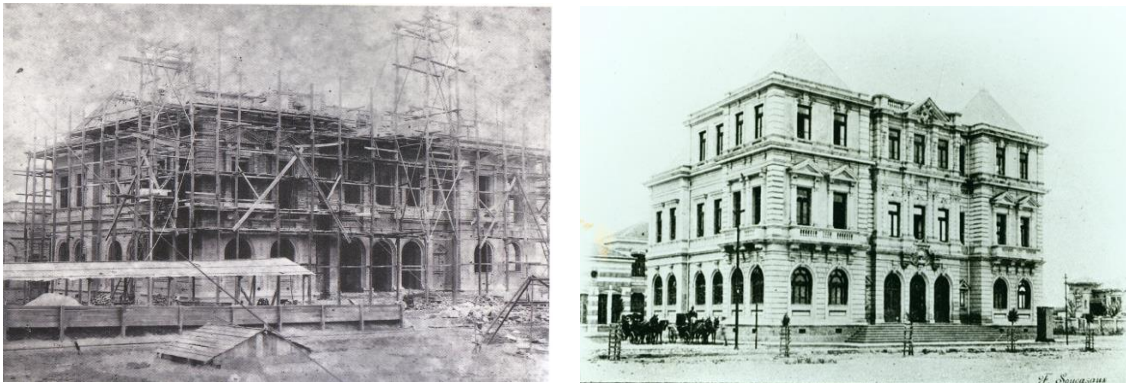
## **4.2 SECRETARIA DE ESTADO DA FAZENDA**

### **4.2.1 CARACTERIZAÇÃO DO MONUMENTO**

O projeto dessa secretaria é de autoria de José de Magalhães. Desenvolve-se a partir de um módulo central que define o corpo principal da edificação e deles são dispostos simetricamente dois corpos laterais com coberturas diferenciadas em formato piramidal com telhas executadas com placas de zinco em formato de losango, lembrando os telhados franceses em ardósia, destacando-se como

pavilhões de três pavimentos. O corpo imediatamente posterior a esse era originalmente de dois pavimentos com cobertura em telha cerâmica, do tipo francesa, com ornamentação em grade metálica colocada sobre a cumeeira frontal (IEPHA, 2006).

Figura 36 - Construção do Edifício da Secretaria das Finanças, 1896.



Fonte: MINAS GERAIS. Secretaria de Estado da Fazenda: 100 anos de história, 1891-1991. Belo Horizonte: Dossiê: Agência de Investigação Histórica, 1991. p.18.

O embasamento do edifício é definido pelo seu porão alteado, executado em alvenaria de pedras irregulares que, à frente do edifício, define o acesso principal, efetuado através de uma ampla escadaria em lajes de pedra. O tratamento de suas fachadas possui cornijas em ressalto definindo as marcações dos diversos pavimentos e as balaustradas superiores em forma de platibanda interrompidas no centro por frontão triangular com tarja no tímpano, que coroa o edifício. Ao centro da fachada, há pilastras de capitel coríntio e, em suas laterais, janelas retangulares também coroadas por frontões triangulares (SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA, 1993).

Internamente, os ambientes se organizam em torno do núcleo central, antecedido por um *hall* de entrada e por um vestíbulo. Os acessos verticais se davam pelo elevador e por escadaria de ferro importada, com degraus em madeira, onde é possível ler-se a inscrição: "*System Joly Brevette, Belgique, Societé des acieries de Bruges*". Através de circulações, dispostas lateralmente ao vestíbulo em todos os pisos, era possível o acesso aos diversos ambientes do edifício.

Figura 37 – Fotos do Edifício da Secretaria das Finanças após a restauração.



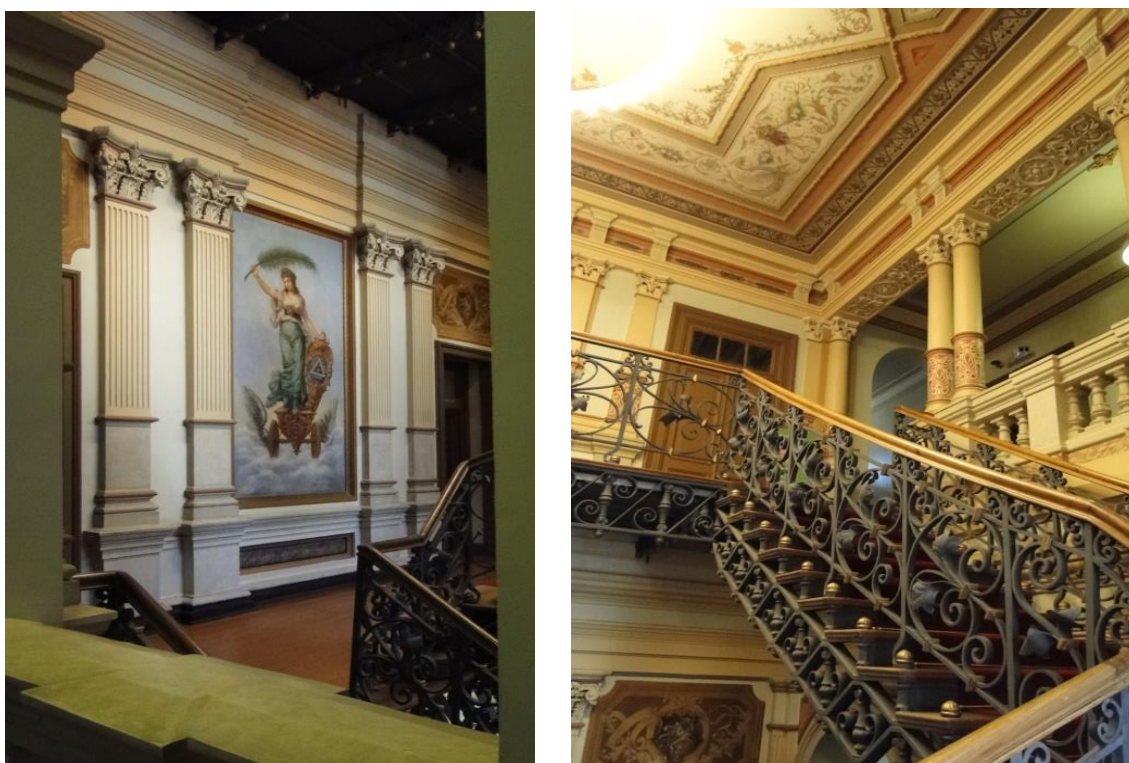
Fonte: Memorial Minas Gerais Vale<sup>50</sup>.

Toda essa área havia sido decorada por Frederico Antônio Steckel, pintor e estucador alemão responsável pela execução dos forros primorosamente acabados em tela com pinturas acuradas ou simples, ornamentados por profusas molduras em madeira, diferentes tipos de cimalkhas e frisos em relevo, confeccionados em estuque e papel machê — ao gosto do rococó de Luiz XV. As paredes possuíam até sete camadas de pintura com distintos momentos de decoração, que variavam de simples listas até motivos florais, compondo paredes inteiras ou apenas vinhetas nos topos delas (IEPHA, 2006).

---

<sup>50</sup>Disponível em: <http://memorialvale.com.br/pt/memorial-mg-vale/ambientes/>. Acesso em: 14 de outubro de 2019.

Figura 38 – Ornamentação do 2º e 3º pavimento da Secretaria de Fazenda após a restauração.

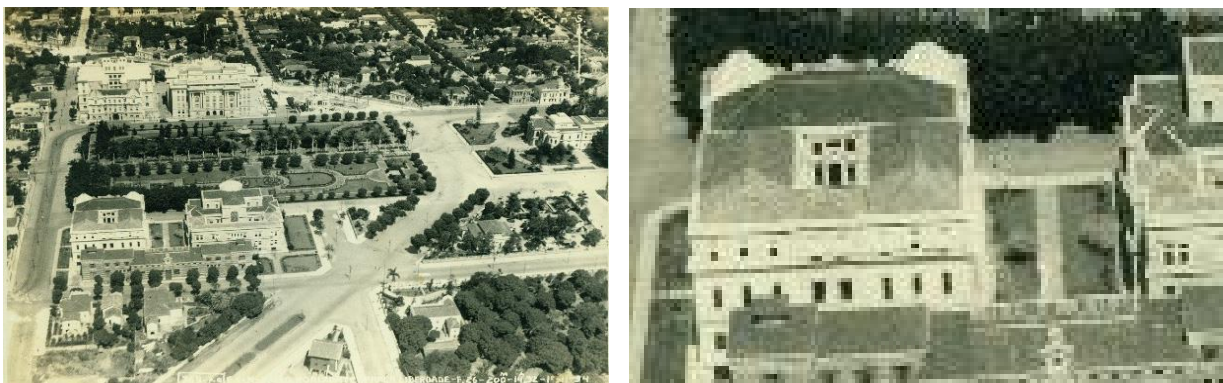


Fonte: Autora.

Inúmeras foram, porém, as alterações sofridas pelo edifício desde sua inauguração. Já em 1910 ocorria a primeira ampliação do prédio, com a construção do terceiro pavimento no terço posterior da edificação. Aproximadamente em 1930, executa-se mais uma ampliação, na parte posterior, com a construção de um novo volume que irá alterar definitivamente o partido arquitetônico original, inicialmente em forma de “U” e agora, um retângulo, com um vazio central. Internamente, o acréscimo efetuado não mantém a continuidade das circulações laterais, refletindo, posteriormente, na conformação do pátio interno (IEPHA, 2006). A esse respeito, ressalta-se:

A construção deste novo bloco acaba por criar um pátio central que, talvez pelo fato de não ter sido pensado anteriormente e ser uma decorrência das sucessivas ampliações efetuadas, possui mais características de uma abertura, com funções de ventilação e iluminação do que de um pátio interno presente nos edifícios deste período (IEPHA, 2006, p. 23).

Figura 39 – Vista aérea do conjunto arquitetônico da Praça da Liberdade em 1934 e detalhe da execução da segunda ampliação do prédio, com a definição e afirmação do pátio central.

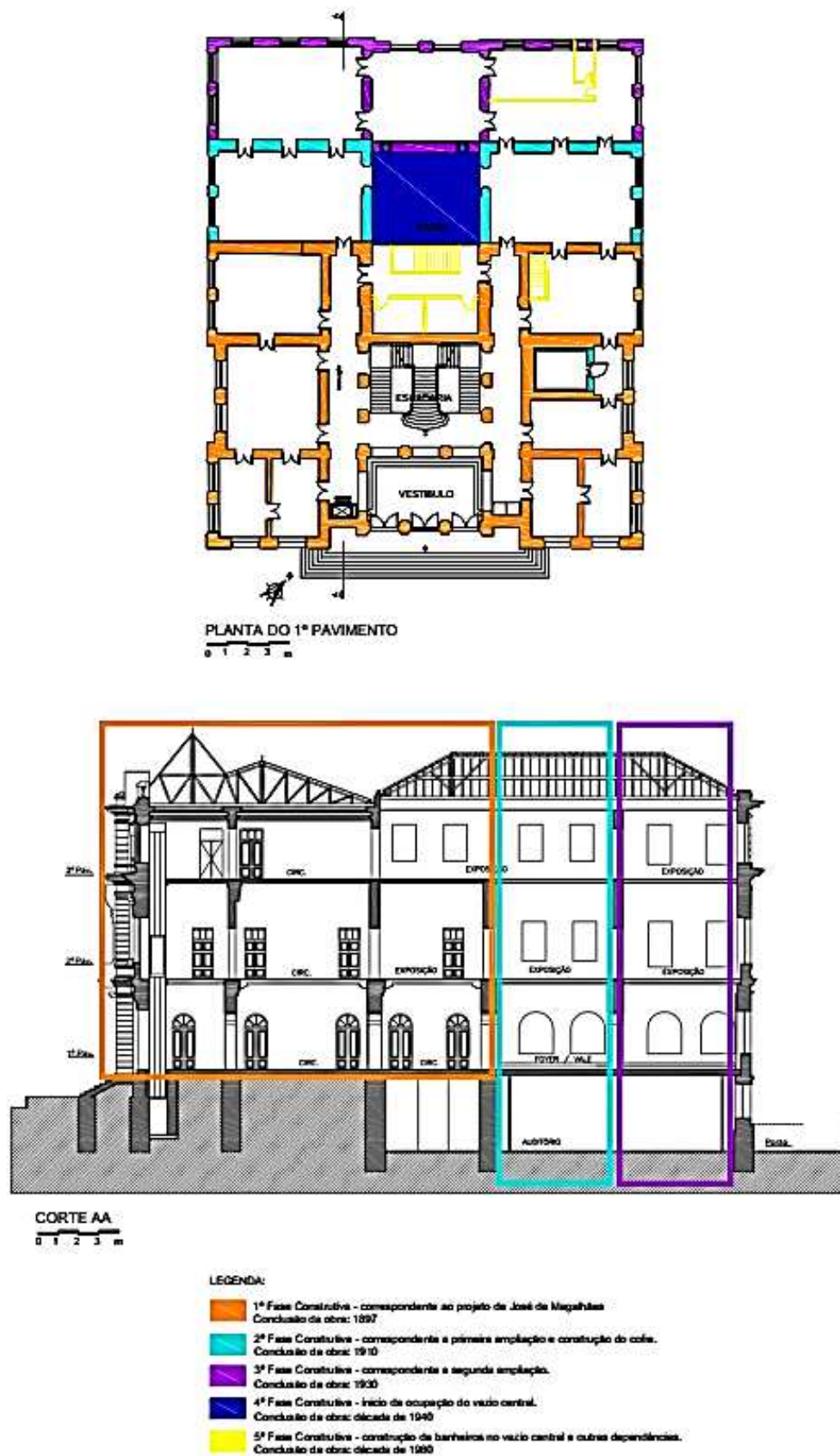


Fonte: Acervo Museu Histórico Abílio Barreto.

Após essas modificações, ocorrem outras, apenas pontuais, no interior do edifício, como a construção de banheiros e a instalação de divisórias, mas mantendo a volumetria. Em relação a essa intervenção no pátio central, nos anos 40, é importante ressaltar que a criação do volume, junto à parede que define o vestíbulo da escadaria nos fundos, eliminou todas as aberturas originalmente existentes, que permitiam a iluminação do *hall* central.

As adaptações efetuadas sem nenhum critério arquitetônico nos anos 60 e 70 trouxeram perdas para os elementos artísticos integrados, como a cobertura de forros e a retirada de pinturas parietais, que formavam parte da ambiência do edifício. A restauração parcial só ocorreu no meio dos anos 90, quando o edifício passou por uma grande intervenção, com obras de engenharia, arquitetura e restauração de seus elementos artísticos sob a supervisão do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA, 2006).

Figura 40 – Planta com as fases construtivas da Secretaria de Estado da Fazenda desde 1897.



Fonte: Adaptado de (IEPHA, 2006).



#### 4.2.2 ESTADO DE CONSERVAÇÃO

O diagnóstico do estado de conservação do prédio da secretaria de Estado da Fazenda foi realizado pela empresa Grillo & Werneck Projetos e Consultoria Ltda., no ano de 2006. Com relação à análise dos elementos arquitetônicos, esses elementos foram apresentados em pranchas ao IEPHA, conforme os itens a seguir.

- As esquadrias do edifício que eram em ferro estavam deterioradas, tendo vidros quebrados e sem condições de uso. Grande parte das portas internas em madeira estava em bom estado, mas com a pintura danificada, assim como as ferragens.

- As instalações hidráulicas e elétricas estavam em péssimo estado de conservação, tendo inclusive em alguns cômodos a fiação exposta.

- Os pisos em tabuado e taco de madeira das salas e corredores laterais estavam em sua maioria bem conservados, necessitando de trocas em alguns locais. O ladrilho hidráulico que reveste o vestíbulo e a escadaria estava com algumas peças quebradas e outras já ausentes, que haviam sido substituídas por cimentado rústico. Os pisos das sacadas encontravam-se desgastados e com o escoamento de água comprometido.

Figura 41 – À esquerda, fachada da Secretaria e do seu estado de conservação; à direita, parte do interior do vestíbulo.



Fonte: (IEPHA, 2006).

- Todo o telhado apresentava infiltrações, pois a manta de impermeabilização estava deteriorada e em processo de desprendimento. O madeiramento estava em bom estado de conservação de forma geral, com exceção de algumas áreas onde foi detectado o ataque de insetos xilófagos.

- A escadaria em ferro apresentava problemas estruturais que haviam sido sanados com a instalação de dois pilares em aço no nível do pavimento térreo.

Figura 42 – À esquerda, interior da Secretaria e detalhe da estrutura de reforço da escada de ferro; à direita, detalhe do interior do telhado, entelhamento e calhas.



Fonte: (IEPHA, 2006).

Com relação aos elementos artísticos integrados, coloca-se que:

- As paredes de todas as salas estavam repintadas e escondiam rebocos novos e outras pinturas, decoradas ou não, acontecidas através do tempo. Embaixo das diversas camadas de repinturas, os rebocos e as pinturas estavam em mau estado de conservação.

Figura 43 – Detalhe de prospecções e de todas as camadas de cores e pinturas encontradas.



Fonte: (IEPHA, 2006).

- Em todas as salas do prédio, até uma altura que pode chegar a mais de dois metros, foram substituídos os rebocos quando da colocação das caixas de tomadas, perdendo-se todas as camadas de pintura. Por outro lado, é possível que, sob o roda forro original, possam ser encontradas pinturas decorativas.
- Os forros de algumas salas foram repintados e outros estão cobertos com placas de gesso, ocasionando danos ao original justamente pela fixação de arames de sustentação. Os forros com tela estão cortados e perfurados por pregos que foram utilizados para a sustentação do forro em gesso. O plano do suporte em tela está todo deformado com partes dos elementos decorativos perdidas.

Figura 44 – Detalhe dos forros decorados escondidos acima de forros de gesso liso.



Fonte: (IEPHA, 2006).

- A escadaria e os portões em ferro fundido da fachada principal estão repintados “sobre camadas com perdas de pintura, apresentando um acabamento irregular que prejudica as qualidades do aspecto do material (metal), especialmente enquanto lisura e brilho” (IEPHA, 2006, p.77). Os elementos dourados foram recobertos com pintura cinza, e o douramento da repintura não consegue reproduzir o brilho do original.

Figura 45– Detalhe das camadas de pintura da escadaria de ferro.



Fonte: (IEPHA, 2006).

- O forro em tela do vestíbulo e sua decoração em pintura marmorizada têm uma tendência acentuada para se desprender, pois, dez anos após terem sido restaurados, esses setores ainda continuavam com problemas.

Figura 46 – Detalhe do estado de conservação do vestíbulo e de prospecções realizadas.



Fonte: (IEPHA, 2006).

As paredes da caixa da escada foram repintadas escondendo pinturas decorativas, além disso, nesses setores, as pinturas imitavam diferentes tipos de mármore, distintas da existente. Nas galerias (corredores) laterais, as pinturas decorativas também estavam se desprendendo e os rebocos em mau estado de conservação. Os rodapés, como em toda parte, estavam repintados, com danos e perdas parciais não muito graves.

Figura 47 – Detalhe do estado de conservação dos corredores laterais e de prospecções realizadas.



Fonte: (IEPHA, 2006).

- A fachada estava impregnada de sujidades por poluição atmosférica, com várias trincas no reboco e com a camada de pintura deteriorada e já em processo de desprendimento. Através das prospecções realizadas nas laterais do prédio e no frontispício, foi possível encontrar, sob camadas de repinturas e massa corrida, a cor original: uma fina camada de material amarelado, aplicada diretamente sobre reboco muito liso.

Figura 48 – Detalhe do estado de conservação do frontispício da fachada da secretaria.



Fonte: (IEPHA, 2006).

## **4.2.3 PROPOSTA DE INTERVENÇÃO: MEMORIAL MINAS GERAIS – VALE**

### **4.2.3.1 PROJETO DE RESTAURAÇÃO ARQUITETÔNICA**

O projeto de restauração arquitetônica é de autoria do arquiteto Flávio Grillo, que também foi responsável pelo levantamento do estado de conservação do edifício da Secretaria da Fazenda. Ele propõe a retirada dos acréscimos (banheiros e demais dependências) existentes no pátio central justificando que prejudicavam a percepção e a compreensão da obra original e a função dos seus elementos.

Conceitualmente, o projeto segue a teoria do restauro crítico de Cesare Brandi, que considera a intervenção através de suas instâncias históricas e estéticas, de modo a restabelecer a unidade potencial do objeto. Nesse caso, apesar de os acréscimos constituírem um testemunho do trânsito da obra de arte no tempo, as ampliações no pátio comprometem a fruição estética da obra de arte inicialmente concebida, exigindo sua supressão. Isso ocorre principalmente porque a recuperação do vazio central permitirá o retorno das aberturas originalmente existentes na parede que serve de pano de fundo para a escadaria do vestíbulo, resgatando a luminosidade anterior e valorizando os elementos artísticos integrados desses espaços.

Com relação às ampliações realizadas em 1910 e 1930, elas não seguem os conceitos primordiais do projeto original de José de Magalhães, pois criam uma série de cômodos dispostos sequencialmente, sem corredores de circulação. O restauro prevê, também, a “recuperação das circulações laterais ao vestíbulo central, incorretamente interrompidas nas ampliações efetuadas, com a introdução de portas que fragmentam a continuidade originalmente” (IEPHA, 2006, 101).

Apesar disso, externamente, não mais se justifica a diferenciação e/ou retirada dos acréscimos, pois o volume existente já se consolidou como referência urbana e histórica. Assim, o projeto de restauro se pauta pela recuperação dos elementos definidores das ambiências internas, de modo que seja possível perceber as diferenças existentes entre as etapas de construção.

A ambiência a ser restaurada é aquela compreendida no período entre a construção da secretaria até o início dos anos 20, já que existem referências históricas que confirmam a execução desses serviços no período indicado. O projeto de restauro indica, também, que todas as pinturas reveladas, embora tenham sido encontradas em estado fragmentário, devem ser consolidadas e mantidas. Ainda segundo o projeto, as salas que perderam seus forros originais devem ter seus pés-direitos originais restaurados e seus forros refeitos para que se mantenha a unidade arquitetônica interna do prédio.

A definição dos trechos passíveis de intervenções e do que é permitido ser realizado para a adaptação ao novo uso está descrita no memorial do projeto, conforme excerto a seguir:

O projeto de restauração apresentado considera que as áreas localizadas no trecho posterior do edifício, correspondentes às expansões efetuadas ao longo de sua história, são passíveis de intervenções, **prevendo-se inclusive a demolição destes elementos e a alteração da distribuição espacial atualmente existente. Esta alteração, ou seja, a demolição das paredes internas (principalmente no último pavimento) refletirá na estrutura e, conseqüentemente, na composição do telhado, visto que serão retiradas as paredes que lhe servem de apoio.[...] A cobertura deste trecho também será passível de intervenção, podendo ser alterada ou mesmo ser eliminada, adotando-se uma solução que melhor se adapte aos novos vãos.** É importante frisar que, qualquer que seja a solução a ser dada para este trecho da cobertura do prédio deverá ser obedecido, como gabarito, a altura da cumeeira do telhado atualmente existente (IEPHA, 2006, 102).

#### 4.2.3.2 PROJETO DE ADAPTAÇÃO ARQUITETÔNICA

Antes da definição desse espaço como Memorial Minas Gerais, havia sido proposta pelo Circuito a implantação do “Espaço Cultural Vale do Rio Doce” e da sede da OSMG - Orquestra Sinfônica do Estado de Minas Gerais no edifício da Secretaria de Estado da Fazenda. Em 2005, o Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB) de Minas Gerais promoveu um concurso público nacional de arquitetura com o objetivo de selecionar o projeto de adequação do espaço, sendo o vencedor um grupo de arquitetos cuja proposta previa a demolição de

praticamente todo o interior do edifício para a construção de um grande auditório e salas de música. Segundo Myriam Bahia Lopes (2006), isso se justificava pelo fato de que parte dos espaços da edificação era resultante de acréscimos nas primeiras décadas do século XX, que, segundo os arquitetos, não eram originais do projeto de José de Magalhães, por isso poderiam ser demolidas.

A notícia ganhou tamanha repercussão que surgiram diversos protestos da sociedade civil, atingindo e questionando a atuação do IAB e dos órgãos de preservação. Obviamente, por ser um bem tombado, esse projeto ainda teria que ser aprovado pelo Conselho Municipal e pelo IEPHA, tramitação que se iniciou em vinte de janeiro de 2006 e se arrastou até o final de 2008.

No primeiro parecer emitido pelos conselheiros municipais, foram indicadas sete diretrizes de intervenção, que, em suma, inviabilizavam o projeto como um todo (CONSELHO DELIBERATIVO DO PATRIMÔNIO CULTURAL DO MUNICÍPIO DE BELO HORIZONTE, 2006).

Concluimos que, apesar deste CDPCM-BH compreender o novo uso proposto para o imóvel dentro do Circuito Cultural Praça da Liberdade, o projeto apresentado deverá ser reformulado visando à preservação da edificação como patrimônio cultural da Cidade e do Estado, além da viabilização do uso e das atividades propostas, atendendo aos seguintes condicionantes:

- 1) Possibilidade de demolição do acréscimo em concreto armado na porção central da parte posterior do acréscimo de 1908;
- 2) Possibilidade de demolição do agenciamento interno do terceiro pavimento do acréscimo de 1908;
- 3) Garantir que o acesso à sala de concertos seja feito pela escadaria monumental original da edificação;
- 4) Manutenção do sistema construtivo original, presente nas porções anterior e laterais posteriores do bem tombado, a saber: edificação datada de 1897 e seu acréscimo de 1908;
- 5) Manutenção da cobertura em telhas francesas;
- 6) Manutenção das fachadas, com restauração do seu aspecto original;
- 7) Manutenção integral do agenciamento interno, elementos decorativos, pisos, forros e demais elementos construtivos da parte mais antiga da edificação, datada de 1897.

Os autores do projeto fizeram grande parte das modificações solicitadas, mas apresentaram novas versões ao conselho e à Gerência de Patrimônio Urbano, até a sua aprovação em janeiro de 2008. Entretanto, esse projeto não pôde ser



executado, pois era objeto de uma Ação Civil Pública ajuizada pelo Ministério Público Estadual, gerada em decorrência da referida aprovação pautada em “Modificação Com Acréscimo de Área” de bem cultural Tombado – antiga sede da Secretaria de Estado da Fazenda, que se destinava à implantação da sede da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais e Espaço Cultural Vale do Rio Doce (CDPCM-BH, 2008).

Diante dessa situação, o Circuito Cultural propôs outro uso para o edifício, o museológico, mas o projeto ainda seria de autoria dos mesmos arquitetos e a empresa que teria a concessão do edifício continuava sendo a Vale do Rio Doce. O então Memorial de Minas Gerais nascia em outubro de 2008, apesar de toda a contestação empreendida por entidades como o Sindicato dos Arquitetos – SINARQ – seção Minas Gerais, a Diretoria da Escola de Arquitetura da UFMG e pelos próprios conselheiros do município.

No último embate ocorrido antes da aprovação do projeto, os pareceristas indicaram outra listagem de inconsistências que não justificava o aceite do projeto, que, apesar de já estar na sexta versão, amenizava pouco a mutilação da edificação tombada e não atendia às normas dos órgãos de preservação e aos desejos da sociedade civil (CDPCM-BH, 2008). Os Itens indicados no parecer de outubro de 2008 foram:

- 1º - a incorporação de espelho d'água em substituição ao pátio;
- 2º - localização do auditório no subsolo já que poderia estar localizado no 3º pavimento;
- 3º - circulação universal deficiente; circulação vertical insuficiente;
- 4º - superdimensionamento das áreas de instalações sanitárias;
- 5º - subutilização do vão livre sobre o pátio (que poderia conter, por exemplo, uma escadaria monumental que iria suprir a deficiência da circulação vertical e aliviar o uso intenso da escadaria original);
- 6º - segregação de acesso para portadores de deficiência concorrente com acesso para automóveis e entrada de serviço;
- 7º - demolição de paredes basilares originais;
- 8º - prolongamento excessivo do pátio, supostamente para além do seu comprimento original. Tais impropriedades ou inadequações ou deficiências desqualificam o estudo preliminar para uma possível aprovação por este conselho nem demande escavação; as escavações previstas envolvem risco de sinistros, tanto em face à fragilidade do edifício quanto à natureza geológica do terreno.

Mesmo com a alteração de uso, os problemas continuavam, justificados em grande parte pelo conceito do equipamento que fora elaborado pela Secretaria de Estado de Cultura, sendo o anteprojeto museográfico o referencial para o desenvolvimento do projeto arquitetônico da edificação. Assim, antes de qualquer consideração sobre o espaço do museu, é importante compreender a lógica conceitual adotada e apresentada ao Conselho Estadual do Patrimônio Cultural em 2008:

- Um espaço-síntese da história, cultura, arte e memória de Minas Gerais;
- Lugar de reflexão do legado das gerações que nos antecederam e de prospecções do que se avizinha.
- Mostrar a diversidade, originalidade e ousadia que marcaram e marcam a formação histórica cultural, social e política mineira.
- Espaços expositivos e de interação com o visitante. Percorso de sensibilização e embevecimento (CCPL, 2008, p.3).

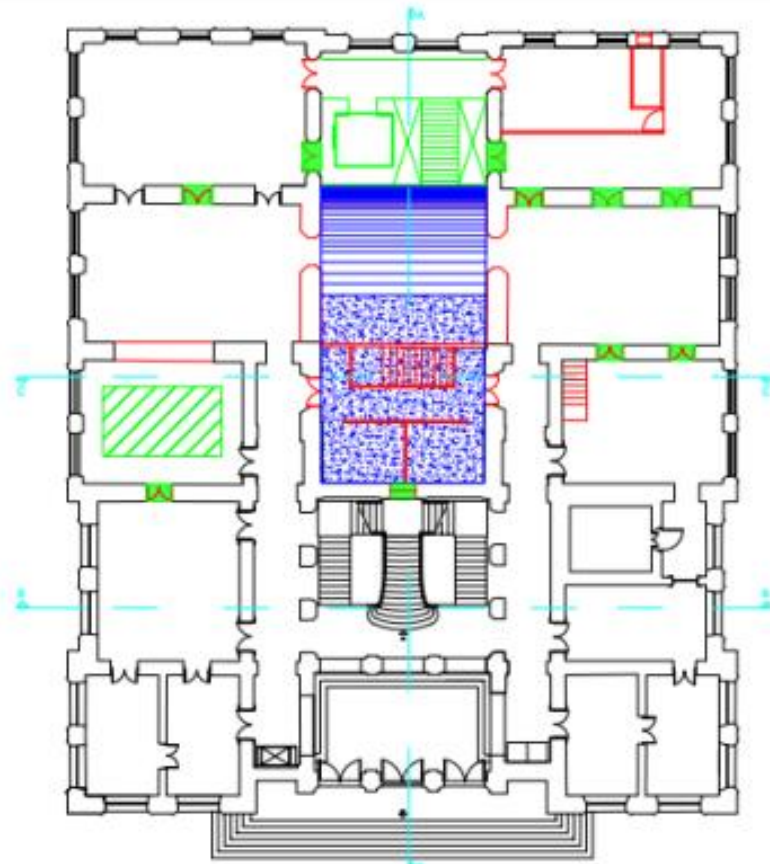
A materialização desses conceitos no espaço do edifício é realizada pela definição, segundo consta nos memoriais do projeto, em três módulos intitulados: Minas Imemorial, Minas Polifônica e Minas Visionária. O Minas Imemorial quer reconstruir aspectos do universo cultural do século XVIII ao XXI, misturando o real e o virtual (Exemplos: as casas coloniais, as fazendas, quilombos, sítios arqueológicos e a mineração do ouro e diamante). O Minas Polifônica tem o objetivo de criar narrativas e alegorias destinadas a mostrar a formação social de Minas na formação da civilização brasileira (cinema, artesanato, festas e músicas). Por fim, o Minas Visionária quer mostrar o futurismo e a antecipação de caminhos que são características dessa cultura e de seus ídolos (Amílcar de Castro, Sebastião Salgado, Moda e *design* etc.) (CCPL, 2008). Assim, cada módulo deveria possuir uma série de salas de exposição, destinadas a cada um desses conceitos geradores, e isso determinou fortemente a intervenção no edifício tombado.

O prédio da Secretaria de Estado da Fazenda sofreu, ao longo de sua história, uma série de modificações e acréscimos que foram eliminados nessa última restauração, recuperando parte do traçado original do edifício. Entretanto, elementos contemporâneos foram incorporados, como o jardim suspenso, que se localiza no vazio central do prédio e de onde surgem um elevador panorâmico e as passarelas metálicas que conectam os dois lados do edifício. Houve, ainda,

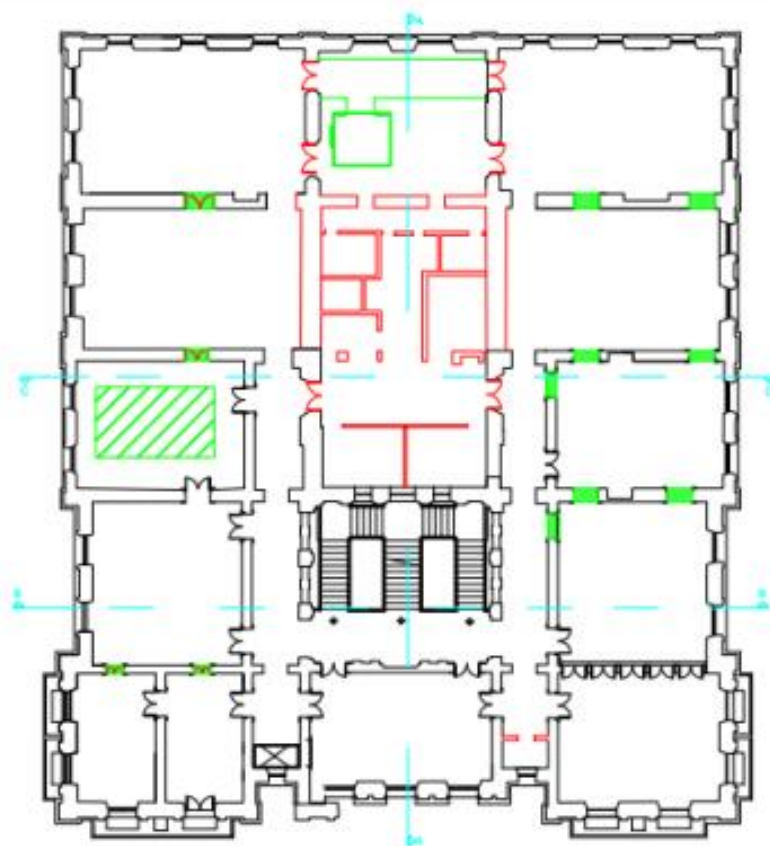
a demolição de paredes para a construção de um auditório no terceiro pavimento e a recuperação das aberturas, que se localizavam no vestíbulo da escadaria principal e que permitiam a iluminação do *hall* central (ver prancha).

Todavia, sem sombra de dúvida, a principal intervenção nesse edifício, e a mais mutiladora, não foi a do espaço arquitetônico, mas a do espaço expositivo adotado para cada uma das salas distribuídas pelos três andares do museu. Por ser um “museu de experiência”, seus ambientes foram adaptados para receber cenários interativos, que visam dar ao visitante a possibilidade de vivenciar o que estava sendo apresentado, diferentemente dos museus tradicionais que exibem acervos (IEPHA, 2006).

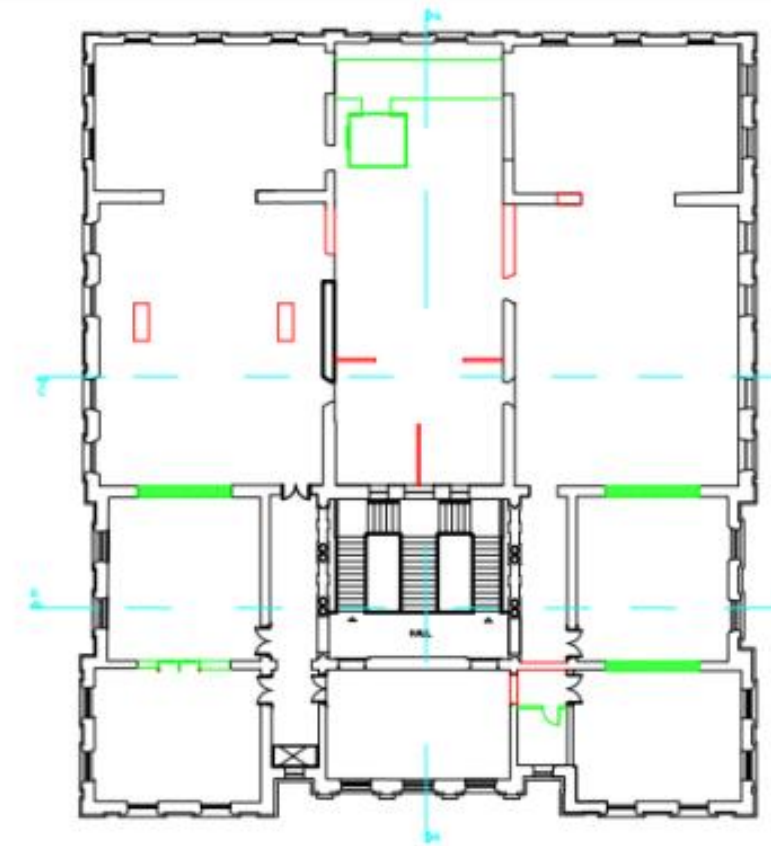
O espaço interno desses monumentos do século XIX e XX e a composição dos seus elementos decorativos definiram ambiências históricas representativas, que reforçam a unidade do conjunto em cada exemplar arquitetônico. Dessa maneira, qualquer mudança que venha a desafiar esses arranjos poderá criar uma ruptura na percepção, esse é o caso do Memorial Minas Gerais. O edifício se caracterizava pela abundância de forros decorados, paredes com policromias e ornamentos, entretanto, por ser idealizado como um “museu de experiência”, os ambientes se metamorfosearam em *showrooms* de variedades com cenários espetaculares. Essa materialização se deu através do cobrimento das paredes existentes com *drywall* e conseqüente redução da visibilidade dos forros, que provocaram obstruções na leitura estética e criaram impedimentos para a compreensão histórica dos espaços.



PLANTA DO TÉRREO  
0 1 2 3 4



PLANTA 1º PAVIMENTO  
0 1 2 3 4



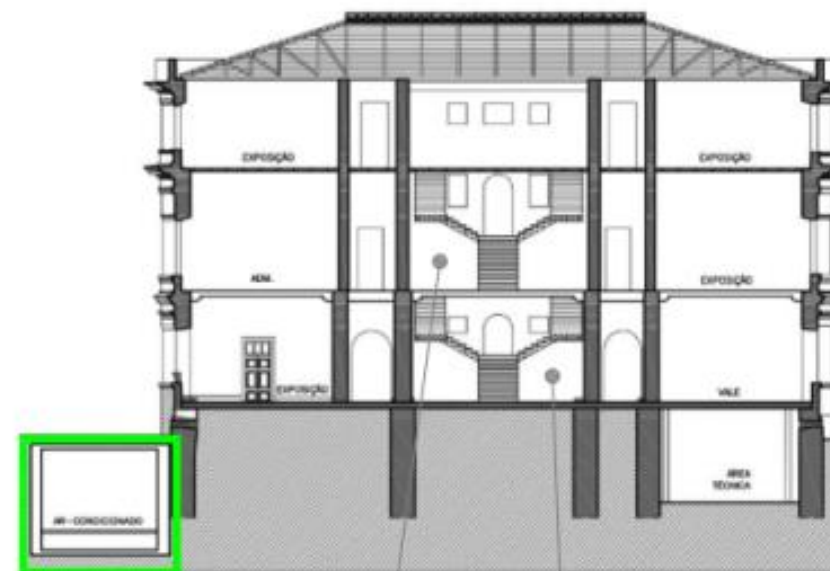
PLANTA 2º PAVIMENTO  
0 1 2 3 4



CORTE AA  
0 1 2 3 4



CORTE CC  
0 1 2 3 4



CORTE BB  
0 1 2 3 4



LEGENDA:

- Estruturas demolidas segundo o projeto de adaptação ao novo uso. Conclusão da obra: 2008
- Estruturas construídas para a adaptação ao novo uso. Conclusão da obra: 2008
- Estruturas existentes que foram mantidas após a adaptação ao novo uso. Conclusão da obra: 2008
- Estruturas reformadas e/ou restauradas após a adaptação ao novo uso.

#### 4.2.4 FINANÇAS SEM COFRE

As intervenções propostas para a adequação ao novo uso estão representadas na Prancha 02 e atendem, quase que em sua totalidade, as exigências que haviam sido feitas pelo Conselho Deliberativo em 2008. Dentre essas intervenções, é importante ressaltar a recuperação do espaço que abrigava o pátio central, que havia sido totalmente descaracterizado pela construção, ao longo dos anos, de uma série de instalações espúrias (banheiros, escadas, salas, depósitos), incluindo uma cobertura que se encontrava em péssimo estado de conservação, conforme consta no parecer do projeto:

O projeto de restauração esteve fundamentado na análise das sucessivas etapas construtivas do prédio que se definiram em cinco momentos distintos, sendo que os três primeiros consolidaram o volume existente como referência urbana e histórica. E os dois últimos são designativos de acréscimos internos efetuados em decorrência de novas demandas espaciais geradas pela administração do Estado. Desta maneira, a proposta de intervenção buscou a recuperação dos espaços incorretamente interrompidos nas ampliações efetuadas. O pátio central que antes abrigava sanitários e estrutura de apoio seria liberada para receber um jardim interno, e desta forma resgatar a luminosidade nestes espaços (IEPHA, 2006). Esta proposta de intervenção exigiu a remoção do telhado e a demolição das estruturas (lajes, vigas e paredes) presentes do terceiro pavimento ao subsolo, na área central do prédio. Após estas, procedeu-se com a execução da laje de concreto armado com baixo fator água cimento devido à necessidade de estanqueidade da estrutura que receberia o jardim suspenso.

A demolição dessas estruturas e a proposição da construção de um jardim suspenso nesse espaço fizeram com que o pátio central (criado em decorrência das ampliações realizadas após a 3ª. fase construtiva do edifício) fosse restituído à sua função anterior. Envolto pelo corpo do próprio edifício, o pátio recebe iluminação e ventilação natural, pois sua cobertura está restrita à extensão do espaço onde se localizam as passarelas e o elevador panorâmico. Portanto, apesar de possuir limites físicos, este é um espaço descoberto, desnudo, que se relaciona diretamente com o exterior, diferente do que ocorre no prédio do Museu das Minas e dos Metais.

Uma outra função foi dada ao pátio central, após a intervenção, a de circulação entre os pavimentos (através do elevador), assim como de espaço de acesso aos “corpos” laterais do edifício pelas passarelas. Além disso, o pátio tornou-se um espaço de transição entre o interior das salas de exposição e os corredores (essencialmente escurecidos pela expografia) e o ambiente externo, claro e natural.

Figura 49 – Foto do pátio interno, após a demolição das estruturas espúrias ali existentes, e desse mesmo espaço na ocasião de sua inauguração.



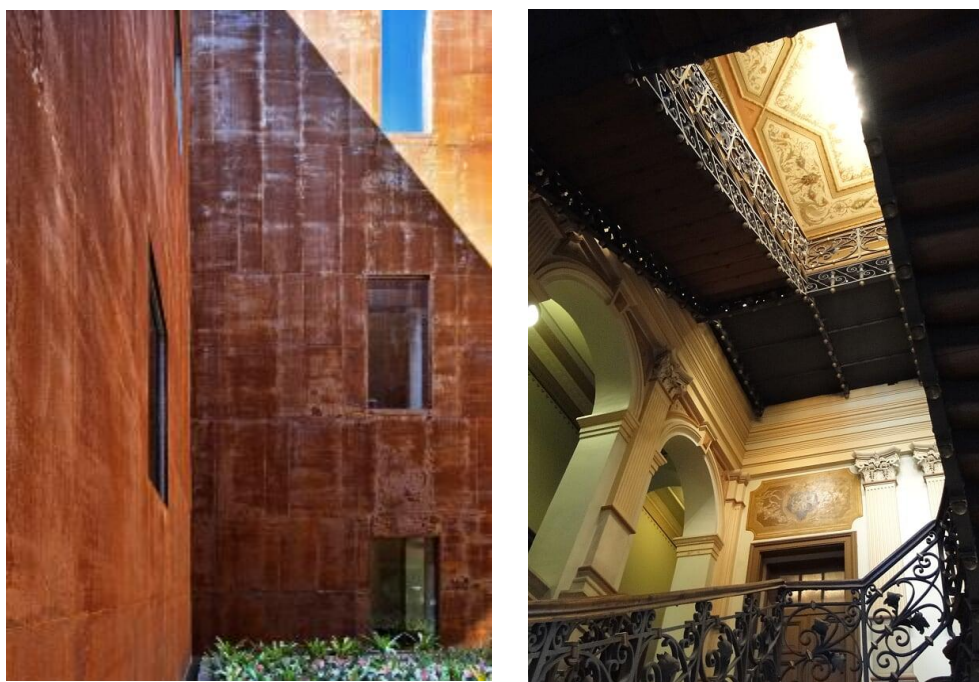
Fonte: (IEPHA, 2009).

Também é notável que, por abrigar um jardim, o pátio interno se relaciona com a imagem poética da Praça da Liberdade e de suas amplas áreas verdes. “Com o surgimento de uma imagem poética vem uma reverberação, de modo que o fenomenólogo desperta essa reverberação ao vivenciar as repercussões da imagem reverberante” (MICKEY, 2007, p. 236). O verbo “reverberar” é resgatado por Bachelard a partir do que Eugène Minkowski postulou como sendo o comportamento dos objetos especiais e que se refere a essa conexão - um impulso dinâmico e vital que traz os seres para uma ressonância comum, uma harmonia comum ecoando por todo o cosmos (BACHELARD, 1996).

Inclusive, é possível avistar a Praça da Liberdade a partir de uma das aberturas localizadas no interior do pátio. Na verdade, parece que os arquitetos estavam interessados em criar vistas panorâmicas por meio de relações espaciais. Isso permitiu que eles desfrutassem da axialidade que o pátio oferece, e através da qual é possível ver os espaços para além daquele em que se está.

As altas paredes que formam o espaço do jardim suspenso são revestidas em aço Corten, um material que expressa a passagem do tempo através do seu próprio desgaste (oferecendo a impressão da pátina). Além disso, o próprio peso dessas grandes placas proporciona a sensação de imobilidade e de estabilidade também oferecida por outras estruturas de ferro presentes nesse e em outros edifícios da Praça. Os elevadores, as escadarias, grades, cúpulas, estruturas de ferro e outros elementos produzidos em ferro compõem um traço marcante e comum da arquitetura de estilo eclético da Praça da Liberdade, que são, então, relacionados nessa experiência do pátio interno.

Figura 50 – Revestimento do pátio interno em aço Corten e detalhe da escadaria em ferro



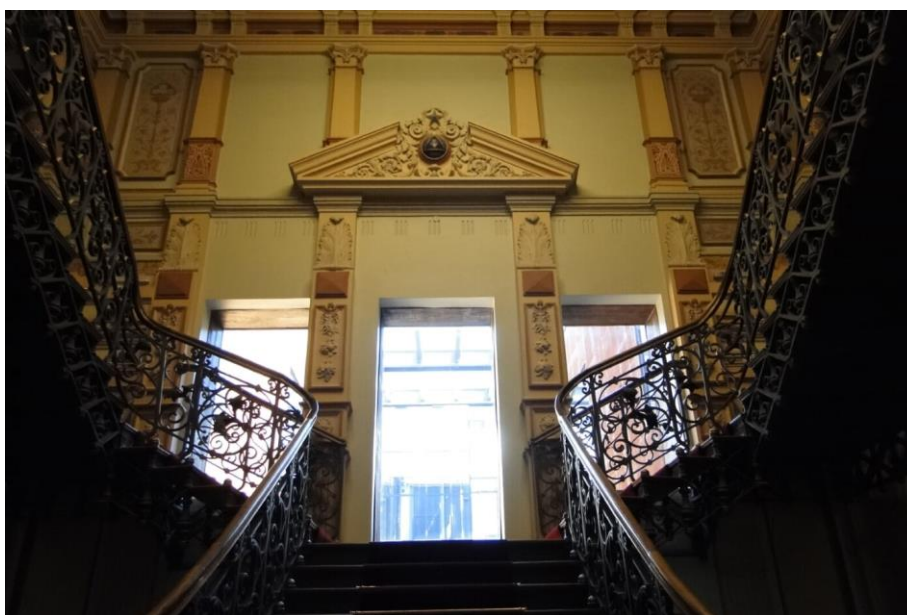
Fonte: A autora.

A matéria, ferro e aço, convive de maneira harmônica nesse edifício e fortalece a ligação entre o passado e o presente, em oposição ao que ocorre no Museu

das Minas e dos Metais. A simples escolha do revestimento pode fomentar o encontro da imaginação com a matéria (como no caso em que Scarpa usou a edra Prum para revestir o Sacello em Castelvecchio) a fim de que aflore o que Bachelard chamou de “a beleza íntima dos materiais; sua massa de atrações ocultas, todo esse espaço emocional concentrado dentro das coisas” (BACHELARD, 2001b: 9); uma emoção que ativa lembranças pessoais e coletivas do significado que os metais têm para a formação e a história da capital do Estado de Minas Gerais.

Do pátio interno também advém a iluminação natural que, atualmente, chega aos corredores laterais e, principalmente, à escadaria do prédio. Antes da intervenção para abrigar o Memorial, as aberturas ali existentes haviam sido retiradas (fechadas com alvenaria), e isso foi descoberto a partir de uma pesquisa histórica (conforme mostra a Figura 39) realizada pelos técnicos do IEPHA, que verificaram a existência delas na parede dos fundos da escada ainda nos anos 40. A decisão de não restituir essas aberturas esteve pautada na preocupação de um aumento excessivo da iluminação, ocasionando ofuscamento da visão do forro (no qual já havia sido proposta a instalação de uma luminária de grande porte).

Figura 51 – Aberturas na parede dos fundos da escadaria do edifício.



Fonte: A autora.



Figura 52 – Vista do forro e de sua iluminação a partir da escadaria.



Fonte: A autora.

A recuperação das aberturas no espaço da escadaria reforça a experiência de conjunto arquitetônico, pois todas as secretarias (aviação, educação, finanças e segurança pública) possuem esse elemento característico do estilo eclético. Outra questão é a da própria escadaria em ferro com seus degraus em madeira que alcançam os pavimentos superiores e oferecem uma experiência única aos visitantes; tanto pelo fato de que, a partir dela, é possível visualizar amplamente o espaço interior do prédio e o forro que o cobre, como pela simples possibilidade de experienciar (o que às vezes só se vê em filmes) o caminhar sobre o tapete vermelho de um edifício cuja arquitetura representa riqueza, opulência, história e poder. A cada degrau vencido pelo visitante, descortina-se uma infinidade de elementos arquitetônicos, e, por isso, a escadaria não atende apenas a uma função prática, mas, fundamentalmente, a funções históricas, sociais e individuais.

Ainda sobre os elementos arquitetônicos é importante ressaltar que foram restaurados conforme indicações de projeto baseadas nas prospecções executadas em forros, paredes e cimalthas. Como, durante a obra, foram identificados distintos “momentos”, optou-se por adotar o princípio da conservação da unidade de conjunto, para a definição cromática das paredes e das vinhetas. Vários testes de cores com tomadas em distintos horários do dia, sujeitos a luminosidades diferentes, foram realizados, porque a cor é inevitavelmente dependente da luz, ou melhor, a cor é luz.

A luz é um elemento espacial que, no caso dos museus, desempenha um papel expressivo na experiência dos visitantes. A sua ausência em diversas salas expositivas compromete a autenticidade da experiência, não porque omite um cenário “original”, mas porque reprime a teia de relações que ela invoca com o passado. Os efeitos da luz natural nesses espaços do Memorial se relacionam à coloração das paredes, pisos e forros como parte da composição do espaço, que, nesse caso, aparece fragmentado, comprometendo a experiência e a construção de significado em muitos níveis diferentes.

No projeto de intervenção arquitetônica, o cofre ainda presente no edifício foi totalmente negligenciado em seu valor memorial. Ele localiza-se no térreo, em uma pequena sala lateral à escadaria, mas não se sabe ao certo quando esse espaço foi instituído nessa função e quando se deu sua construção. Isso ocorreu porque, durante as obras, foi levantada a questão de uma possível perda do ritmo das aberturas (portas) nesse pavimento, tendo em vista que existiam três portas em alinhamento do lado esquerdo e apenas duas do lado direito. A abertura faltante estava justamente na sala do cofre, que, possivelmente, havia sido fechada por razões óbvias.

Os autores do projeto decidiram realizar uma prospecção nessa parede para verificar se a porta em questão havia sido retirada. Nessa ocasião, foram encontradas enormes pedras, assim como o fundo em ferro do respectivo cofre. Logo, decidiu-se, em obra, pela reintegração do ritmo das aberturas, com a inserção de uma porta nesse local, mas sem que ela pudesse se comunicar com o cofre, mantendo-o inalterado.

Entretanto, o que é controverso, em termos de autenticidade da experiência oferecida, é que os visitantes não têm acesso à sala do cofre, nem sabem de

sua existência, apesar de ser quase inquestionável que, em um edifício histórico, que já foi sede da secretaria de finanças do Estado, deva existir um espaço como esse. Em Bachelard (1996, p. 248), os cofres têm um poder inestimável, pois relacionam-se com o que ele chama de “psicologia do segredo”.

O armário e suas prateleiras, a escrivaninha e suas gavetas, o cofre e seu fundo falso são verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta. Sem esses "objetos" e alguns outros igualmente valorizados, nossa vida íntima não teria modelo de intimidade. São objetos mistos, objetos-sujeitos. Têm, como nós, para nós, por nós, uma intimidade.

O cofre é o espaço do segredo e do desconhecido, um gerador de sonhos e de inúmeras hipóteses que, quando experienciado, oferece a possibilidade de a imaginação atuar. A relação entre o cofre e os sujeitos é de “dois seres que se ‘compreendem’ sem confessá-lo, sem sabê-lo. De dois seres fechados que se comunicam pelo mesmo símbolo” (BACHELARD, 1996 p. 251). E, no espaço do museu/memorial, essa atividade imaginativa é fundamental para a construção de recordações. “O passado, o presente, um futuro está aí condensado. E, assim, o cofre é a memória do imemorial” (BACHELARD, 1996, p. 252).

Figura 53 – Foto da prospecção da parede do cofre.



Fonte: (IEPHA, 2009).

## **4.3 SECRETARIA DE ESTADO DE SEGURANÇA PÚBLICA**

### **4.3.1 CARACTERIZAÇÃO DO MONUMENTO**

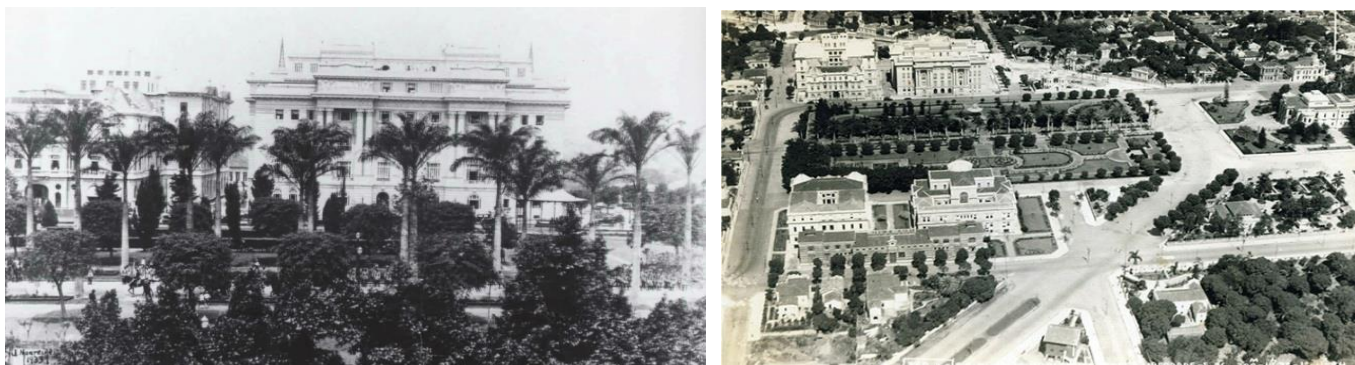
O edifício sede da Antiga Secretaria de Estado de Segurança e Assistência Pública foi projetado pelo arquiteto Luiz Signorelli de forma a estabelecer com os demais edifícios um conjunto perfeitamente harmônico, em estilo e proporções. Foi construído entre 1926 e 1930 com cinco pavimentos sendo um porão e outro pavimento semienterrado, tendo toda a sua estrutura em concreto armado.

Com características ecléticas marcadas pelo uso de elementos de arquitetura clássica, tem partido aproximadamente retangular, com um corpo saliente em cada fachada, que se conforma em sacadas com vista para a Praça da Liberdade ou para a Serra do Curral (SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA, 1993). Essa alternância de planos sugere a composição de volumes diferenciados que dão movimento e ritmo.

A fachada principal é simétrica sendo composta por cinco panos. O pano central, recuado, abriga o acesso principal feito por larga escadaria executada com lajes de pedra. Os acessos, tanto o frontal como os laterais, são feitos através de três vãos em arco pleno, vedados por portas de ferro trabalhado. Os vãos, alinhados verticalmente:

[...] apresentam verga reta ou em arco pleno, sendo vedados por esquadrias de madeira e vidro. Recebem parapeito ora em balaustrada vazada, ora cheia em alvenaria e relevos de massa nas sobrevergas. Encimando toda a composição tem-se cimalha recortada em cachorrada de alvenaria e, nos três panos centrais, o friso mostra-se trabalhado em relevo (IEPHA, 2007, p.23).

Figura 54 – Fachada da Secretaria de Estado da Segurança Pública e a vista área do conjunto em 1934.



Fonte: Arquivo Público Mineiro<sup>51</sup>.

A sua distribuição interna é definida em torno de um pátio central retangular, sendo toda iluminação e ventilação feitas através das circulações horizontais (corredores contínuos que contornam todo o interior do edifício). A circulação vertical se desenvolve em torno de três poços de elevadores envolvidos por escadas, um em cada entrada lateral e o terceiro próximo à entrada principal. “Destes, o da direita diferencia-se por comunicar-se diretamente com a Rua Cláudio Manoel, servindo como antigo acesso privativo ao gabinete do Secretário” (IEPHA, 2007, p.20). Os três *halls* de acesso ao edifício (dois laterais e um frontal) estão interligados por uma circulação contínua que contorna todo o interior do prédio e que é:

[...] enriquecida plasticamente através de elementos arquitetônicos, à semelhança de pórticos, localizados nas extremidades dos corredores, estabelecendo uma marcação ritmada que reforça internamente a geometria do partido arquitetônico do edifício (IEPHA, 2007, p. 21).

A diferenciação de largura entre os corpos laterais do prédio, ou seja, mais estreitos que os corpos frontal e posterior, permite que, nesses trechos, a circulação se abra para o pátio interno, enriquecendo sobremaneira a qualidade espacial interna. Por outro lado, o pátio só é acessado através do nível do

<sup>51</sup> Disponível em:

[http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/fotografico\\_docs/photo.php?lid=29276](http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/fotografico_docs/photo.php?lid=29276). Acesso em: 11 de fevereiro de 2019.

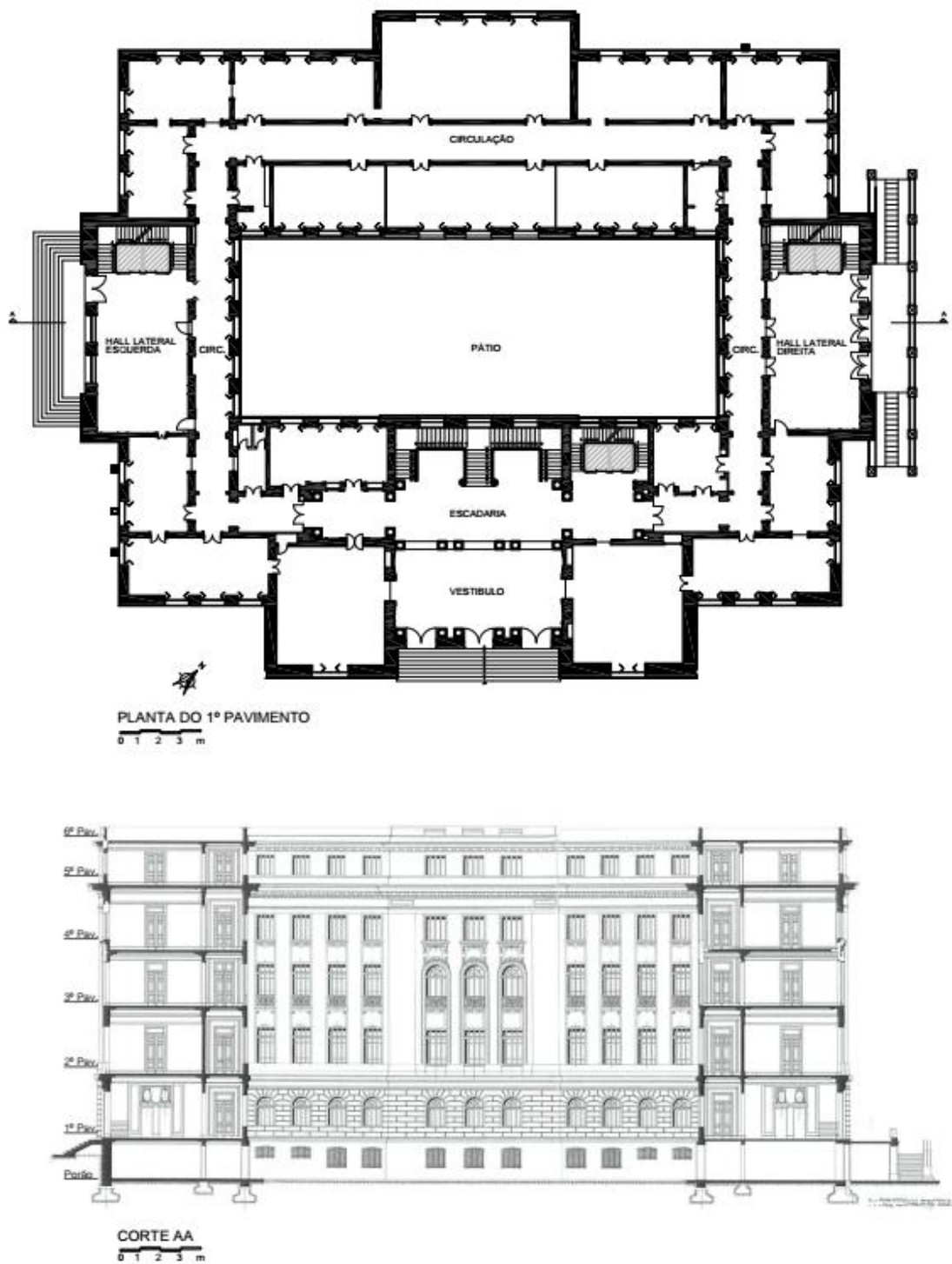
subsolo (porão), o que acabou por delegar a esse espaço a função de abrigar os serviços de manutenção e de guarda de carros oficiais.

Nesses *halls*, toda a ornamentação é em alto relevo e revestido de argamassa pigmentada, assim como toda a fachada. Um dos elevadores de serviço é original, remanescente da edificação, revestido internamente e com porta pantográfica (SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA, 1993). O tratamento arquitetônico dos ambientes internos é hierarquizado.

[...] na parte frontal do prédio e no trecho das laterais, indo até o núcleo de circulação vertical, localizam-se os ambientes com acabamento e decoração mais elaborada, destinados aos cargos e funções administrativas, hierarquicamente mais elevadas. Na parte posterior os ambientes recebem tratamento mais simplificado, restrito exclusivamente a frisos decorativos aplicados no teto, formando quadros e a cimalthas de perfilatura simplificada acompanhando o vigamento (IEPHA, 2007, p.22).

Também acontece a hierarquização de ornamentação em relação aos pavimentos, pois aqueles que são destinados à recepção de público, como o pavimento térreo, o segundo piso (local do gabinete do secretário) e o trecho central da parte frontal do terceiro pavimento, possuem tratamento decorativo diferenciado.

Figura 55 – Planta do 1º pavimento e corte AA da Secretaria de Estado da Segurança Pública.



Fonte: Adaptado de (DIPC-BH, 1993).

A entrada principal da edificação é feita através de portões de ferro ornamentados, que desembocam no *hall* de grandes colunas e forros revestidos de argamassa pigmentada, escadaria em mármore e vitrais coloridos com a alegoria da justiça. No térreo e no primeiro pavimento, as salas das laterais, direita e esquerda, ao *hall* possuem revestimentos em madeira nas paredes e forros decorados, com banheiros privativos, tendo em vista que eram para uso dos secretários e altos cargos do poder público (DIPC-BH, 1993).

Figura 56 – Fachada e portões principais. Vestíbulo e vitrais da Secretaria de Estado da Segurança Pública.

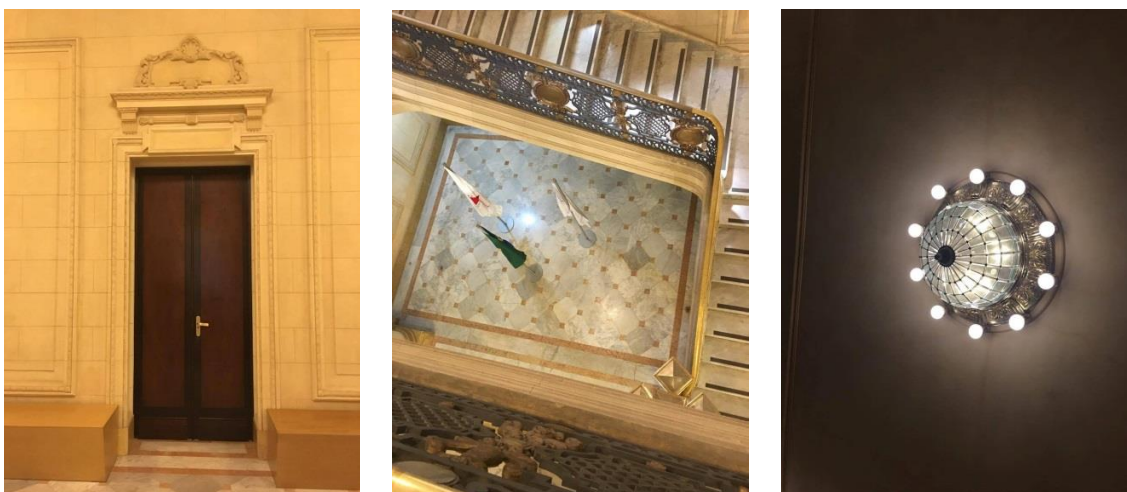


Fonte: A autora.



Em termos decorativos, o edifício utiliza cornijas variadas em todos os ambientes. Todos os tetos são caracterizados pelo uso das cimalkas, que formam caixotões, definidos pelas vigas de concreto que compõem o sistema estrutural. Os pisos são revestidos em mármore (branco e rosado), ladrilhos hidráulicos com tabeira e madeira (tacos em paginações variadas e parquê). Devem ser ainda mencionados os trabalhos de serralheria, fundição e marcenaria que compõem as numerosas esquadrias, externas e internas, e as luminárias, muitas delas originais e ainda existentes (IEPHA, 2 007).

Figura 57 – Portas, pisos da escadaria e luminárias da Secretaria de Estado da Segurança Pública.



Fonte: A autora.

No quinto pavimento, as paredes são recuadas nas extremidades do edifício, criando terraços que estão interligados à circulação através de uma sequência de portas. No nível da cobertura do edifício, essa solução também se repete. O edifício já havia abrigado as Secretarias de Segurança Pública, a Polícia Militar, as unidades administrativas e técnicas do Corpo de Bombeiros, a Advocacia Geral do Estado, entre outras. Apesar de possuir tombamento municipal e estadual, a única restauração empreendida pelo IEPHA foi no ano de 2000.

### 4.3.2 ESTADO DE CONSERVAÇÃO DO MONUMENTO

Com o intuito de atender às demandas institucionais dos diversos órgãos estaduais que ocuparam a edificação, foram realizadas inúmeras adaptações, chegando ao grave estado de degradação em que se encontrava no ano 2000. Nessa ocasião é, então, realizada uma intervenção, sob orientação do IEPHA, cujo objetivo era sanar problemas de degradação física, assim como de harmonização e adequação tipológica e funcional do edifício. Segundo o memorial do projeto de restauração do arquiteto Flávio Grillo:

[...] iniciou-se a eliminação dos elementos que constituíam intervenções descaracterizantes e propiciavam prejuízo estético, como os acréscimos feitos no pátio posterior, a recuperação da espacialidade interna do 4º, 5º e 6º pavimentos e, internamente, forros rebaixados, pisos de carpete, laminado plástico e cerâmicas inadequadas; papéis de parede, lambris, divisórias, esquadrias metálicas e grades nas esquadrias das fachadas externas, restando ainda vários serviços a serem realizados (IEPHA, 2007, p. 7).

Essa mesma intervenção englobou “a modernização dos elevadores sociais, prospecções de cores na fachada e ornamentos e demolição de barracões construídos irregularmente nos terraços” (IEPHA, 2007, p.60). A reversão de grande parte das intervenções descaracterizantes aconteceu nessa ocasião. Por outro lado, nessa mesma obra, aconteceu a mais danosa das intervenções empreendidas, que foi a pintura do revestimento da fachada em reboco pigmentado original com tinta acrílica amarelo-claro.

Após essa grande obra de restauração nos anos 2000, o edifício continuou em uso até sua desocupação e concessão para o Banco do Brasil. Já em abril de 2006, foi realizada uma vistoria à edificação com a presença dos representantes dos órgãos de preservação municipal e estadual, assim como dos responsáveis pela elaboração dos projetos que visavam à implantação do CCBB Belo Horizonte. Desse encontro resultou um relatório técnico com uma avaliação do estado de conservação do bem, que vai descrita a seguir e detalhada em prancha anexa.

O edifício estava com inúmeras divisórias internas que atendiam às demandas de uso do espaço. Os forros originais dos corredores haviam sido rebaixados e

perfurados pela estrutura de sustentação das placas de gesso. O sexto pavimento apresentava vários problemas de infiltração, pois o sistema de impermeabilização das lajes já estava deteriorado. Além disso, o sistema de drenagem das águas de chuva também não funcionava pela falta de caimento das lajes, ocasionando a entrada de água pelas varandas e terraços, danificando os pisos das salas.

Figura 58 – Detalhe do terraço frontal e da área interna do 5º pavimento com manchas de infiltrações no teto e no piso em ladrilho hidráulico.



Fonte: Adaptado de (DIPC-BH, 1993).

No pátio central, as tubulações de água pluvial estavam aparentes, assim como uma série de aberturas indevidas na alvenaria para locação de aparelhos de ar condicionado danificava o reboco original em argamassa pigmentada. Os pisos em taco estavam em bom estado de conservação em quase todo o edifício, com algumas exceções onde estavam recobertos com carpete.

Figura 59 – Vista do pátio interno e detalhe das infiltrações nas janelas da Secretaria de Estado da Segurança Pública.



Fonte: Adaptado de (DIPC-BH, 1993).

Com relação aos elementos artísticos integrados do vestíbulo, eles estavam pintados e não apresentavam mais a gradação nos tons de ocre da argamassa pigmentada. No primeiro pavimento, as salas laterais ao vestíbulo, o salão nobre e o antigo Gabinete do Secretário, no segundo, são revestidas de painéis de madeira que estavam em bom estado de conservação.

Figura 60 – Interior do salão nobre da Secretaria de Estado da Segurança Pública no 2º pavimento.



Fonte: Adaptado de (DIPC-BH, 1993).

Os pisos em paralelepípedo localizados no pátio interno e nas áreas adjacentes ao edifício estavam com assentamentos irregulares e desnivelados. As instalações hidráulicas estavam em mau estado de conservação, assim como as instalações elétricas, que estavam aparentes.

Figura 61 – À esquerda, interior das salas e corredores; à direita, pisos em paralelepípedo da área externa da Secretaria de Segurança Pública.



Fonte: Adaptado de (DIPC-BH, 1993).

Nos andares superiores (4º, 5º, 6º e 7º), a descaracterização do edifício torna-se mais constante, especialmente em relação a esquadrias e pisos, com construção irregular de elementos, como o reservatório superior, que atualmente se encontra no topo do sétimo pavimento. Além disso, os trechos lateral e posterior das lajes do terraço estavam recobertos com telhado executado com estrutura em madeira e revestido com telhas de cimento amianto, onduladas, cujas fachadas apresentavam diferentes sistemas de pintura.

Figura 62 – Vistas da casa de máquinas dos elevadores com a torre metálica sobre ela. Vista da caixa d'água construída sobre a casa de máquinas dos elevadores.



Fonte: Adaptado de (DIPC-BH, 1993).

### **4.3.3 PROPOSTA DE INTERVENÇÃO: CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL – BELO HORIZONTE**

#### **4.3.3.1 PROJETO DE RESTAURAÇÃO ARQUITETÔNICA**

O projeto de restauração do edifício da Secretaria de Estado da Defesa Social foi elaborado pelo arquiteto Flávio Grillo, a partir da proposta de novo uso e do programa arquitetônico definido pelo Banco do Brasil para a criação do Centro Cultural. Sendo assim, o principal objetivo do projeto era, simplesmente, “a

definição dos valores essenciais que deverão ser preservados e, também, a escolha de pontos e trechos onde, por decorrência do novo programa de utilização e uso, será necessária uma intervenção maior” (IEPHA, 2007, p. 83).

Segundo consta no memorial descritivo desse projeto, as intervenções mais impactantes na estrutura preexistente seriam aquelas para a criação do teatro e da sala de exposições, que, devido às suas dimensões, necessitavam da demolição de paredes e lajes de trechos do edifício. Inicialmente, as grandes áreas de exposição estavam previstas para o segundo pavimento, mas foram transferidas para o terceiro piso justamente para que fosse possível manter as salas que tinham maior concentração de elementos artísticos integrados.

No caso da implantação do teatro, seriam necessárias demolições no subsolo, no primeiro e no segundo pavimentos, sendo a região mais propícia a essa intervenção a parte posterior da edificação. Para o autor do projeto, “apesar do impacto proveniente desta intervenção a unidade do conjunto arquitetônico original é resguardada na medida em que seus principais elementos estruturantes são preservados” (IEPHA, 2007, p. 87), com exceção da circulação horizontal nesses pavimentos, que seria interrompida. O acesso ao teatro e a seu palco se daria pelos vestibulos laterais, que seriam restaurados, e não pela entrada principal, que ficaria exclusiva aos visitantes do museu.

Por exigências de climatização e ambiência para espaços de exposição e partes internas do teatro, a proposta seria a vedação de algumas janelas com painéis do tipo *drywall*.

Outro item destacado no projeto é o da proposta para o pátio central, que previa a alteração de seu uso incorporando-o, de maneira efetiva, ao restante do edifício. Isso ocorreria pela implantação de um café e de um salão de chá no nível do subsolo. Dessa maneira, romper-se-ia com a ideia de uma utilização desse espaço apenas para funções secundárias. Além disso, a instalação de uma cobertura móvel, em vidro transparente, “potencializaria a sua utilização mantendo-se as suas funções primordiais: ventilação e iluminação dos ambientes voltados para ele, preservando as suas características arquitetônicas e espaciais” (IEPHA, 2007, p. 87).

O projeto previa, ainda, a manutenção do salão nobre (2º pavimento) na sua configuração original, que passaria a servir como área de exposição permanente, juntamente com uma das salas adjacentes a ele e o antigo Gabinete do Secretário.

Com relação aos elementos artísticos integrados, o restauro se estenderia a uma série listada por pavimentos, resumida a seguir.

- A restauração do elevador privativo e dos outros dois existentes, mantendo-os em sua posição original.
- Recuperação e reintegração dos pisos dos vestibulos e trechos da circulação em ladrilho hidráulico, baseando-se no modelo remanescente.
- Restauração de todas as grades metálicas e portões removendo as várias demãos de pintura existente para aplicação de nova pintura, mais fina, permitindo a percepção dos detalhes da decoração.
- Restauração de todas as esquadrias em madeira (janelas e portas) com substituição de vidros quebrados e ferragens danificadas por similares.
- Todos os painéis de madeira que revestem as salas deverão ser recuperados/restaurados, assim como pisos em parkê, taco e mármore originais novamente polidos e rejuntados.
- Limpeza no conjunto de vitrais, que, mesmo tendo sido restaurados recentemente, já apresentam pequenos empenos e algumas peças trincadas.
- Remoção da pintura dos elementos em alto relevo e da massa de nivelamento espessa e posterior aplicação de massa de nivelamento de carbonato de cálcio. O acabamento será feito após lixamento e pintura bem fina em cor a ser escolhida

Com relação à fachada e seu revestimento em argamassa pigmentada foi proposto:

- Remoção da pintura texturizada, aplicada em 2002 na fachada frontal e em trechos das fachadas laterais, através de solventes e por processo mecânico.
- Recomposição do revestimento com complementação de perdas utilizando argamassa com a mesma composição e granulometria do

revestimento original. Recomposição de trechos de cimalthas que apresentam perdas de alguns de seus elementos.

- Recomposição da impermeabilização do trecho superior das cimalthas removendo a manta existente e aplicação de nova impermeabilização.
- Acabamento final, de todo o conjunto, em pintura fina procurando manter a textura original do revestimento. Cor definida pela tonalidade da argamassa original.

#### **4.3.3.2 PROJETO DE ADAPTAÇÃO ARQUITETÔNICA**

O maior e mais bem equipado integrante do Circuito é o Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB). A edificação que o recebe é o prédio de seis andares da antiga Secretaria de Estado de Defesa Social. Com sedes em São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília, a instituição vai ocupar esses espaços com grandes exposições e outros projetos definidos por editais públicos, nas áreas de cinema, pintura, música e teatro (CCBB, 2010). As obras de restauração iniciaram-se em 2009 e foram finalizadas em 2013, justificadas em grande parte pela sua complexidade e pela extensão do programa arquitetônico.

A implantação do Centro Cultural Banco do Brasil em Belo Horizonte era um projeto antigo que vinha ganhando força política nos últimos anos, pois, em 2003, já havia indícios de que isso ocorreria, como noticiado no Diário Oficial do Município.

##### **PREFEITO RECEBE DIRETORIA DO BANCO DO BRASIL**

O prefeito Fernando Pimentel recebeu ontem, em seu gabinete, o presidente do Banco do Brasil, Cássio Casseb, o vice-presidente Édson Moreira, e o superintendente estadual, Milton Luciano dos Santos. O encontro foi uma visita de cortesia. Na ocasião, representantes da classe artística de Belo Horizonte entregaram ao presidente do banco um documento reivindicando a instalação de um Centro Cultural Banco do Brasil na cidade. Cássio Casseb disse que vai trabalhar no sentido de viabilizar o projeto (BELO HORIZONTE, 2003).

Em 2006, já estava em tramitação, no Conselho Deliberativo do Patrimônio Cultural do Município, o “projeto intervenção no bem cultural tombado situado na



Praça da Liberdade, atual prédio da Secretaria Estadual de Segurança Pública, pertencente ao Conjunto Urbano Praça da Liberdade - Avenida João Pinheiro e Adjacências, para implantação do Centro Cultural do Banco do Brasil” de autoria dos arquitetos do Banco do Brasil, Jayme Wesley e Eneida Bretas. Na ocasião da apresentação do parecer, a conselheira responsável questionou a desvinculação entre a área útil da edificação (aproximadamente 12.000 m<sup>2</sup>) e o programa estabelecido, que contemplava apenas quatro dos sete pavimentos do edifício (ver prancha).

Nos demais projetos para o Circuito Cultural da Praça da Liberdade, já analisados neste Conselho, os programas normalmente eram *maiores* que a capacidade real da edificação adaptada. Na edificação em análise, ocorria o inverso. O programa e sua espacialização propostos só contemplavam, com diretrizes, metade da edificação, podendo-se concluir que o programa não era compatível com a real dimensão da edificação. Os demais pavimentos não eram objeto da reestruturação funcional, além de uma vaga menção a se utilizar o pavimento superior para restaurante (CDPCM -BH, 2006).

Há um nítido descompasso entre as propostas do Circuito Cultural da Praça da Liberdade, uma vez que, para a implantação de um equipamento, era necessária a descaracterização de elementos de uma edificação, enquanto, para outro programa, não conseguia ocupar todo o edifício. Esse programa se referia à proposta de intervenção no edifício da Secretaria de Estado da Fazenda, que será tratado à frente. Com relação às adaptações propostas para os pavimentos a serem ocupados, foram indicadas dez ressalvas, entre as quais estavam o fechamento do pátio central, com cobertura retrátil translúcida, que traria sérias perdas ambientais, e a alteração na destinação de uso administrativo pelo banco para o atual gabinete do secretário, que deveria ser incorporado como área aberta ao público, segundo a análise (CDPCM -BH, 2006).

No entanto, somente em setembro de 2007, o projeto foi apresentado em nível executivo para o corpo técnico do IEPHA. Nessa ocasião, foram indicadas outras diretrizes de intervenção, tendo em vista que parte do programa apresentado pelo Banco do Brasil exigia espaços amplos, como teatro e salas de exposição, demandando intervenções mais significativas para a instalação desses ambientes. ~~Para isso~~ Seriam necessárias demolições de lajes, pilares e vigas de parte da edificação dos dois primeiros pavimentos para que fosse montada a

estrutura metálica da caixa do teatro, e do seu palco italiano, que tinha capacidade para trezentas pessoas. O mesmo teria que ocorrer para a execução das salas de exposições no terceiro pavimento, que possuíam mais de mil metros quadrados, e de todos os banheiros do edifício, que foram adaptados ao novo número de usuários. Também compunham o programa dois cafés e suas respectivas áreas de apoio (cozinha industrial, refeitório, depósitos, vestiário para funcionários, administração, instalações sanitárias), que seriam instalados no subsolo (IEPHA, 2007).

A proposta ainda previa a restauração de todos os elementos artísticos do vestíbulo e da escadaria principal, os portões metálicos da fachada, portas, forros e pisos das circulações no primeiro pavimento. No segundo pavimento, seriam mantidos o salão nobre na sua configuração original, que passaria a servir como área de exposição permanente, uma das salas adjacentes a ele e o antigo Gabinete do Secretário. A restauração do revestimento original da fachada ocorreria caso fosse tecnicamente viável, ou seria pintada na tonalidade mais próxima da cor ocre original. É importante ressaltar que foi apresentado apenas o projeto de adaptação/restauração, mas não o museográfico do Centro Cultural Banco do Brasil (IEPHA, 2007).

Ainda em 2007, o IEPHA emitiu um parecer aceitando todo o projeto, que é posteriormente aprovado pelo Conselho Municipal sem ressalvas (CDPCM-BH, 2007). Entretanto, ao comparar o conteúdo das premissas básicas que nortearam o projeto de adaptação e a intervenção, notam-se incoerências. Segundo consta no memorial descritivo desse projeto, buscavam-se a preservação da integridade histórica, a reversibilidade e a acessibilidade, mas considera-se que apenas a última foi atingida.

As demolições de grande parte da estrutura do edifício para a instalação do CCBB ocasionaram a perda da espacialidade original. Para muitos, esse prejuízo é displicentemente desconsiderado, pois não se trata de elementos de importância artística, entretanto perdem-se a ordem, a harmonia e a referência técnica do edifício, que privilegiou o uso de grandes vãos através do uso inovador à época do concreto armado (ver prancha). A característica fundamental desse edifício, a sua monumentalidade, foi profundamente alterada internamente.

Essa mesma condição estrutural ofereceu a possibilidade de criar o ideal atual dos espaços expositivos, o cubo branco, templo moderno que separa a obra de arte da sociedade para permitir uma possibilidade de percepção ascética do trabalho artístico. Montaner esclarece:

Esta caja opaca, con espacios interiores compartimentados y con un alto valor simbólico, empieza a diluirse con las propuestas de los arquitectos de las vanguardias. Se aplican entonces unas ideas que persiguen una ética pretendidamente universal, relacionada con ciertas premisas formales: la transparencia, la planta libre y flexible, el espacio universal, la funcionalidad, la precisión tecnológica como elemento de identificación del destino del edificio, la neutralidad y ausencia de mediación entre espacio y obra a exponer (MONTANER, 1995, p.9).

Com certeza, esse padrão de espaço que vem se repetindo em museus com endereços distintos cabe adequadamente em edificações a serem projetadas e em um número restrito daquelas existentes, mas torna-se um problema para aquelas que serão adaptadas para esse fim. A lógica inverte-se, pois a museografia, que deveria se utilizar do rico cenário existente, acaba por exigir a anulação dele para, aí sim, criar um espaço adequado aos seus desígnios. Argumenta-se que o entorno arquitetônico “[...] revela-se um referente importante, contribuindo para a qualidade ‘teatral’ da exposição. Na exposição, como na arquitetura, a deambulação do visitante é fundamental e o entorno arquitetônico pode contribuir para o efeito dos conteúdos projetados sobre o público” (GONÇALVES, 2004, p.37).

Os efeitos do entorno arquitetônico sobre o público visitante desse espaço cultural ficam reduzidos tanto qualitativamente, devido à restrita exploração dos seus bens artísticos integrados através do projeto museográfico, quanto quantitativamente. Para exemplificar essa questão, cabe analisar os projetos do edifício que hoje abriga o Centro Cultural Banco do Brasil. A edificação como um todo possui aproximadamente 12.000m<sup>2</sup> de área construída, dos quais 8.000m<sup>2</sup> estão sendo utilizados pela instituição. As áreas destinadas à exposição totalizam quase 2.000m<sup>2</sup>, ou seja, apenas 25% do total está sendo disponibilizada ao público para visitaçãõ. Tem-se, ainda, que as salas de exposiçãõ permanente perfazem 178m<sup>2</sup> de área, sendo esses os únicos espaços

que foram mantidos como o original. Assim, o público só terá contato com 2% de toda a edificação restaurada.

Outro aspecto interessante é que, para realizar o percurso pelo edifício, seguindo as orientações dos mediadores, nota-se uma certa “confusão” nos dois primeiros pavimentos, pois existem interrupções nas áreas de circulação que impedem a compreensão do espaço como um todo. Justamente nesses pontos, o percurso exige a volta pelas mesmas áreas de circulação. Não há continuidade. No terceiro pavimento, a experiência é outra, pois é possível percorrer todo o perímetro por salas de exposição intercaladas a circulações, o que dá fluidez ao percurso (ver prancha).

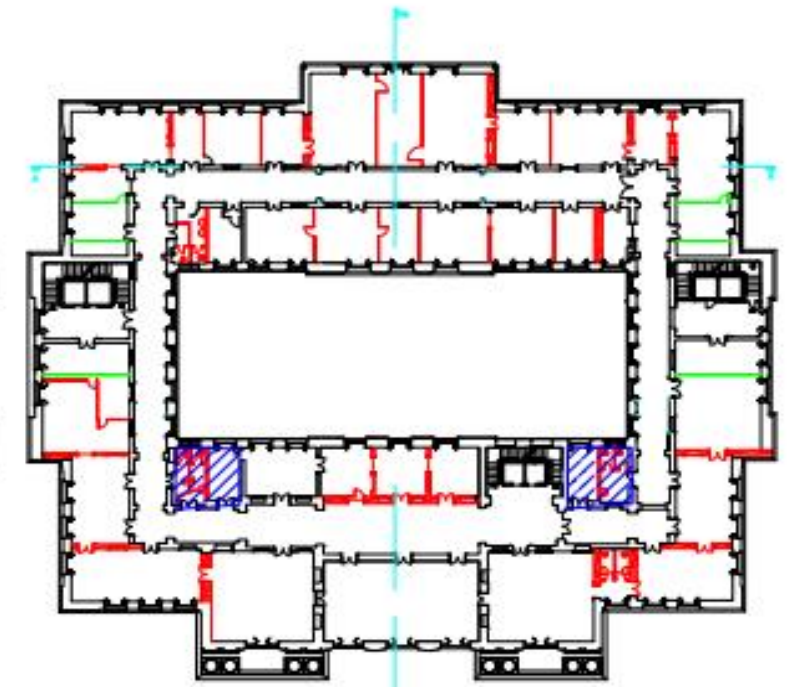
Nessas salas, há limitação do acesso para a público. Isso que restringe as exposições a uma parcela ínfima da área do edifício, excluindo salas cujos elementos-contavam a história da edificação.



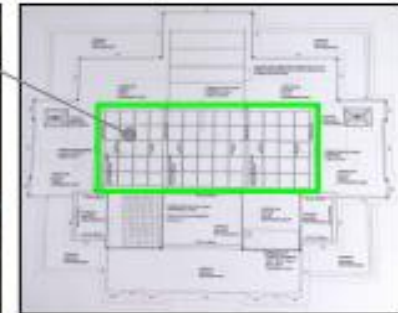
PLANTA DO TÉRREO  
8123



PLANTA DO 1º PAVIMENTO  
8123



PLANTA DO 2º PAVIMENTO  
8123

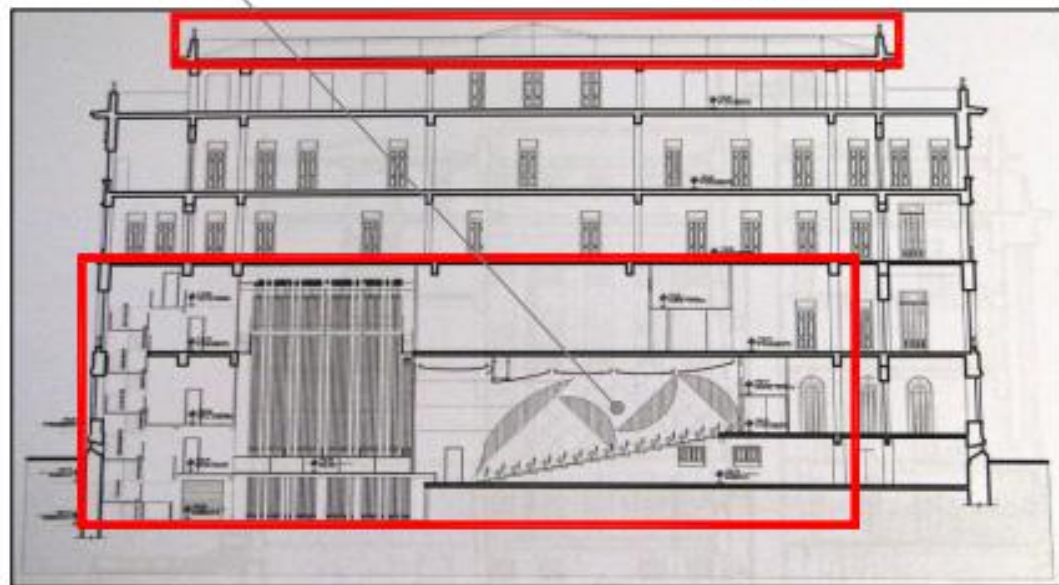


PLANTA DA COBERTURA



LEGENDA:

- Estruturas demolidas segundo o projeto de adaptação ao novo uso. Concluído da obra: 2008
- Estruturas construídas para a adaptação ao novo uso. Concluído da obra: 2008
- Estruturas existentes que foram mantidas após a adaptação ao novo uso. Concluído da obra: 2008
- Estruturas reformadas e/ou restauradas após a adaptação ao novo uso. Concluído da obra: 2008



CORTE AA  
8123



CORTE BB  
8123

PARCIDA  
01/01

LEVANTAMENTO DAS INTERVENÇÕES  
BASE PROJETO DE ADAPTAÇÃO AO NOVO USO AUTOR: FLAVIO GRILLO RENEIDA  
ANTIGA SECRETARIA DE ESTADO DA SEGURANÇA PÚBLICA DE MINAS GERAIS  
CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL



#### 4.3.4 A PERDA DA ORDEM E DO RITMO

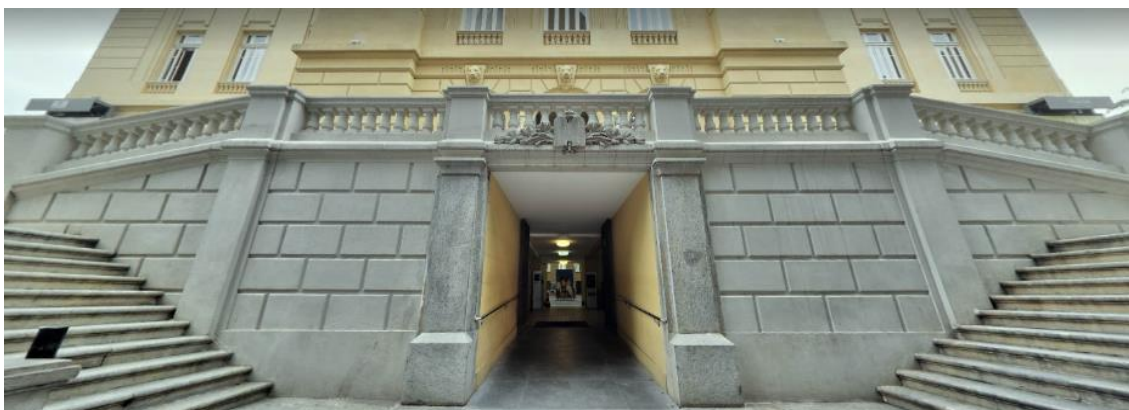
Um dos destaques do projeto de intervenção para a Secretaria de Segurança Pública é a proposta de um novo uso para o pátio central. Antes, esse era o local de guardar os carros oficiais e dos serviços de manutenção, mas, atualmente, abriga um café e um restaurante, sendo, também, utilizado para as exposições. É uma forma bem distinta do que ocorreu no Museu das Minas e do Metal e no Memorial Minas Gerais, que não são diretamente “integrados” ao espaço urbano da Praça da Liberdade. Ou seja, é possível acessar o pátio do CCBB pelo portão lateral do prédio situado na rua Claudio Manoel, constantemente aberto. O projeto de acessibilidade contempla o acesso de cadeirantes também por essa entrada e aos demais pavimentos pelos elevadores.

Dessa forma, ocorre uma conexão direta entre o espaço interior e o exterior, entendido como urbano. Logo, a experiência oferecida ao visitante do CCBB se estende e se insere no cotidiano da vida dos belo-orientinos, que também podem e utilizam o pátio quase como uma extensão da praça. Esse transitar dialético entre exterior e interior na superfície do ser é, para Bachelard (1996, p. 342):

[...] região onde o ser quer manifestar-se e quer esconder-se, os movimentos de fechamento e abertura são tão numerosos, tão freqüentemente invertidos, tão carregados também de hesitação, que poderíamos concluir por esta Fórmula: o homem é o ser entreaberto.

Fundamentalmente, é a possibilidade de entreabrir, de tornar ainda mais sensível a superfície de contorno do espaço do edifício com a cidade que enriquece a experiência. Na dialética do interior e do exterior o que ocorre é que “[...] queremos fixar o ser e, ao fixá-lo, queremos transcender todas as situações para lhe dar uma situação de todas as situações. Confronta-se então o ser do homem com o ser do mundo, como se tocássemos facilmente as primitividades” (BACHELARD, 1996, p. 336).

Figura 63 – Vista do acesso ao pátio do edifício através da entrada lateral, pela rua Cláudio Manoel.



Fonte: a autora.

A restituição desse acesso ao pátio reforça a experiência de autenticidade concebida também pelo projeto do arquiteto Luiz Signorelli, que adotava justamente essa via através do nível do porão. A autenticidade é discutida, nesse caso, em termos de algo que é experienciado pelo visitante como projetado no passado, mas relido e atualizado no presente da intervenção, com novos espaços (restaurantes, cafés etc.) de convívio e interação.

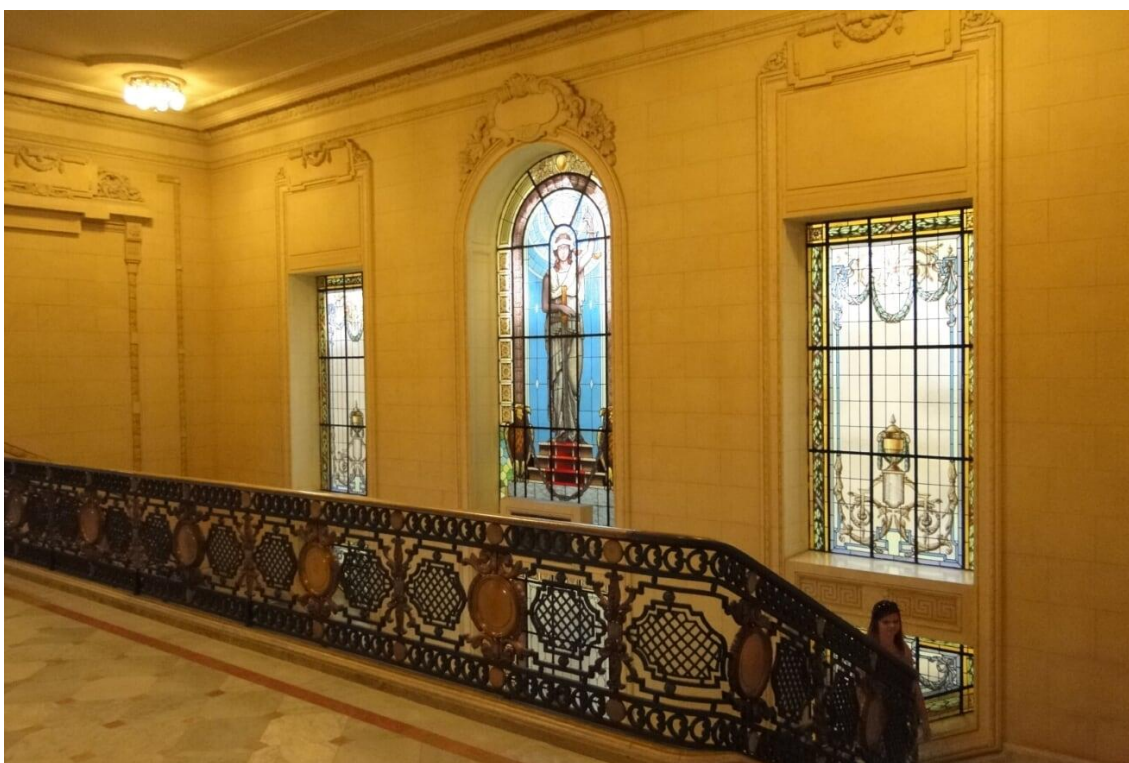
É importante destacar, ainda, que o projeto de adaptação manteve o acesso aos pavimentos superiores através das escadas e elevadores existentes, que foram apenas adequados ao novo uso. Inclusive, o acesso pela escadaria principal, que tem o vitral voltado para o pátio central, também foi mantido, e seus elementos artísticos restaurados. No caso desse vitral, que traz a representação da deusa grega da justiça, a sua manutenção como parte constituinte do edifício é fundamental para a compreensão do espaço, que tem no pavimento superior a sala de reuniões (com vista para a Praça da Liberdade) e a sala privativa do gabinete do secretário.

Essa ornamentação republicana presente nos edifícios das secretarias, há de se recordar, cumpria funções simbólicas e pedagógicas à época - materializando valores sociais e políticos que podem e devem ser ressignificados na proposta de intervenção para um uso cultural. Nas palavras de Flávio Carsalade (2014, p. 16):



As paredes, elemento primordial da envoltória necessária à presença do edifício e à definição do lugar tem também a função de conferir escala. São elas o componente básico de como a fachada se mostra e de como se dá a envoltória. Nelas é importante considerar, além da sua forma de abrir, também o seu tratamento plástico muitas vezes associado a alguma ornamentação, os quais, embora não definam o modo de concretização da vida que o prédio faz, contribuem para aprofundar essas relações. **Apesar de se apresentarem como elementos subordinados, os ornamentos, grande parte das vezes, atuam no sentido de gerar uma ambiência (como nos vitraux góticos) ou de reforçar mensagens simbólicas ligadas a diferentes períodos históricos (como na ornamentação “republicana” dos prédios da Praça da Liberdade em Belo Horizonte), ou ainda para auxiliar na criação de ritmos e tensões. A consideração dos ornamentos no processo de intervenção, portanto, pode ser trabalhada tanto no âmbito do Restauro pictórico convencional quanto no âmbito do Restauro arquitetônico.**

Figura 64 – Vista dos vitrais localizados na escadaria principal.

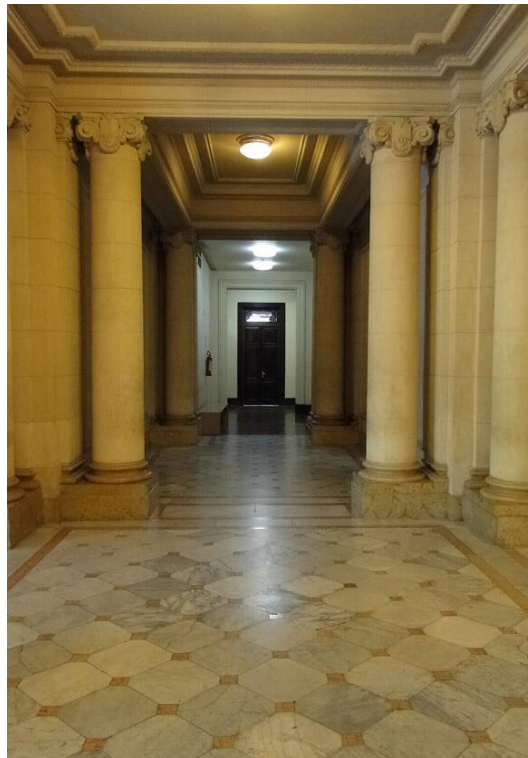


Fonte: a autora.

A consideração desses ornamentos no âmbito do projeto de restauração e adaptação potencializam a experiência da arquitetura e fortalece o processo de significação desse espaço. A compreensão de conjunto e a visão de totalidade se fortalecem porque outros vitrais estão presentes nas demais secretarias, e o próprio símbolo da Têmis (deusa grega da justiça) manifesta um significado que incorpora preceitos da temporalidade e espacialidade preexistentes.

Todo o edifício e as salas da Secretaria de Segurança Pública são percebidos pelo seu considerável volume, com altos pés-direitos que se estendem em todas as direções, remetendo a uma sensação de abertura e liberdade. Essa experiência é bem distinta da oferecida pelo Museu das Minas e do Metal e pelo do Memorial Minas Gerais, em que as salas são menores e mais intimistas.

Figura 65 – Vista dos corredores do prédio, com altas colunas ornamentadas.



Fonte: a autora.

Todavia, o que é similar em todas as secretarias analisadas nesta pesquisa são as grandes dimensões das suas esquadrias. A luz que entra por elas contribui

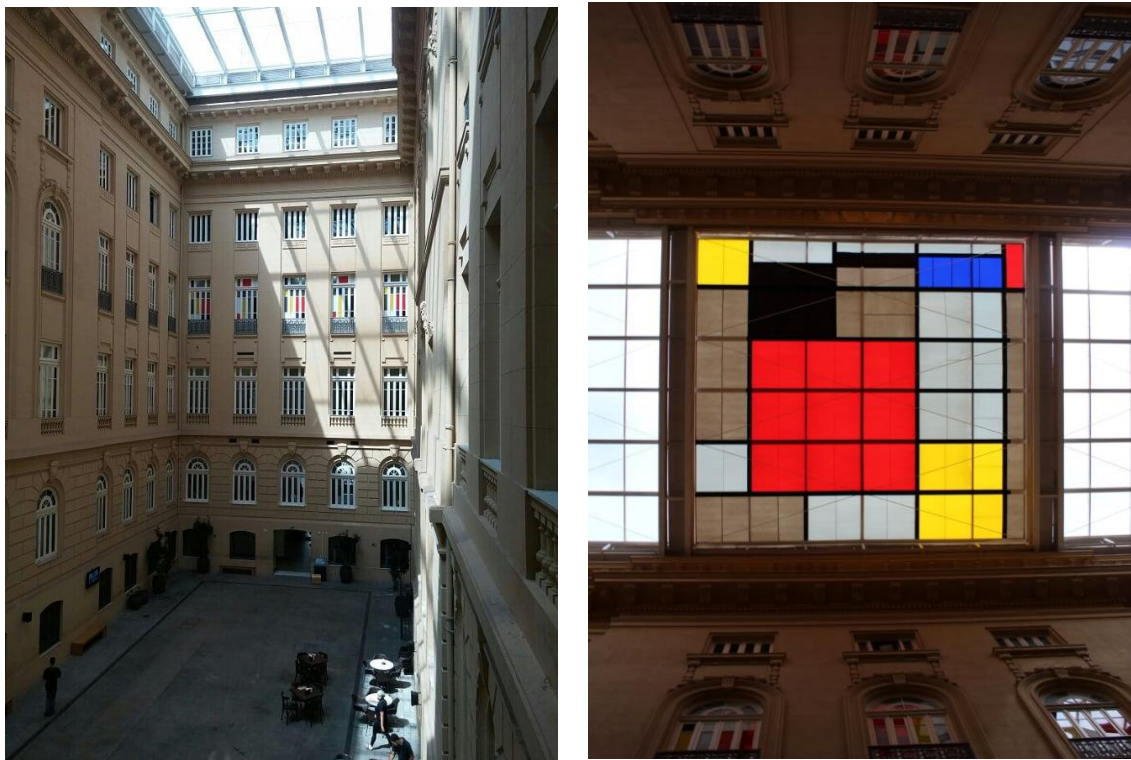
para a experiência do volume das amplas salas e corredores da Secretaria de Segurança Pública, o que não ocorre na mesma medida no prédio da Secretaria de Educação e Finanças.

As grandes janelas panorâmicas e as janelas menores no teto funcionam como fontes de luz e são colocadas estrategicamente para criar uma certa atmosfera. Rasmussen (1959, p. 187) enfatiza que “a luz tem uma importância decisiva na experiência da arquitetura. A mesma sala pode ser feita para dar impressões espaciais muito diferentes pelo simples expediente de mudar o tamanho e a localização de suas aberturas. Mover uma janela do meio de uma parede para um canto transformará totalmente todo o caráter da sala” (SIMONSSON, 2014, p. 51).

No projeto de intervenção também foi proposto o fechamento do pátio com uma cobertura translúcida móvel que conservasse a iluminação e a ventilação natural que havia nesse espaço. Além disso, foi mantido o acabamento das paredes que envolvem o pátio, em argamassa pigmentada, que é o mesmo existente nas fachadas externas do edifício. Assim, quando estão no pátio, as pessoas acabam por se sentirem lá fora, mesmo estando no interior do edifício. Os vínculos com o espaço público – a Praça – são fortalecidos pela garantia da similaridade entre ambos no exercício da coletividade e na relação com a paisagem.

[...] é impossível para o indivíduo receptor perceber qualquer coisa sem algum tipo de experiência anterior com a qual relacionar. Para ter empatia com outros materiais, tamanhos e texturas, associamos essas coisas a experiências que tivemos com substâncias semelhantes. Quanto mais experiências anteriores tivermos para obter informações, mais ricas serão as experiências e a compreensão do novo elemento (SIMONSSON, 2014, p. 28).

Figura 66 – Vista do pátio interno e de sua cobertura translúcida que foi decorada na ocasião da exposição “Mondrian e o movimento de Stijl” em 2016.



Fonte: a autora.

Na prancha que sintetiza as intervenções, é possível notar que grande parte da estrutura existente foi demolida para a construção do teatro e de salas mais amplas de exposição. Entende-se que essa perda na espacialidade original não está associada à destruição de elementos artísticos, como aconteceu no prédio da Secretaria de Educação (demolição de paredes com pinturas e forros decorativos originais), já que esses elementos são mais simples, mas, sim, à deformação da experiência em relação ao ritmo e à ordem arquitetônica.

A perda parece, à primeira vista, irrisória, mas não é bem assim. Os edifícios das secretarias de Educação e de Finanças passaram por diversas ampliações ao longo dos anos, o que, de certa forma, contribuiu para que não conservassem integralmente os preceitos de ritmo e ordem. Entretanto, no caso da Secretaria de Segurança Pública, eles haviam sido conservados até que se realizasse a última intervenção para abrigar o CCBB.

O ritmo na arquitetura significa recorrência de elementos, como linhas, formas ou cores que resultam em um movimento organizado no espaço e no tempo. O

ritmo é um dos meios capazes de criar uma atmosfera arquitetônica específica. É o simples princípio de composição que tende a dar um senso de coerência. Na Secretaria de Segurança Pública, isso acontecia espacialmente na repetição de salas com dimensões próximas, no posicionamento e multiplicação de portas e janelas ao redor do pátio central, assim como na própria estrutura (pilares e vigas) do edifício; sem mencionar os forros, frisos, cimalhas e pisos em taco com paginações específicas para as salas e corredores, que organizam e definem esse ritmo arquitetônico.

Esse conjunto, coerentemente projetado pelo arquiteto Luiz Signorelli, foi alterado pela demolição de grande parte da estrutura existente, o que ocasionou a modificação do tamanho dos espaços e dos padrões de circulação. A composição arquitetural se atrela à proporção, à hierarquia e à identidade estrutural. Nesse caso, as três foram alteradas de maneira a negar e a não dialogar com a preexistência.

A demolição seletiva é necessária, e aconteceu inclusive nas obras de intervenção da Secretaria de Estado da Fazenda, a fim de recuperar a narrativa construtiva daquele prédio e oferecer autenticidade à experiência desse espaço. Esse não foi o caso da Secretaria de Segurança, em que a demolição, proposta em projeto e executada para a configuração do novo teatro, fere os próprios preceitos indicados como premissas pelo arquiteto responsável, que eram: preservação da integridade histórica e reversibilidade.

Além disso, ataca diretamente os preceitos inscritos nas cartas patrimoniais, especificamente a do Restauro (ICOMOS, 1972, p. 8), que indica que as obras devem ser mínimas, “conservando escrupulosamente as formas externas e evitando alterações sensíveis das características tipológicas, da organização estrutural e da sequência dos espaços internos”. E, por impossibilitar eventuais intervenções futuras, compromete a reversibilidade instituída por Cesare Brandi como um princípio prático do restauro.

## CAPÍTULO 5

### AS RELAÇÕES ENTRE ARQUITETURA E EXPOGRAFIA

Esta seção da tese realiza um percurso histórico pelas relações que foram sendo construídas entre o espaço arquitetônico e as exposições, desde os circuitos independentes até os museus interativos.

#### 5.1 A APROPRIAÇÃO DO ESPAÇO MODERNO: DOS CIRCUITOS INDEPENDENTES AO CUBO BRANCO

Na Antiguidade, as coleções de obras de arte já existiam, e o hábito de reuni-las era uma demonstração de prestígio para as elites. Esse comportamento irá perdurar por séculos e se transformará com as grandes explorações e descobrimentos do XV e XVI, com a coleção de objetos raros e estranhos que reunidos formaram os Gabinetes de Curiosidades. Pessoas pertencentes à monarquia, assim como aristocratas, ricos comerciantes e estudiosos, interessavam-se pelo exótico a ponto de comprarem animais, plantas, artefatos, ou desenhos e pinturas deles, do outro lado do mundo.

A gênese dos museus está relacionada à prática de acumular objetos por parte de personalidades da época, mas também a propícias condições históricas que foram capazes de promover o surgimento dessa instituição e que são: o desenvolvimento da ciência, a democratização das sociedades (Revolução Francesa), o Iluminismo e a formação dos Estados Nacionais no século XVIII. Segundo Maona Campos Soto (2014, p. 60):

A necessidade de se constituir uma identidade nacional, por meio do patrimônio como herança coletiva da nação, surge como um dos alicerces fundamentais para a legitimação dos novos Estados. **A ideia de um museu a serviço do público, financiado e administrado pelo Estado, é a expressão máxima do espírito iluminista.** O reconhecimento da importância, do valor da educação pública e universal difundiu a ideia de que **as coleções, que anteriormente eram fonte de instrução e prazer de poucos, deveriam ser acessíveis a todos.**

Exemplo evidente de um museu pensado para ser acessível a um amplo e variado público é o British Museum. Sir Hans Sloane, fundador da instituição, era um conhecido naturalista que doou ao governo britânico sua extensa coleção de livros, espécies embalsamadas, objetos, pinturas e desenhos acumulados durante suas viagens, para expô-las na inauguração ainda em 1759. O museu era aberto todos os dias das 9h às 13h, exceto sábados, domingos, Natal, Páscoa e outras festas religiosas tanto para pesquisadores como para estudantes, homens e mulheres do povo.

Outro personagem marcante é o senhor Charles Wilson Peale, que, em 1786, na Filadélfia, instituiu o Museu Nacional de História Natural. Peale acreditava que a exposição das espécies deveria seguir uma classificação que evidenciasse os planos da criação divina e as leis naturais subjacentes ao universo. A preocupação dele era com relação à contextualização da exposição e à necessária criação de um cenário que representasse o habitat natural dos animais da forma mais realista possível para que o público compreendesse a história natural. Em suma, o fundador desse museu tinha o objetivo de criar exposições estimulantes e emocionantes, mas também educativas; uma busca até empreendida até hoje.

É importante destacar que a atribuição educacional dada aos museus e à passagem da esfera privada para a pública dos acervos exigiu o desenvolvimento das técnicas de exposição que até então estavam restritas a gabinetes de curiosidades. Os sucessores diretos deles serão os museus-galeria, que se diferenciam dos primeiros por classificar os objetos segundo critérios científicos geralmente não explicitados, caracterizando a fase positivista da ciência e o interesse taxonômico.

Os objetos eram expostos lado a lado, respeitando certa simetria, e dando uma aparência organizada, mas sem nenhuma informação, demonstrando a crença na capacidade informativa dos objetos através da mera contemplação. Entretanto, a compreensão ficava restrita aos estudiosos da ciência, e não alcançava a coletividade que deveria ser educada através dos museus (GARCÍA

BLANCO, 1999)<sup>103</sup>. Para exemplificar, o Louvre abria alguns dias da semana para as visitas, mas nos outros só era permitida a entrada e permanência dos estudantes de arte e de artistas.

Assim, as primeiras alterações na forma de expor se resumem à seleção dos objetos diante da imensidão disponível nos acervos, pois inicia-se a compreensão de que alguns desses bens seriam representativos, reduzindo a necessidade de espaço e ampliando a visibilidade dos objetos. Com relação à disposição das obras, elas começam a ser organizadas, na maioria das vezes, a partir da ciência e da história, ou cronologicamente e pela tipologia do acervo.

Esse quadro permaneceu imutável até a abertura da primeira exposição universal em 1851, considerada um marco histórico para a disciplina, pois exerceu uma direta influência na maneira de expor dos museus.

Intitulada “Grande Exposição dos Trabalhos da Indústria de Todas as Nações”, apresentava artefatos, produtos manufaturados, objetos exóticos e de arte, associados a uma infinidade de recursos (gravuras, fotografias, maquetes, mapas, livros etc.) que pudessem atestar as riquezas naturais e a cultura de cada país. Todos eles se utilizavam de um conjunto de técnicas expositivas até então particulares de galerias e gabinetes de curiosidades, que foram extrapoladas para a lógica capitalista, em um processo definido por Bennett (1995) como “exhibitionary complex”<sup>104</sup>. As representações que são impostas a esses objetos transformam-nos em veículos de inscrição e comunicação de poder, estabelecendo um sistema educativo e cívico, que, segundo Marlise Maria Giovanaz (2014, p. 757):

[...] tem a intenção de treinar e habilitar o corpo da nova classe social trabalhadora para a vida moderna em uma estratégia de domínio e conquista de corações e mentes através do disciplinamento dos corpos. O aparato disciplinatório aplicado aos eventos da cultura foi estabelecido para que a realidade e o

---

<sup>103</sup> Fernandez (1991, p. 21) esclarece que, diante dessa preocupação, surge um tratado de autoria de Goethe, sobre a dupla articulação do museu, agrupando as coleções em duas zonas, uma sintética e essencial para o público, e uma outra mais desenvolvida para aqueles que detinham maior domínio da ciência.

<sup>104</sup> No texto “The exhibitionary complex”, Bennett traça um paralelo entre o sistema prisional definido pelas ideias de Foucault e a instituição museológica, como controladora da cultura.



passado fossem apresentados e representados nestas exposições de forma a construir uma imagem, que tinha como objetivo contagiar e mobilizar aquele que observava.

Ainda com relação à França, é importante destacar que os artistas desse período não expunham suas obras nos museus, mas sim nos salões parisienses. Nesses espaços, a burguesia tinha a possibilidade de observar e adquirir obras de arte, o que gerou o desenvolvimento de um verdadeiro mercado, pois a visibilidade dos artistas crescia à medida que ganhavam popularidade frente ao gosto de um júri um tanto duvidoso, segundo Argan (1994).

O descontentamento dos artistas frente a essa situação fomentou o desejo de independência e liberdade, dando início a uma sequência de exposições individuais com destaque para as de Courbet e Manet. A aversão à arte acadêmica dos salões oficiais fez com que Courbet construísse, com seus próprios recursos, um pavilhão de exposições intitulado Realismo, que funcionou paralelamente à exposição universal de 1855. Mas foi em 1874 que um grupo desses artistas resolveu realizar uma exposição conjunta no estúdio do fotógrafo Nadar. “O título ‘Impressionistas’ remonta ao comentário irônico de um crítico em relação a uma pintura de Monet intitulada *Impression, soleil levant*, e que foi adotada pelos artistas, quase por desafio, em exposições subsequentes” (Argan, 1994, p.28).

O Impressionismo é, então, considerado o movimento precursor da arte moderna, pois nele se inaugura o rompimento com a arte acadêmica. O entusiasmo pelo progresso industrial e a consciência da transformação, que operava nas estruturas da vida e das atividades sociais, serão o contexto formador dessa vanguarda artística destinada não apenas à modernização, mas à revolução dos métodos e propósitos da arte.

Entretanto, o museu desse período ainda é uma instituição conservadora que levará anos para acolher as obras modernas. Os expressionistas como Van Gogh continuam sendo ignorados, mas a culpa não é mais dos "acadêmicos", que estão em declínio por toda parte, mas da sociedade moderna, que não apreciava a arte “problemática”. Ambos os movimentos são realistas, o que exige o total comprometimento do artista com o problema da realidade, mas que

apresenta o “contraste entre uma arte comprometida, que tende a ter um efeito profundo na situação histórica, e uma arte de fuga, considerada estranha e superior à história” (ARGAN, 1994, p.85).

Já o neoplasticismo de Van Doesburg exposto em 1917 na Escola de Artes e Ofícios da República de Weimar experimentará uma nova forma de exposição, sem elementos decorativos, em que apenas quadros e espaço se relacionam e a parede é mais um elemento plástico. Sonia Salcedo del Castillo (2008, p. 57) coloca que foram “quadros fixados tangentes à parede a partir de um perfil metálico pendente do teto, e mantendo, conforme as novas teorias visuais, ritmo contínuo de separação à altura do eixo visual do espectador”.

A semelhança com as exposições que ainda identificamos contemporaneamente nos museus é evidente. Em um certo sentido, essas exposições vanguardistas preconizavam conceitos racionalistas, pois buscavam “proposições paradigmáticas de apuramento estético que privilegiassem a evidência expressiva de seus objetos” (Castillo, 2008, p. 57). Uma dessas proposições foi a utilização da parede branca como suporte expositivo ideal para evitar conflitos entre a obra e o espaço, e diversas vezes aplicada pelo grupo formador do De Stijl.

Por outro lado, El Lissitzky representante do Construtivismo que primava pela geometria como expressão do espírito racionalista da revolução, com ousadas soluções formais dinâmicas e simbólicas, concebia espaços expositivos distintos desse. Em 1923, ele declarava sua opinião em relação às concepções expositivas: “não queremos mais o espaço como o de um caixão pintado para nossos corpos vivos”. Para Sônia Salcedo del Castillo (2008, p. 87), o espaço Proun concebido por ele:

Se tratava de uma verdadeira instalação, muito antes dessa “categoria” existir – contribuiu bastante para a reformulação daqueles antigos conceitos museográficos e museológicos do século XIX. O projeto de Lissitzky não tratava propriamente de uma exposição, mas de uma arquitetura expositiva. Sua preocupação não convergia para a obra, mas para o espaço - um espaço cujo papel era sublinhar a autonomia da arte, ainda que só revelada como tal diante da presença do espectador, no jogo estabelecido entre a obra e espaço. Os espaços Abstratos de Lissitzky confrontavam o espectador com uma escultura viva, na qual sua experimentação, assim como num teatro silencioso, criava sua estrutura e seu conteúdo.

Com relação ao espaço Praum, este texto dedica quadros síntese para detalhar os aspectos utilizados por El Lissitzky, pois eles são importantes para a compreensão de espaços expositivos atuais.

## EL LISSITZKY

Os projetos das exposições de arte idealizados pelo artista russo El Lissitzky em Dresden, no ano de 1926, (Raum für Konstruktive Kunst) e a promovida em Hannover no ano seguinte (Kabinett der Abstrakten) definiram uma nova perspectiva para o campo das artes - a consideração do teatro como exposição e a exposição como peça teatral. El Lissitzky buscava escapar tanto da ideia do museu como um mausoléu assim como do conceito de que esse era um espaço a ser desfrutado por uma parcela da sociedade. Na verdade, o que perdurava era a certeza de que a arte por ele produzida deveria promover a ativação do espectador. Segundo Maria Gough (2003, p. 77, 78):

O relacionamento tradicional entre a obra de arte e a parede em que está exposta - e, portanto, a relação entre arte e visitante - deve ser transformada principalmente pela invenção de dispositivos que solicitam não apenas a participação ativa do último, mas também, e, sobretudo, sua desorientação sensorial.

A proposta desse artista russo pode ser sintetizada na palavra alemã *demonstrationsräume*, cuja tradução é “sala de demonstração” e que inevitavelmente leva a compreendê-la como “sala de exibição”. Mas não é prudente ser tão literal, como alerta Maria Gough (2003), pois assim estar-se-ia obscurecendo a dimensão crítica do empreendimento de Lissitzky. Segundo essa mesma autora, um estudo do significado da palavra no início do século XX revelou:

[...] que esta era ao mesmo tempo mais ampla, mas também mais específica em seu escopo do que *ausstellung*: mais ampla na medida em que significava protesto político; mais específico em que também denotou a elaboração - o desdobramento - de uma explicação ou argumento fundamentado; ainda mais específico novamente na medida em que significava, além disso, projeção. Ao reconceitualizar o espaço de exibição como um espaço de demonstração - nos sentidos políticos, exegéticos (hermenêutico-interpretação) e para-cinemáticos que acabamos de observar - Lissitzky colocou em evidência duas condições fundamentais de seus projetos de Dresden e Hannover: sua extensão temporal e espacial explícita e sua franca solicitação de participação ativa do visitante. O *Demonstrationsräume* compreende não apenas uma vitrine para a nova arte, mas também uma reformulação do próprio modo de exibição, desde a contemplação ou distração até a ativação (2003, p. 83).

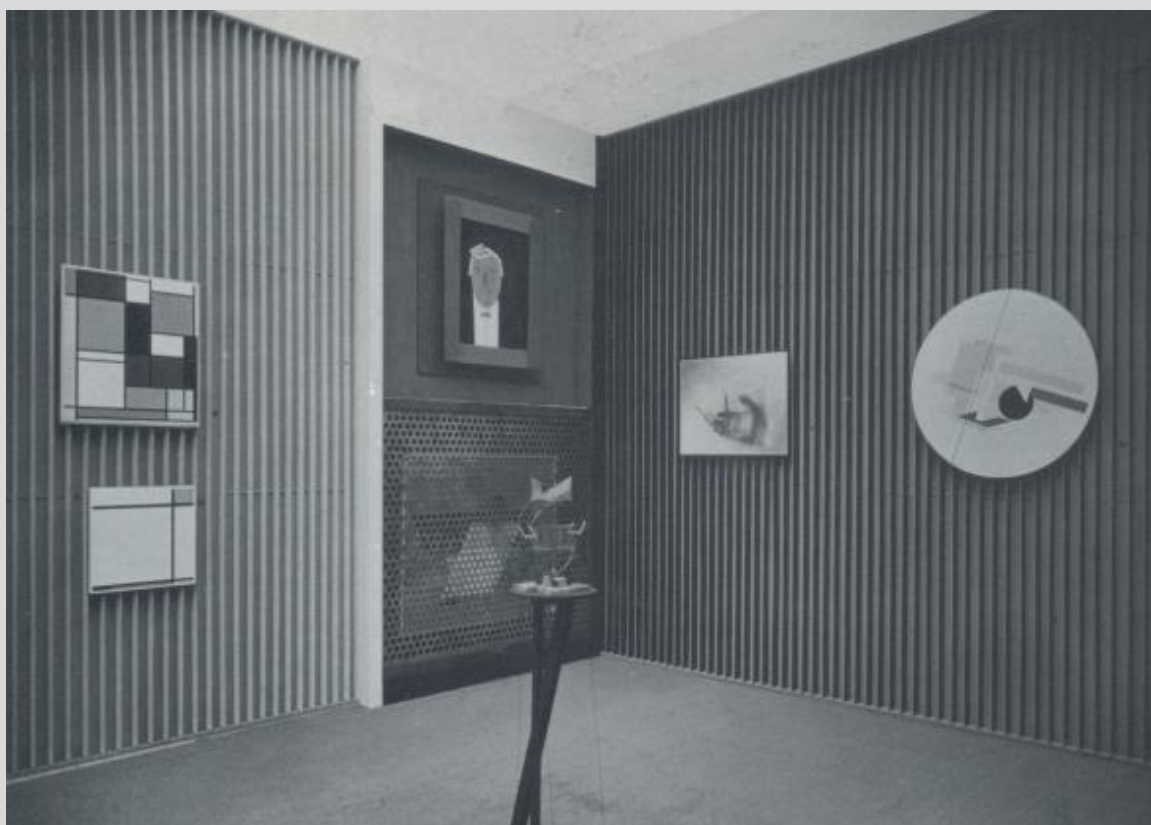
O objetivo de El Lissitzky era instituir um novo modelo de exposição que se apoiasse em duas ambições complementares: a da diferenciação do objeto exposto e a da ativação de seu espectador. Em Dresden, a sua participação na Exposição Internacional de Arte, como convidado a projetar o interior de uma das cinquenta e seis galerias recém-construídas no *Städtischer Ausstellungspalast*, denota claramente a sua intenção de projetar um protótipo – que ele esperava tornar-se um padrão – capaz de sustentar uma teoria. Esse protótipo deveria dar a possibilidade de apresentação de distintas obras, mas, ao mesmo tempo, respeitar as condições e exigências inerentes a (iluminação, por exemplo) cada trabalho.

À época, o espaço de exposição se resumia a uma série de paredes forradas de pinturas emolduradas. Isso criava uma “cacofonia de vozes simultaneamente concorrentes, uma sobrecarga ambiente em que a diferença é apagada”. Para intervir nessa cacofonia, Lissitzky institui vários artifícios usados no teatro épico de Bertolt Brecht. Segundo Maria Gough (2003), um deles seria a interrupção/distanciamento:

Isso faz com que a ação pare e, portanto, obriga o ouvinte a adotar uma atitude em relação aos eventos no palco. Da mesma forma, o espaço de demonstração deve orquestrar não só ritmos espaciais, mas também temporais, a fim de diminuir o encontro entre visitante e objeto exibido. Os objetos não devem atacar de repente o espectador, em vez disso, cada objeto deve fazer sua entrada individualmente, escalonada tanto no espaço quanto no tempo, como a entrada e o movimento dos atores em um palco. Somente ao interromper a simultaneidade, o espaço de demonstração cumprirá seu propósito, que é tornar o homem ativo.

Então, a diferenciação do objeto exibido provocaria a ativação do visitante, já que antes o teatro e a exposição tinham a capacidade de anestésiar o visitante, tornando-o passivo, letárgico e entediado pela simultaneidade. O rompimento com essa forma de expor, porém, materializou-se na galeria número 31 do *Dresden Ausstellungs-Palast*, uma sala com seis metros quadrados de área.

Figura 67 - Exposição Internacional de Arte 1926 em Dresden. No fundo, espaço para arte construtiva de El Lissitzky.



Fonte: Adaptado de GOUGH, 2003.

O projeto consistiu na instalação de dispositivos. Um deles seria o revestimento do piso ao teto da sala com um módulo de sete centímetros executado em madeira. Cada uma dessas peças foi fixada, uma ao lado da outra, e todas foram pintadas de branco, no lado esquerdo, preto, no lado direito, e cinza, na borda da frente. Assim, uma vez instaladas, as peças pintadas produziam uma parede branca a partir de um ponto de vista; uma parede cinza de uma posição diretamente à frente delas; e uma preta caso o visitante se posicionasse em um local diametralmente oposto ao primeiro.

Se o visitante se encontrava na entrada ocidental do espaço de Dresden, por exemplo, ela ou ele encontrou diretamente à frente - e, portanto, em cinza - um alargamento da fotografia de Lissitzky. Do mesmo ponto de vista, as pinturas de Mondrian na parede à esquerda - a parede norte - apareceram em branco. À medida que o visitante entrou na galeria e se aproximou das obras de Lissitzky, a parede norte gradualmente se transformou em preto através de uma infinidade de tons de cinza infinitesimais. Este processo de claroescuro arquitetônico foi invertido no caso da parede sul, ao direito do visitante, que mudou de preto para cinza para branco quando o visitante se aproximou do trabalho de Lissitzky. Entrando através da entrada sul de Dresden Raum, no entanto, o visitante encontrou o trabalho de Mondrian diretamente em frente ao cinza, o trabalho de Lissitzky à direita em uma parede negra que se transformou em branco quando ela se aproximou do norte e assim, ad infinitum. (GOUGH, 2003, p. 102)

Nesse intercâmbio, as obras ganham vida, pois cada movimento do visitante na sala dá-lhes uma nova impressão. O cavalete ou até mesmo a própria parede estavam subordinados à pintura como seu lugar de repouso estático ou de suporte, e o que Lissitzky faz é ativar o fundo em si. Dessa maneira, cada trabalho passará por um processo distinto de diferenciação. “O Optische Dynamik, de Lissitzky, redefine a tarefa de diferenciação não como um processo finito de essencialização, mas como um processo contínuo que permanecerá, necessariamente, sempre incompleto”.

O outro dispositivo de “diferenciação” executado por Lissitzky no Dresden Raum foram as aberturas de piso a teto nos cantos das paredes da galeria, que interrompiam os módulos anteriormente descritos. Entre os limites dessas aberturas, os quadros foram pendurados diretamente na parede, um acima do outro, utilizando o modo de exibição tradicional, mas sem seguir a tendência da superlotação. Um painel metálico perfurado foi inserido à frente dos quadros de modo a revelar os trabalhos supostamente escondidos, incitando o visitante a aumentar ou diminuir a abertura da tela (pequenos botões encontrados no meio da parte superior e inferior de cada tela permitiam ao visitante operar o dispositivo).

As pinturas foram penduradas contra fundos feitos de painéis de vários materiais e texturas que tiveram que destacar as qualidades pictóricas das pinturas. Os painéis móveis permitiram aos visitantes ver quadros atrás deles e se envolver com o espaço de exibição. Essas invenções visaram desestabilizar o ambiente rígido do museu e estimular a mobilidade do público e o envolvimento visual do observador com o trabalho artístico e o próprio espaço expositivo (GOUGH, 2003, p. 108).

Um ano após a exposição em Dresden, Lissitzky projetou o Kabinett der Abstrakten em Hannover. Nesse espaço, os dispositivos usados são os mesmos, com algumas modestas modificações, além, é claro, das obras que foram expostas. Uma dessas mudanças foi com relação aos painéis que eram fixos e agora podiam ser deslizados pelo visitante. Também foram instaladas vitrines horizontais na parede da janela. As vitrinas tinham em seu interior caixas de exibição que podiam ser manipuladas (giradas) pelo visitante, nas quais havia um texto com os dizeres: "os efeitos da arte abstrata sobre as características da vida cotidiana", que tratava principalmente de tecnologias modernas de impressão, publicidade, moda e arquitetura.

Em suma, El Lissitzky criou um privilegiado espaço de exposição para as pinturas abstratas, sendo possível afirmar que a estrutura do Raum fur Konstruktive Kunst de 1926 e do Kabinett der Abstrakten de Hannover são similares em toda a sua constituição, apresentando apenas pequenas mudanças com relação aos materiais de construção utilizados. Assim, fica evidente a tese defendida por Maria Gough (2003) de que a intenção do artista russo era criar um "Standard" para o espaço de exposição, em vez de uma instalação única. E, ao participar da exposição internacional, ele teria condições de abrir um diálogo com praticantes ocidentais igualmente preocupados com o problema da padronização.

Outra consideração importante é que os espaços de demonstração são elogios construtivistas, que, apesar de terem a certeza do caráter progressivo da modernidade industrial, ao mesmo tempo querem "questionar essa fé, subverter essa lógica de padronização, desvendar esse cubo e deter a inexorável marcha da unidade modular" (GOUGH, 2003, p.101).

É por tudo o que foi projetado por Lissitzky que Brian O'Doherty o considera a figura que idealizou e realizou exposições capazes de mudarem a mentalidade do público.

Aceitou a figura do visitante, e o converteu em um espectador envolvido. Foi provavelmente o primeiro curador de exposições. No processo de criação de exposições modernas, também reconstruiu o espaço da galeria. Foi a primeira tentativa séria de intervir no contexto no qual a arte moderna e o espectador se encontram (O'DOHERTY, 2011, p.79).

Apesar de a clara intenção de Lissitzky ser de "intervir no contexto no qual a arte moderna e o espectador se encontram", isso não fez com que ele compartilhasse de todos os preceitos que vieram a instituir o cubo branco e, menos ainda, que tivesse abandonado certos aspectos das exposições Salon.

Por ser essa a forma de arte dos surrealistas, a exposição torna-se distinta e com um evidente distanciamento da neutralidade. A busca é por uma “totalidade espacial plena de subjetividade, na qual a montagem, revelando-se como uma embrionária ‘instalação’ contemporânea, assemelhava-se às concepções expositivas atuais” (CASTILLO, 2008, p.59).

Os artistas viram o teto como um espaço a ser povoado, por exemplo. Na Exposição Internacional do Surrealismo, que aconteceu na Galeria Beaux Arts em Paris, em 1938, Duchamp pendurou 1200 sacos de carvão no teto de uma sala escura e ofereceu algumas lanternas aos visitantes para que eles vissem as pinturas surrealistas penduradas. O trabalho manual era a temática dessa instalação que representava uma mina de carvão. Quatro anos depois foi montada a primeira Exposição da Arte Surrealista nos Estados Unidos, e Duchamp produziu uma das instalações mais audaciosas do início do século XX. Ele preencheu todo o espaço da galeria com sua chamada "milha de cordas" de forma a não permitir que o visitante pudesse se aproximar das obras expostas (KACHUR, 2003); uma crítica ao gesto de manter separada a arte de seu espectador. Segundo O’Doherty:

Essa invenção do contexto iniciou uma série de gestos que desenvolveram a ideia do espaço de exposição como uma unidade susceptível de ser manipulada. A partir desse momento, a energia da arte vazou para o seu ambiente. Com o tempo, a proporção entre a literalização da arte e a mitificação da galeria aumentaria, de forma inversa.



Figura 68 – À direita, exposição *First Papers of Surrealism*, Nova York, 1942. À esquerda, Exposição Internacional do Surrealismo na Galeria *Beaux Arts* em Paris, em 1938, Mile of String.



Fonte: Adaptado de GOUGH, 2003.

Com relação à Bauhaus, essa é uma escola democrática fundada sob o princípio da colaboração entre professores e alunos, assim como na pesquisa. Argan (1994) esclarece que o próprio Gropius demonstra isso, pois considera que a escola é o núcleo formativo da sociedade. A Bauhaus foi fortemente influenciada pelas ideias e teorias do teatro, o que permitiu o deslocamento do eixo da racionalidade para o da imaginação na arte. No contexto expositivo:

[...] foi motivada pela busca de uma nova concepção sobre a relação entre objeto e espaço, suas experiências no teatro e na publicidade convergiam para um novo ramo da arquitetura – a apresentação de exposições – dando origem a uma nova relação entre sujeito e espaço, de características ora transformistas, ora proteiformes (CASTILLO, 2008, 73).

Outro preceito fundamental da Bauhaus será a comunicação intersubjetiva de pessoa para pessoa, que é compreendida como constituinte vital do tecido formador da sociedade democrática. As concepções partem da cidade como um sistema de comunicação, seu *layout*, as formas dos edifícios, veículos, móveis, objetos, roupas, publicidade, marcas de fábricas, embalagem de mercadorias, todo tipo de gráficos, apresentações teatrais, filme, esportes etc. “Tudo o que se enquadra no imenso escopo da comunicação visual é objeto de análise e design na Bauhaus” (ARGAN, 1994, p. 109).

O que era exposto pelos artistas da Bauhaus também tornava-se distinto. Moholy-Nagy, que foi professor da Bauhaus, estudou os problemas da cena teatral, isto é, da imagem em movimento e passou para a pesquisa em fotografia e no cinema. Um de seus procedimentos favoritos é a "fotomontagem", e utiliza preferencialmente materiais modernos, como papel fotográfico sensibilizado, vidro, acrílico etc. em suas exposições.

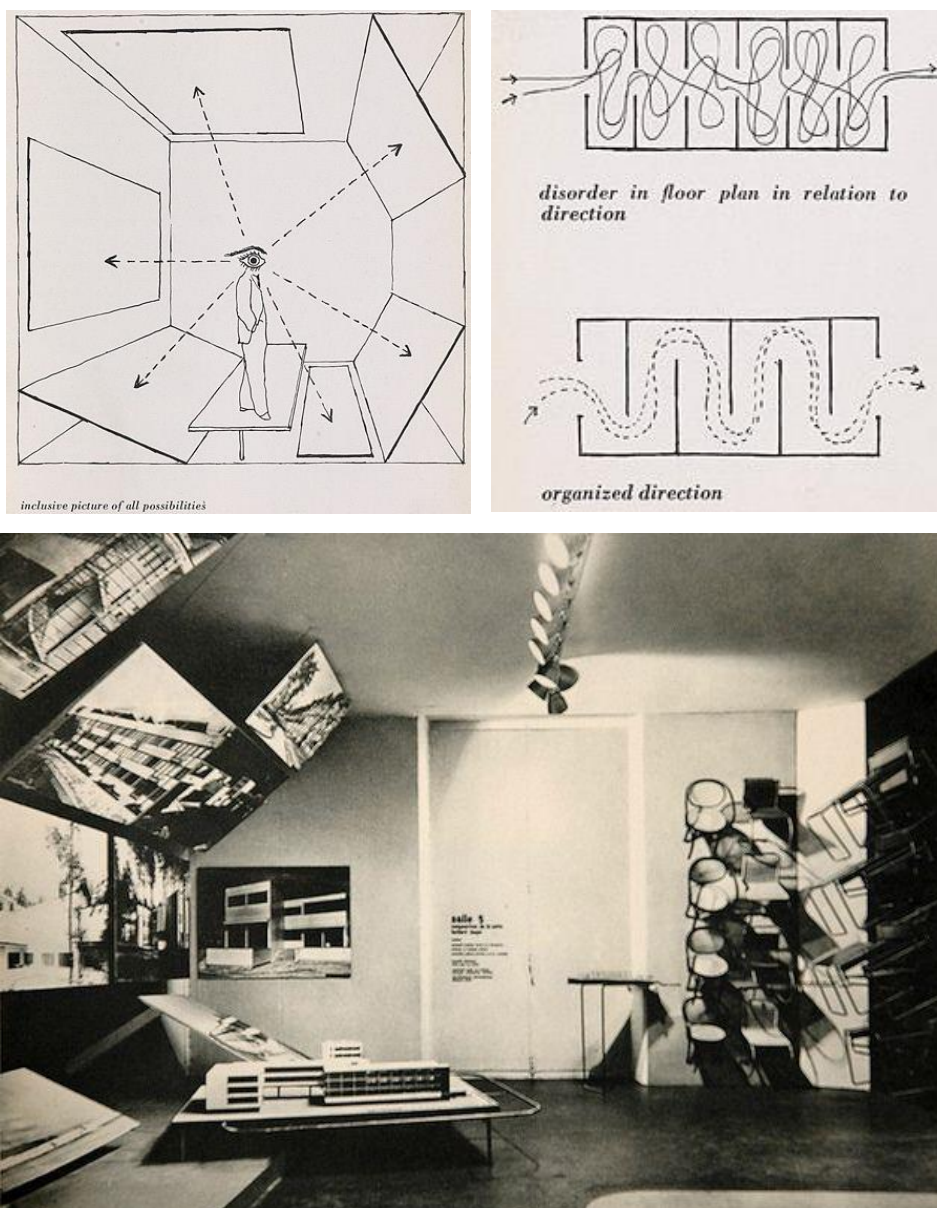
Moholy-Nagy participou da mostra organizada por Gropius e Herbert Bayer em 1930 no Grand Palais de Paris para a Exposição anual do Société des Artistes Décorateurs, que demonstra essa multiplicidade de objetos e a necessidade de comunicar um tema através da exposição, a própria Bauhaus.

A exposição consistiu em cinco seções: a sala social emulada de um arranha-céu, demonstrando a ideia de Gropius de como viver na era industrial; As "células vivas" de Breuer para a dama e o cavalheiro; Exibição de produtos e arquitetura da Bayer; e uma sala final documentando a arquitetura moderna de Gropius, Mies Van der Rohe e outros. Mais duas salas da Moholy-Nagy foram integradas: uma que trata do design da iluminação e outra sobre produção em massa. Em conjunto com as estatuetas de teatro de Schlemmer, as cadeiras Thonet de Breuer e o agradável guia de exposições de Herbert Bayer, o show é essencialmente dedicado a documentar a produção inovadora do início dessa Bauhaus de Dessau (RÖSSLER, 2014, p. 65).

Para Herbert Bayer, o discurso expositivo era fundamental, os objetos não deveriam ser simplesmente mostrados e exibidos no antigo sentido do museu. A essência do conceito era a seguinte: o tema deveria ser claramente expresso através da exposição. Para isso, era fundamental compreender o espaço e instituir o percurso do visitante em planta, de maneira que as relações sucessivas deveriam sempre ser organizadas na direção do movimento do indivíduo, seja horizontal ou vertical.

Outro aspecto considerado por Bayer seria o da visão do indivíduo, que possuía um campo de tamanho definido e com certas limitações. Entretanto, era possível explorar a perspectiva, pois ela ampliava o campo de visão. Uma das ocasiões em que esse artifício foi aplicado foi na exposição de 1930, quando Bayer fez uma montagem com fotografias dos edifícios modernos da Alemanha em distintos ângulos, em uma das paredes da sala, e, na outra, uma seleção de cadeiras de *design* alemão, dispostas uma sobre as outras (OVERY, 2004).

Figura 69 – Exposição anual do Société des Artistes Décorateurs realizada no Grand Palais de Paris em 1930; e as considerações sobre percurso e visibilidade das exposições segundo Herbert Bayer que constam em seu livro *Fundamentals of Exhibition Design*.



Fonte: The New York Public Library<sup>105</sup>.

Outra grande contribuição da Bauhaus será a instituição de um modelo multi-departamental, com a apresentação multidisciplinar de fotografia, arquitetura, pintura, *design* gráfico e teatro. Isso irá inspirar a estruturação do MoMA, que, em 1938, realizou a exposição *Bauhaus: 1919–1928*, com mais de 700 exemplos

<sup>105</sup> Disponível em: <https://digitalcollections.nypl.org/items/90f27111-9714-4fc1-e040-e00a18064ba4>. Acesso em: 19 de janeiro de 2020.

da produção da escola, incluindo obras têxteis, de vidro, madeira, lona, metal e papel. Era uma celebração da extraordinária criatividade e produtividade da Bauhaus.

Segundo Argan (1994, p. 199), após a segunda guerra, a Europa deixou de ser o centro da cultura artística mundial, e o novo centro, claro, também para o mercado, foi Nova York. “Em torno deste centro, outros são formados: não há mais um núcleo e uma periferia: arte moderna é feita no Japão, na América Latina, mesmo que os pontos de referência Nova York e, subordinadamente, Paris permaneçam”.

A arte moderna e seus envolvimento com o cubo branco serão o próximo ponto de discussão e estão detalhadamente explicitados em um item seguinte, pois faz-se necessário abordar, nesse contexto dos anos 30, o Encontro de Madrid, que aconteceu em 1934. A conferência foi dedicada ao tema da arquitetura e do planejamento de museus e contou com a participação de sessenta e nove especialistas de diversas nacionalidades. Nesse encontro realizado no período entre guerras, dá-se início à cooperação cultural em escala internacional e a um significativo avanço das reflexões sobre a origem da disciplina museográfica (FRONER, 2016). O objetivo do encontro era determinar os princípios, métodos e meios práticos adequados para abrigar e preservar as obras de arte (JAMIN, 2017).

Os principais temas tratados na Conferência de Madri estão descritos em doze capítulos.

- O programa arquitetura do museu.
- O *layout* dos museus.
- A iluminação.
- O aquecimento e ventilação.
- A adaptação de monumentos antigos.
- A implementação do valor das obras de arte.
- Os diferentes sistemas de apresentação de coleções.
- Organização de reservas.

- Exposições permanentes e temporárias.
- Problemas levantados pelo aumento de coleções.
- O material de exposição.
- Numeração e rotulagem das coleções.

O documento trata, de forma bem eloquente e técnica, a questão da arquitetura de museus e das exposições. Também é notável uma clara preocupação com o público visitante. No capítulo VI, há uma seção intitulada o espectador, a quem se considera “O maior personagem do museu. ([..]. Um hóspede a quem tratamos com polidez. [...] Não é o artista nem o diretor do museu, nem o professor universitário nem o jornalista” (INTERNATIONAL MUSEUM OFFICE, 1935, p. 216, 217), mas deve ser precioso para o curador que também precisa gerenciar sua atenção.

Para Sonia Castillo (2014), as reflexões do congresso partiam do seguinte princípio: “antes de tudo, há que se pensar na expografia” (p.259). Os objetos e as distintas formas de exposição impõem um programa, pois, a partir deles, existem fluxos de circulação, distribuição e forma das salas, iluminação e acondicionamento das peças, que devem ser pensados antes e durante o projeto do museu.

Quanto à edificação que irá abrigar o museu, a maioria das considerações se refere a novos espaços a serem concebidos dentro de um programa de necessidades. Segundo Jamin (2017), com exceção de Roberto Paribeni, arqueólogo italiano, ativista pela adaptação de prédios antigos, muitos dos relatores concebe o museu moderno como uma construção *ex nihilo*. Entretanto, o capítulo que aborda a questão da adaptação de edifícios antigos para o uso museológico esclarece:

Deve-se notar também que nem sempre existe a possibilidade de escolha entre construir um novo prédio ou utilizar um existente. Certas províncias, alguns municípios não dispõem dos recursos necessários que lhes permitam construir uma edificação digna da coleção que lhes é confiada, ou que, pelo contrário, justifica tais custos. Sem mencionar a necessidade, às vezes - e à qual serão necessários ainda mais recursos, para encontrar uma maneira racional de garantir a conservação de

um edifício antigo (INTERNATIONAL MUSEUM OFFICE, 1935, p.183).

Em diversos casos, especialmente no Brasil, as instituições museológicas se encontram em edifícios históricos. Neles existem limitações para a implantação de um programa, o que obriga curadores e arquitetos a fazerem concessões mútuas entre os dois elementos presentes, a coleção e a construção. Não há como instituir regras, pois as condições são extremamente diversas e exigem decisões muitas vezes contraditórias. Há, entretanto, o princípio básico da harmonia entre o contêiner e o conteúdo que deve ser respeitado, que foi repetido inúmeras vezes ao longo do documento.

Também é bastante enfatizada a relação existencial entre certas categorias de museus para certas arquiteturas de edifícios. Ou seja, “uma coleção etnográfica dificilmente acomodará a estrutura arquitetônica de um castelo fortificado, enquanto as reconstruções de interiores ficarão em um ambiente mais feliz se forem alojadas em uma casa do mesmo período” (INTERNATIONAL MUSEUM OFFICE, 1935, p. 192). Nem todos os edifícios históricos são adequados para as exposições que eles vão abrigar.

Uma das vantagens de utilizar os monumentos é o da possibilidade de se apoderar da ambiência existente:

[...] certos edifícios - palácios, castelos, residências históricas - se prestam naturalmente, melhor do que um edifício moderno, a receber reconstruções cenográficas semelhantes. O fato de evocar uma época passada exige, de certa forma, uma preparação, uma iniciação do público, ou é óbvio que a transição brutal que ocorre - sempre testando quando você passa da vista de uma fachada e entrada modernas, até a coleção de uma sala reconstruída - dá lugar a uma transição infinitamente mais medida quando se trata de um prédio cujo exterior já leva o espectador a uma primeira transposição da época e da atmosfera (INTERNATIONAL MUSEUM OFFICE, 1935, p. 182).

É, porém, justamente essa ambiência existente que é continuamente “envelopada” para que se tenha a “neutralidade” que supostamente é exigida pelas obras de arte. Ou, ainda, de forma mais contraditória, é coberta para se criar a cenografia de uma época distinta da ambiência existente no edifício histórico e que é requerida para as exposições multimídia contemporâneas.

[...] a própria obra de arte, em seu design original, nunca teve a intenção de ser colocada em um local "neutro" em uma construção sem caráter definido; era mais comum, no mínimo, no passado, ordenar suas dimensões para adornar um local específico para completar uma certa atmosfera. No entanto, para restaurar uma estrutura apropriada - que não significa necessariamente contemporânea - o curador, dotado de bom gosto e medida, descobrirá todas as possibilidades que os prédios antigos podem oferecer para a apresentação de coleções artísticas ou histórico. - Nesta tarefa, ele será poderosamente ajudado pela flexibilidade e variedade de técnicas modernas que lhe permitirão tirar proveito de construções que apenas pedem para prolongar sua vida em uma carreira digna delas (INTERNATIONAL MUSEUM OFFICE, 1935, p. 197).

O relator do capítulo, Roberto Paribeni, não compartilhava dos ideais da neutralidade nos museus. Essa foi, entretanto, uma das tônicas das discussões da conferência de 1934, que indicavam o “consenso esmagador em favor de isolar obras de arte para consumo puramente visual” segundo Andrew Mc Clellan (2003, p. 25).

Nos capítulos VI e VII, são discutidos os diferentes sistemas de apresentação de coleções. No transcorrer do texto, são apresentados distintos exemplos de museus pelo mundo e fotos dos seus espaços expositivos. M. E. De Romani, patrono do Museu do Prado, resumiu as três tendências que ainda hoje se chocam na busca pelo ambiente mais favorável para as obras de arte: aquele que pretende reunir o objeto e o ambiente que o cercava na origem; aquele que busca uma absoluta neutralidade da estrutura e o terceiro, finalmente, que visa um ecletismo intermediário, procurando criar certas reminiscências do meio original da obra, na forma de elementos estilizados, de alusões (INTERNATIONAL MUSEUM OFFICE, 1935).

O espaço neutro que se apresenta nessa ocasião é aquele que já estava em desenvolvimento, principalmente nos Estados Unidos, com a criação do Museu de Arte Moderna de Nova York.

## O CUBO BRANCO

Brian O'Doherty escreveu alguns ensaios para a Revista Artforum em 1976, que foram compilados e agrupados no livro intitulado "Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space", publicado em 1986. Em um desses textos, o autor deixa claro que a exposição empreendida por Yves Klein na Galería Iris Clert em Paris, no dia 28 de abril de 1958, teria sido o marco histórico da concepção do espaço expositivo como um cubo branco.

A exposição foi chamada Le vide (O vazio) e consistia em uma pequena sala deixada totalmente vazia pelo artista. O gesto de Klein provocou uma resposta na mesma galeria alguns anos depois, a exposição Le Plein (O cheio) de Arman. E outras tantas se seguiram.

Anos antes na América, especificamente em 1929, foi fundado o Museu de Arte Moderna de Nova York. A sua longa e sólida trajetória o confirmou como detentor dos créditos de ter estabelecido o cubo branco como um padrão internacional de exposição. Os trabalhos de Cézanne, Gauguin, Seurat e Van Gogh, quatro dos mais célebres pintores europeus pós-impressionistas, foram apresentados na exposição que abriu as portas do MOMA.

Na perspectiva de O'Doherty, o surgimento desse tipo de espaço expositivo estava ligado às mudanças ocorridas no campo das artes, principalmente no da pintura. Tomando como ponto de partida os Salões de Paris, das exposições de arte da Académie des Beaux-Arts, é possível afirmar que eles exibiam pinturas de cavalete nas quais existia um espaço criado por meio da perspectiva direta de um ponto. O visitante mergulhava nesse ponto e perdia o senso do espaço real da galeria. As molduras definiam os limites do espaço da pintura e, mesmo que colocadas lado a lado, isso não interferia na experiência visual de quem apreciava as obras.



Figura 70 – Sala de exposições do MOMA em 1929 e 1939.



Fonte: MOMA<sup>106</sup>.

Com o desaparecimento gradual da perspectiva e do ponto focal das pinturas, o visitante percebe e está ciente de que o quadro é um objeto inserido no espaço expositivo. Assim, “a borda, a parede e eventualmente todo o espaço que envolve uma obra de arte torna-se concebido como parte da composição pictórica”. “Os centímetros de espessura da armação são equivalentes a um abismo formal” (O’DOHERTY, 2011, p.32). A forma pictórica passa de bidimensional (pintura de cavalete) para uma construção tridimensional.

Assim, fica evidente que “o contexto será conteúdo” da obra de arte. O espaço de exposição torna-se, então, parte da obra de arte (em parte). Sua construção/adaptação segue leis tão rigorosas quanto as aplicadas na construção de uma igreja medieval.

O mundo exterior não deve penetrá-lo e por isso as janelas são geralmente cegas. As paredes são pintadas de branco. A luz vem do teto. O chão, ou é de uma madeira envernizada que, ao caminhar, os passos são ouvidos como em um hospital, ou é coberto por um tapete em que não há ruído e em que os pés descansam enquanto o olhar se ergue na parede. Assim, como costumava ser dito, a arte pode “viver sua própria vida”. Às vezes, o único mobiliário consiste em uma mesa de escritório discreta. Nesse contexto, um cinzeiro permanente pode se tornar quase um objeto sagrado, da mesma forma como uma mangueira de incêndio dentro de um museu moderno não parece ser tal, mas sim um enigma estético, a transposição da percepção da vida para a percepção dos valores formais que a

<sup>106</sup> Disponível em:

[https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2743/installation\\_images/22?locale=pt](https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2743/installation_images/22?locale=pt). Acesso em: 03 de julho de 2018.

modernidade realiza é completa, e é claro, uma das suas doenças mortais (O'DOHERTY, 2011, p.21).

Essas leis não permitem que o edifício tenha um forro Renascentista, com suas pinturas em módulos geométricos, nem Barroco, onde a representação do céu define um “redemoinho que gira as figuras até desaparecerem através de um orifício celestial” (O'DOHERTY, 2011, p.62); menos ainda um Rococó, nem absolutamente nada. “Com a luz elétrica, o forro se converteu em um jardim densamente cultivado e a modernidade o ignorou. Perdeu seu papel no conjunto das salas” (p.63). Assim, o simples hábito de olhar para cima, que invade suavemente o espectador nesses prédios, tem que desaparecer. “A arquitetura moderna se limitou a unir a parede branca com o teto branco e a rebaixar o forro”. (O'DOHERTY, 2011, p.63)

O contexto, para O'Doherty, é o próprio espaço da galeria que passa a ser considerado na interação entre obra e visitante a partir do Modernismo. Por enquanto, as pinturas irão permanecer fisicamente presas à moldura, mas, para o visitante, elas ganhariam uma perspectiva tridimensional. No Impressionismo, a atenção do espectador é sutilmente deslocada do plano da imagem da pintura para as paredes<sup>107</sup>. Assim, uma generosa quantidade de espaço em torno das obras é oferecida nessas galerias, colocando o visitante em constante movimento, que se desloca toda vez que as obras oferecidas ao seu olhar o convocam. Além disso, segundo Grunenber (1999, p. 75):

As pinturas são penduradas afastadas uma das outras e em uma linha única, às vezes com apenas um grande trabalho em cada parede. As esculturas estão posicionadas no centro da galeria com um amplo espaço em torno delas. As obras de arte estão uniformemente iluminadas, geralmente por spots fixados no teto ou pela luz ambiente. Neste contexto de visualização

---

<sup>107</sup> Los primeros espectadores del impresionismo debieron de tener muchos Problemas al ver los cuadros. Cuando se acercaban a ellos para tratar de averiguar cuál era el tema, este desaparecía. El Espectador se sentía obligado a dar un paso adelante y outro atrás para atraPar Pequeños fragmentos del contenido antes de que se evaporasen' El cuadro, que Ya no era un objeto pasrvo, dictaba sus instrucciones Y el Espectador empezó a lanzar sus primeras quejas: no 5616 «¿qué se suPone que es esto?' y o qué es lo que quiere decir?,, sino también o¿dónde se suPone que me debo ubicar?» Los problemas de comportamiento son intrínsecos a la modernidade. (O'Doherty, 2011, p.57).

especializada, objetos mundanos podem ser confundidos - ao menos momentaneamente - por obras de arte<sup>108</sup>.

Esse espaço sugere que nada pode ser melhor do que um contexto neutro para expor pinturas e esculturas que detêm qualidades formais abstratas.

Aqui, há uma clara contradição: como é possível que um espaço expositivo seja considerado neutro e entendido como universal se ele está restrito a expor certas obras de arte? Que neutralidade é essa? Na verdade, os museus de arte modernos são qualquer coisa, exceto espaços neutros. Por um lado, o cubo branco é um tipo de ambiente historicamente construído que está associado à canonização de tipos específicos de arte.

As consequências da instituição dessa nova forma de expor são inúmeras, mas, no que tange ao objetivo desta tese, cabe ressaltar a relação ambivalente e até hostil com a arte 'não moderna' que criou os museus e grande parte dos edifícios em que estão alojados. Como é o caso do Museu Victoria e Albert, que sofreu o encobrimento das magníficas decorações do South Court incluindo os afrescos de Frederit Leighton para a criação de um espaço com paredes brancas que abrigasse a instalação de exposições temporárias "modernas" (BARRINGER, 2006).

Esse fato ocorreu no final dos anos 20 do século passado e continua a acontecer até hoje, pois, como colocado por Christoph Grunenberg (1999, p. 89), "o cubo branco como modo de apresentação demonstrou uma longevidade surpreendente" apesar de ter sido e ainda ser "amplamente criticados por seu conservadorismo estético, exclusividade social e preconceitos ideológicos, tanto do mundo da arte contemporânea quanto dos historiadores da arte".

Parte dessa crítica à instituição do espaço branco flexível pode ser identificada em um movimento intitulado por Anne Staniszewski (1998) como "International avant-gardes of the twentieth century", que foi desenvolvido por arquitetos italianos nos anos 50. Esses arquitetos buscavam apresentar as obras de arte

---

<sup>108</sup> Paintings are hung wide apart in a single row, sometimes with only one large work on each wall. Sculptures are positioned in the centre of the gallery with ample space surrounding them. The works of art are evenly lit, usually by spotlights hanging from the ceiling or by ambient neon light. In this specialized viewing context, mundane objects may be mistaken – momentarily at least – for works of art.

fora da narrativa histórica da arte tradicionalmente ligada ao museu, colocando em primeiro plano o encontro do visitante com as obras através de sua experiência pessoal e física do espaço. Era a busca por um novo tipo de harmonia entre o espaço da arte e da arquitetura.

## 5.2 A REVOLUÇÃO DA ARTE DE EXPOR

A reconstrução da Itália no pós-guerra passa, necessariamente, pelo estabelecimento de museus em edifícios históricos como já mencionado anteriormente. As lembranças da ocupação nazista e do regime fascista, que perdurou por vinte anos, deveriam ser rompidas a fim de se construir outra história através das instituições culturais de uma Itália democrática que nascia. Ese período é conhecido como o da revolução da arte de exibir na Itália, pois as exposições eram investidas de uma carga política que promovia e mobilizava o debate entre artistas, arquitetos, críticos, historiadores, diretores de museus, imprensa, figuras políticas e o público. Segundo Patrícia Falguières:

Architecture became the paradigmatic means to accomplish one project that all could agree on: education through art. Here converged the doctrinal fundamentals of antifascist resistance in all its variations and the aggiornamento made possible by the demise of fascism (FALGUIERES, 2016, p. 10).

Na década de 50, várias publicações atestavam a ideia da educação através da arte, sendo a principal delas um artigo na revista *Comunità* de autoria de Carlos Argan, intitulado "The Museu as School", em que o teórico afirmava a necessidade de a arte ser uma experiência em ação e, portanto, educação.

A revolução da arte de expor esteve baseada na experiência adquirida pelos arquitetos italianos na ocasião da participação deles nas Trienais de Milão, nas Bienais de Veneza, assim como nas exibições em larga escala da propaganda fascista através das quais o regime procurou celebrar suas ambições e seus triunfos.

Segundo Patrícia Falguières (2016, p.15), arquitetos como Erberto Carboni, Nizzoli, Albini, Baldessari, Persico e Pagano imaginaram estruturas de

exposições que estavam entre as mais inventivas e espetaculares do século XX, de maneira que a prática italiana alcançasse, então, o mesmo patamar das Avant-gardes europeias, especialmente a russa e a alemã. Um exemplo é a grande escadaria da trienal de 1951, concebida por Baldessari e iluminada a partir de cima por um nebuloso arabesco de Lucio Fontana (Struttura al neon per la IX Triennale di Milano).

Figura 71 – Exposições de Vittorio Gregotti, Franco Albini e Franca Helg, BBPR e Lucio Fontana.



Fonte: Triennale di Milano, 1964, p. 14-27; Guida della sesta triennale 1936 pp. 19-21; Nona Triennale di Milano: catalogo 1951 p. 482; Arts Magazine, 2012 p. 87.

Dois anos depois, Milão também seria presentada com a exposição de Pablo Picasso organizada por Fernanda Wittgens, então superintendente das galerias da Lombardia, que, pela intercessão de Attilio Rossi, conseguiu reunir Guernica, Massacre in Korea e dois painéis de La Guerre et la Paix. O cenário das quatro obras foi precisamente a Sala dei Caryatidi do Palazzo Reale di Milano, ainda marcada pelo colapso muito visível do bombardeio de 43, que o próprio Picasso sugeriu não restaurar, para que ele "continuasse a ser um testemunho duradouro

dos horrores da guerra". Com um claro propósito simbólico, essa sala ganhou notoriedade pela sua capacidade de expressar o que estava sendo retratado nas pinturas do maior artista vivo dessa época.

Figura 72 – Exposições de Pablo Picasso no Palazzo Reale di Milano.



Fonte: Adaptado de Falguieres (2016, p.15).

Esse evento marcante, no qual a arquitetura preexistente e a exposição comunicam e dialogam concomitantemente, foi apenas o início de uma verdadeira revolução da arte de expor na Itália. As mostras (bienais e trienais) vinham capacitando os arquitetos de maneira que eles já conseguiam isolar os objetos da série à qual pertenciam, dotando-os de individualidade com base em suas qualidades formais. Também já se notava um amplo domínio desses profissionais para dirigir o público ao longo de uma rota bem pensada, a fim de promover o encontro entre objeto e visitante.

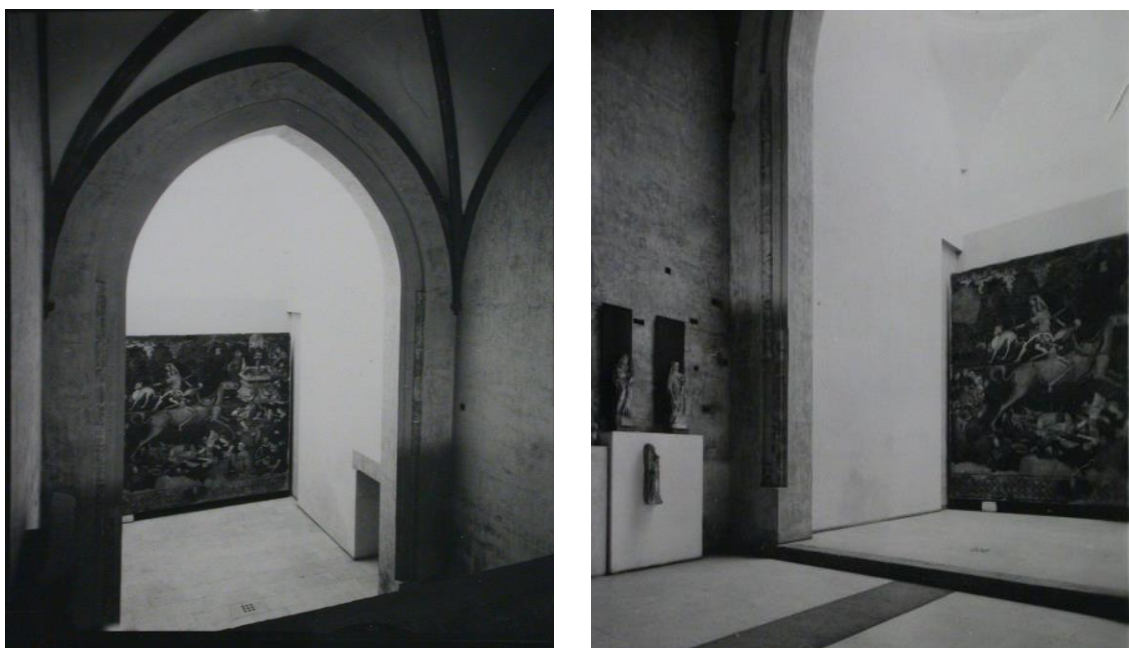
Segundo Terry Kirk (2005, p.199), esse foi o caso de Carlo Scarpa, que conseguiu adentrar o círculo dos curadores de museus, inclusive sendo convidado a projetar exposições permanentes, devido, em grande parte, ao sucesso das exposições por ele criadas para as pinturas de Paul Klee na Bienal de Veneza de 1948, de Antonello da Messina em 1953, Mondrian em 1956 e na exposição dos desenhos de Frank Lloyd Wright em 1960.

Giorgio Vigni foi um dos primeiros a encomendar a Scarpa o projeto para o museu que seria erigido no Palácio Abatellis em Palermo. A escolha das peças a serem exibidas, o posicionamento das obras de arte nos espaços e o itinerário da exposição são parte do trabalho empreendido por Scarpa. Desse projeto, merece destaque a exposição do grande afresco Triunfo da Morte, que tem autoria desconhecida, mas que, provavelmente, é uma obra do século XV e que é apresentada de uma perspectiva inusitada. O visitante que caminha pelo primeiro andar do museu em direção à terceira sala de exposições assiste à revelação paulatina desse mural que está em um nível inferior e encontra-se iluminado pela luz do dia proveniente de um teto abobadado. Segundo Calum Storrie (2007, p. 136), essa é uma aparição em que:

Scarpa explora a coleção para fins dramáticos. O triunfo da morte é um trabalho grande e impressionante quando visto a partir do nível do solo. Ao alterar o ponto de vista, usando mudanças de escala e adicionando a isso um sentimento de vertigem, dado por um objeto colocado além do precipício, Scarpa aumenta o impacto do trabalho. Este engajamento dramático é contrário às noções de neutralidade no design do museu. É como se Scarpa estivesse usando a linguagem do

"espetáculo" e, em oposição, a situação para desestabilizar o sistema predominante de interpretação museológica. Sem a intervenção do arquiteto/curador, os objetos no Palazzo Abatellis não participariam dessa narrativa desarticulada. Scarpa reconhece isso, mas em vez de tomar uma atitude simples em relação à exibição deles, ele complica sua mensagem. Ao aparentemente dar aos objetos o seu próprio espaço para ser lido, o que ele realmente está fazendo é manipular os objetos e o espaço para promover um diálogo com os outros objetos e espaços do museu<sup>109</sup>.

Figura 73 – Interior da galeria de pinturas e esculturas do Palazzo Abatellis em 1954.



Fonte: CCA<sup>110</sup>.

---

<sup>109</sup> Scarpa exploits the coincidence of the collection to dramatic ends. The Triumph of Death is large and impressive work when seen from ground level. By altering the viewpoint, using changes of scale and playing on a feeling of vertigo with an object placed beyond the precipice, Scarpa heightens the impact of the work. This dramatic engagement runs contrary to notions of neutrality in museum design. It is as if Scarpa was using the language of the "spectacle" and, in opposition, the situation to unsettle the predominant system of museological interpretation. Without the intervention of the architect/curator the objects in the Palazzo Abatellis would not engage in this disjointed narrative. Scarpa acknowledges this, but instead of taking a simple attitude to their display, he complicates their message. While apparently giving the objects their own space in which to be read, what he is actually doing is manipulating the objects and the space into a dialogue with the other objects and spaces of the museum.

<sup>110</sup> Disponível em:

<https://www.cca.qc.ca/en/search/details/collection/object/364635>. Acesso em: 12 de abril de 2018.



Além dessa carga dramática, também é evidente a preocupação de Scarpa com a quantidade de espaço necessária à leitura dos objetos expostos. É o caso da sala de Laurana, que abriga algumas telas de Antonello da Messina. Trata-se de um pequeno recinto onde Scarpa dispôs de forma livre, mas central ao espaço, a obra da Anunciação à Virgem, tendo ao seu redor outras pinturas fixadas em um painel de madeira em ângulo com a parede da sala. Assim, não há dúvidas de que a obra da Virgem tem destaque em relação às demais, pois elas se reúnem em torno dela.

Em oposição a esse espaço intimista está o da grande sala, que tem a exposição de crucifixos renascentistas e retábulos. A disposição das obras convida o visitante ao movimento por entre os crucifixos que aparentam estar soltos espacialmente, quando vistos de longe. Nessa sala não há uma rota fixa em torno de uma obra, como na sala que abriga a pintura da Anunciação à Virgem, mas propicia o movimento livre sem hierarquização. Outro fato importante a se ressaltar é que há sempre um cuidado com a proporção: as maiores salas receberam peças que exigiam distanciamentos superiores (esculturas) em relação àqueles necessários a obras de menor escala, como as pinturas. Pamela Ladogana (2014, p.235) explica:

Na base de cada escolha, o objetivo era criar uma apresentação diferenciada para cada peça, capaz de aprimorar suas características expressivas individuais e assim melhorar as qualidades estéticas. O outro grande tema nodal de seu trabalho foi encontrar soluções que assegurem uma relação entre o trabalho e o espectador: cada peça exibida recebeu uma quantidade suficiente de espaço, implicando uma atenção peculiar às possíveis trajetórias das visões do espectador (...). Às vezes, a distância entre as obras era tal que comprometia qualquer ligação cronológica com o resto da exposição, para mergulhá-las em uma nova "aura" atemporal. A trilha da exposição foi liberada das articulações narrativas tradicionais, incentivando leituras inovadoras e interpretativas, convidando o espectador a um processo sem precedentes de fruição e compreensão.<sup>111</sup>

---

<sup>111</sup> Alla base di ogni scelta era dominante l'intento di realizzare una presentazione differenziata per ciascun pezzo, che fosse in grado di esaltarne le individuali caratteristiche espressive e quindi di valorizzarne al meglio le qualità estetiche. L'altro grande tema nodale del suo lavoro era incentrato nella ricerca di soluzioni che garantissero un rapporto tra opera e spettatore: ad ogni pezzo esposto era assegnata una quantità di spazio adeguata, implicando un'attenzione peculiare alle traiettorie possibili dello sguardo del fruitore, ai punti di vista e alle rispettive altezze e distanze. Talvolta, la distanza tra le opere era tale da estraniarle e decontestualizzarle da

Figura 74 – Interior da galeria de pinturas e esculturas do Palazzo Abatellis em 1954.



Fonte: CCA<sup>112</sup>.

O maior ou menor distanciamento entre as obras indicava a presença ou a ausência de cronologia entre elas, ou o pertencimento a determinada escola<sup>113</sup>. Essa prática está relacionada ao que a autora (Pamela Ladogana) definiu como “a liberação das articulações narrativas” e que se refere ao rompimento com a historiografia positivista dominante e com a antiquada filologia. Aqui é evidente a influência dos pensamentos do filósofo Benedetto Croce e da sua clara compreensão de que a História não poderia ser dissociada da crítica, ou seja, dos julgamentos de valor.

Em seu livro “L'Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale” (1902), Croce afirma que a estética seria a ciência da expressão e da linguística geral, sendo pertencente a todos os seres humanos e não uma prerrogativa

---

qualsiasi legame cronologico con il resto dell'esposizione, per immergerle in una nuova «aura» senza tempo. Il percorso espositivo era liberato dai tradizionali nessi narrativi, al fine di favorire letture innovative e interpretative, invitando lo spettatore a un processo inedito di fruizione e comprensione.

<sup>112</sup> Disponível em: <https://www.cca.qc.ca/en/search/details/collection/object/364634>. Acesso em: 14 de julho de 2019.

<sup>113</sup> A prioridade do papel educativo e social dos museus instituídos no pós-guerra gerou o questionamento da eficácia das classificações empreendidas nos séculos anteriores e a proposição de categorias que selecionassem e reduzissem a quantidade de objetos expostos. A tendência é concentrar a atenção em alguns objetos de alto valor para banir todas as obras secundárias que sejam de interesse para estudiosos ou especialistas da história da arte.

exclusiva de grandes artistas. Dessa forma, “cada indivíduo seria capaz de desfrutar as obras de arte”. Sob a influência dessa eminente proposição de transformação epistemológica, superintendentes, diretores e arquitetos tornaram-se os atores principais de uma verdadeira revolução museológica na Itália da década de 1950.

Segundo Patrícia Falguières (2016, p. 19), “um novo formato de exposição começou a tomar forma. Seu objetivo era atrair um novo público, chegando além dos círculos fechados da elite. [...] Ensinando ao público como ver (*sapere vedere*) a arte”. A expressão *sapere vedere* se tornará um emblema dessa geração de profissionais e teóricos, inclusive servindo de título para publicações na época, como os livros de Bruno Zevi - *Sapere vedere l'architettura: Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura* (Turin: Einaudi, 1948) e *Sapere vedere l'urbanistica: Ferrara di Biagio Rossetti, la prima città moderna europea* (Turin: Einaudi, 1971); assim como os de Matteo Marangoni - *Come si guarda un quadro* (Florence, 1927) e *Sapere vedere: Come si guarda un'opera d'arte* (Milan, 1933).

O museu credível aos olhos do público deveria assegurar a contemporaneidade (*attualità*) da obra de arte, por mais antiga que fosse. O apelo à atmosfera que recebia a arte exigia, como já dito, maiores espaços e, por isso, uma evidente seleção das peças existentes. No caso do Palazzo Abatellis, isso ocorre pelas mãos da jovem inspetora, Maria Accascina, nos anos 20, e ainda antes do trabalho empreendido por Scarpa. A pesquisa intitulada “Dalla “più difforme congerie di oggetti” ad un “perfetto ambiente spirituale” per l'opera d'arte. L'allestimento del Museo Nazionale di Palermo alla fine degli anni Venti del Novecento” de autoria de Ivana Bruno (2016) relata que os corredores e quartos eram ocupados com a mais difusa congérie de objetos.

Após a corajosa e precisa seleção das obras, Maria Accascina identificou a necessidade de criar uma sala de esculturas completamente independente do resto do *layout*, onde colocou o busto de Eleonora di Aragona por Francesco Laurana e outras peças. O busto estava sob um suporte simples que tinha fundo em veludo vermelho de Aragão, capaz de absorver bem a brancura do mármore, e ressaltar as características da obra. Algo semelhante foi realizado por Scarpa

para a exposição dessa mesma escultura alguns anos depois, no próprio Palazzo Abatellis.

Figura 75 – Exposições distintas do busto de Eleonora di Aragona.



Fonte: CCA.

A Figura 75 mostra, ao longe, o Busto de Eleonora d'Aragona sobre um suporte de madeira e colocado à frente de um painel verde fixado na parede, exaltando a preciosidade do mármore. O apoio da peça sobre o pedestal o eleva de forma que a escultura é apresentada como deveria ser vista. Em suma, a preocupação com a contextualização da obra de arte fez com que ele projetasse superfícies, suportes e empregasse cores. A tendência será sempre libertar o objeto do suporte fixo e predefinido de maneira a destacá-lo da parede destinada a acomodá-lo.

Outra abordagem foi oferecida pelo estúdio BBPR em sua intervenção no museu milanês Castello Sforzesco. No percurso pelo museu, o visitante é surpreendido com mudanças contínuas que apresentam as obras de arte em estreita relação com os espaços existentes no castelo. Esculturas e fragmentos foram içados em suportes de diversas formas e materiais; mas, sem dúvida nenhuma, o ápice dessa mostra é a exibição da Pietà Rondanini de Michelangelo, modestamente encerrada em um nicho que espera por ser descoberto.

Nas palavras de Maria Dalai Emiliani (1982, p.102), o BBPR buscou retirar a obra de qualquer diálogo com o resto da coleção de escultura, assim como com a arquitetura monumental da galeria. Desse modo, o distanciamento da Pietá, tanto do plano físico como no espaço histórico que a abrigava, era total. Em um

local discreto, quase que secreto, em um nicho duplo de pedra serena (pedra cinzenta toscana) e madeira de oliveira, está a obra prima de Michelangelo.

Figura 76 – Exposição da Pietà Rondanini de Michelangelo



Fonte: CCA.

Além das superfícies projetadas, também é notável a importância dada por esses arquitetos à iluminação das obras de arte. Eles consideravam que a melhor luz museográfica era a natural e que, sempre que plausível, era preciso tentar explorá-la da melhor forma possível. “Não há nada que torne as obras de arte tão maravilhosas como a luz do sol”. Essas concepções são sustentadas pela teoria de Louis Kahn, que preferia a luz natural acima de todas as outras formas de iluminação para o museu, mas que também estava atento ao poder de sua degradação, especialmente no caso das pinturas.

Carlo Scarpa explorou uma série de soluções que seriam capazes de filtrar, direcionar e difundir a luz natural pelo interior dos edifícios. Como no caso da sala de exposições dedicada a Frank Lloyd Wright na ocasião da XII Triennale di Milano, onde:

[...] o arquiteto conseguiu criar um espaço em memória de seu professor, dominado por uma sensação de abertura e liberdade, de acordo com o espírito Wrightiano. Ele projetou um sistema para cobrir os altos espaços do Palácio que proporcionava uma série de grandes barracas suspensas, apoiadas por estruturas abertas capazes de eliminar o sentido do fechamento; os tecidos fluuavam harmoniosamente a luz proveniente de grandes reflexões que tiveram de iluminar as reproduções fotográficas dos projetos do arquiteto americano (LADOGANA, 2013, p.239).

Outro caso interessante é o da exposição organizada para o vigésimo aniversário da morte de Arturo Martini no Convento de Santa Caterina em Treviso, no ano de 1967. Nela, uma série de longas faixas de tecido é disposta ao longo do espaço onde estão as esculturas, de maneira a, gentilmente, filtrar a luz e cobrir o teto da igreja. Os véus definem a rota entre os corredores, modulando a luz natural e artificial, e diminuem a interferência das paredes com afrescos na visão das esculturas martinianas. “O resultado foi a criação de um ambiente dominado por um silêncio envolvente, fortemente evocado pelo branco; um silêncio admiravelmente harmonizado com a grandeza e o ritmo lento e pausado das obras-primas escultóricas” (LADOGANA, 2013, p.239).

Figura 77 – Exposição dedicada a Frank Lloyd Wright na ocasião da *XII Triennale di Milano*



Fonte: Adaptado de LADOGANA (2013, p.239)

Outra característica do método scarpiano é a da apresentação da obra de arte.

Rita Ladogana (2013, p.235) esclarece:

A tendência era libertar o objeto do suporte fixo e predefinido, destacá-lo da parede e atribuí-lo a suportes móveis cuidadosamente estudados e realizados com artesanato peculiar em uma riqueza e variedade de materiais, combinados em diferentes soluções de tempos em tempos. Sempre em perfeita harmonia com o próprio trabalho. Para testemunhar o compromisso assumido por Scarpa no estudo dos apoios, são os numerosos desenhos preparatórios dirigidos diretamente às mãos de seus colaboradores especializados em artesãos<sup>114</sup>.

<sup>114</sup> La tendenza era quella di liberare l'oggetto dal supporto fisso e predefinito, di staccarlo dalla parete e di destinarlo a supporti mobili attentamente studiati e realizzati con peculiare sapienza artigiana in una ricchezza e varietà di materiali, combinati in soluzioni di volta in volta differenti e

Cada obra exige um tipo de suporte, pois, na concepção de Scarpa, elas devem estar livres no espaço arquitetônico. Um exemplo evidente disso é o da escultura da Madonna e a Criança colocada em exposição em Castelvecchio. O suporte funciona como se uma mão humana (abstraída) segurasse a obra de arte, e se configura como uma estrutura fixa na borda do painel de exibição, fazendo com que a escultura seja suportada lateralmente e não pela sua base. O efeito gerado é o de inexistência de carga, como se a peça flutuasse.

Figura 78 – Projeto da peça expositiva para a escultura da Madonna e a Criança colocada em exposição em Castelvecchio.



Fonte: CCA.

Outro caso extraordinário de exposição é o daquela projetada por Franco Albini para a escultura de Giovanni Pisano no Museo di Palazzo Bianco nos anos 50, em Gênova. Os fragmentos escultóricos do túmulo de Margherita di Brabante ficavam sob um “suporte de ferro giratório dentro de um espaço restrito por uma parede de ardósia negra que abrange duas janelas, persianas finas em lâminas de alumínio para as outras duas janelas, e tapete de lã cinza no piso”. Isso estimulava os visitantes a intervir ativamente no uso dinâmico da obra, e oferecia sua fruição absoluta.

---

sempre in perfetta sintonia con l'opera stessa. A testimoniare l'impegno riposto da Scarpa nello studio dei supporti, sono i numerosi disegni preparatori affidati direttamente alle mani dei suoi esperti collaboratori artigiani.

Figura 79 – À esquerda, peça projetada por Franco Albini para a escultura de Giovanni Pisano no Museo di Palazzo Bianco; à direita sala expositiva do Palazzo Bianco.



Fonte: CCA.

Franco Albini preza pela invenção e pela transparência<sup>115</sup>, sendo comum em seus trabalhos o uso de elementos suspensos e em movimento. Os meios tradicionais de exposição das obras de arte são decompostos e recompostos ao lado de inovações projetadas por ele. No Palazzo Rosso, as pinturas estão fixas a uma estrutura tubular suspensa de aço, oferecendo a possibilidade de mudança assim como do sistema de iluminação, que é igualmente flexível. Capitéis antigos, anjos e uma série de outras peças foram expostos em pedestais executados em perfis metálicos, de maneira a poderem ser facilmente transportados para qualquer espaço. Essa mesma solução foi adotada por Carlo Scarpa para expor parte do acervo de pinturas do Museo di Castelvecchio, colocando cada uma delas sob cavaletes de madeira fixados a um tripé em ferro.

---

<sup>115</sup> Segundo Lara Alberti, a visibilidade em Franco Albini (p. 131) é definida por ele mesmo como: “meu processo quer unificar a geração espontânea de imagens e a intencionalidade do pensamento discursivo, porque a história é para mim a unificação de uma lógica espontânea de imagens e de um desenho conduzido de acordo com uma intenção racional”. A complexidade composicional de espaços e caminhos, a sucessão e sobreposição de diferentes ambientes, a multiplicidade de pontos de vista e níveis de leitura semelhantes para uma história; o ritmo primário das estruturas, que determina a forma do espaço, contraponto por uma seqüência de elementos secundários que de tempos em tempos melhoram ou negam elementos primários, determinam um jogo de referências entre racionalidade, que estabelece o rigor de tudo e invenção; elementos líricos e imaginativos que se transformam em uma imagem poética.



Figura 80 – À esquerda, peça projetada por Carlo Scarpa para a exposição de pinturas. À direita, suporte para alegoria exposta no Palazzo Bianco.



Fonte: CCA.

Apesar dessa produção na Itália, a Europa e o mundo passavam por uma crise de valores sobre os quais o historicismo humanista havia sido fundado. O reconhecimento da hegemonia cultural americana e a inserção da tecnologia e da cultura de massa na teoria estética alteraram profundamente o desenvolvimento da arte. Em essência, segundo Argan (1994, p. 224):

A próxima fase não marca a conciliação, mas a superação simultânea das duas instâncias, ou seja, a busca de uma dimensão estética além do conteúdo e formalismo. Deve-se notar que o dualismo da forma de conteúdo (ou, indevidamente, figurativo e não figurativo) ainda fazia parte do debate, tipicamente europeu, do marxismo e idealismo; e que, portanto, a tendência a superar o formulário, ou o Informal, é também a tendência de superar a concepção do problema da arte como um problema da cultura européia e um encontrar terreno de acordo com as correntes avançadas americanas, das quais, nos anos 50, começamos a reconhecer a importância.

Nesse cenário, os museus americanos não cumprem apenas uma função conservadora e de formação, mas passam a propulsores da cultura artística. Os modelos europeus vão sendo gradualmente abandonados. A figura do artista americano é, então, delineada como um homem de ação na sociedade. Como exemplo, Pollock, com sua “pintura de ação”, em que o sinal é um pau a pingar tinta, apresenta um dilema para a sociedade americana. “Fique satisfeito com a

bela forma de seus carros e de seus aparelhos ou, se ela quiser arte, vá procurá-la na perturbação do inconsciente, na escuridão do complexo de culpa indelével de alguém” (ARGAN, 1994, p.221).

A descoberta do inconsciente na arte se alinha à manifestação antiformalista presente na pintura americana dos anos 50, assim como a ideia da ação como parte significativa da obra. O *acting painting* irá influenciar o *happening* como prática artística da década de 60. A realização de Allan Kaprow, “18 happenings in 6 parts” na Reuben Gallery em Nova York, é um exemplo marcante da inclusão do público e de sua participação na arte em um espaço expositivo que é construído e alterado pelos visitantes.

As novas transformações sociais e políticas dos anos 60, aliadas ao recém-instituído consumismo, alteraram não só o aspecto das coisas, mas também a própria natureza da aparência. Esse será o tema da *pop art*, “a visualidade acentuada de um mundo de ostentação, na iconicidade carregada de personalidades e produtos”, segundo Hal Foster (p. 18). São representantes em solo americano, Andy Warhol (1928 - 1987), Roy Lichtenstein (1923 - 1997), entre outros artistas, que irão se beneficiar dos mais diversos materiais: letreiros publicitários, imagens do cinema e fotografias das revistas, as luzes neon e fluorescentes, cores acrílicas, todos os tipos de plástico. Argan (1994, p. 235) explica que esse movimento:

[...] não envolve nem limita a liberdade de intervenção de seus membros. “Esses novos realistas eles consideram o mundo como uma imagem, [...] se apropriam de certos fragmentos com significado universal. Eles nos mostram o verdadeiro nos diferentes aspectos de sua totalidade expressiva. O evento estético deve ocorrer no contexto da fenomenologia do mundo moderno, iluminando certos aspectos significativos.

Na exposição de Warhol em 1964, na Stable Gallery de Nova York, a dessimbolização dos objetos, caixas de *tomato juice*, é evidenciada. A intenção é libertar a imagem de qualquer significado profundo e situá-la na superfície enquanto simulacro. Scott Mc Quire e Natalia Radywyl (2010, p.9) argumentam:

O investimento excessivo na autenticidade de objetos específicos transforma sua função cultural. Preservar objetos e aparências não é o mesmo que renovar periodicamente as práticas culturais. É precisamente a crescente fetichização do objeto e sua implicação no status de mercadoria, que começou

a ser contestada nas práticas artísticas nas décadas de 1950 e 1960.

Segundo Hal Foster, a linha pop interessada no efeito fenomênico dialeticamente se entrelaça e traz dentro de si a linha minimalista da prática preocupada com a estrutura literal. As obras e o observador partilham um tempo e um espaço específicos. Essa especificidade produz, assim, uma nova dimensão até aí pouco associada à obra de arte: o efêmero. No minimalismo, a obra precisa do espaço e, por isso, se o cubo branco mortificava o espaço em favor da obra no modernismo, no minimalismo ele o incorporará (CASTILLO, 2008). A forma espacial será similar, mas, no caso do minimalismo, ela exigirá a experimentação pelo espectador, o que lhe oferecerá significado.

Esse fato fica evidente ao se analisar a evolução e a permanência dos espaços expositivos do Museu de Arte Moderna de Nova York. Em dois dos seus andares, estão apresentados cronologicamente a sua coleção histórica de pintura e escultura. E um dos pavimentos abriga o moderno, entretanto, assim como outros museus de arte, procurou abranger a arte contemporânea, por isso, “o MOMA viu-se diante do dilema das grandes dimensões da arte após o minimalismo, e sua resposta também foi grande – cerca de 1400 metros quadrados com paredes de 6,5 metros de altura” (FOSTER, p. 145). Nesse mesmo museu, convivem, então, galerias cronológicas, grandes áreas de exposição neutras e uma caixa preta adjacente dedicada às novas mídias.

### **5.3 OS ANOS 60 E A CONSTRUÇÃO DA CAIXA PRETA DO TEATRO**

A XIII Trienal de Milão (1964) aconteceu no bojo dessas transformações e sob uma perspectiva que Vittorio Gregotti (participante da Trienal) delibera como sendo:

[..] os últimos anos em que o tema da exposição ainda manteve, em comparação com outras ferramentas de comunicação, um estado de vanguarda experimental, ainda não dominado pela comunicação de televisão e multimídia, mas de alguma forma premonitório de suas possibilidades.

Esse “estado de vanguarda experimental, ainda não dominado pela comunicação de televisão e multimídia”, rompia com os limites disciplinares existentes e também estava na iminência de descobrir a necessidade de se reconhecer a obra de arte e, ao mesmo tempo, de propor distorções ao seu contexto, para que o diálogo crítico acontecesse. O ponto comum a todas as exposições era essa postura de promoção do diálogo crítico, mas o que as colocava em oposição era justamente o que Vitorio Gregotti (1962) descreve a seguir:

[...] duas direções de experiências estavam em movimento, que passaram por toda a tradição de contemporaneidade visual. Por um lado, aqueles que se propuseram a enfrentar o problema "em verdadeira escala" [...] propondo a organização global ou a criação do circuito; isso está na direção do projeto tanto na operação conceitual, na exploração comunicativa quanto na de mimética científica ou ecológica. Por outro lado, as operações realizadas "no laboratório" foram alinhadas, colocando um diafragma ideal ou real entre a obra de arte e o mundo físico: a caixa. Como parte desta tendência, as experiências passaram da estratégia de colocar a obra no espaço para a definição do todo para pontos discretos, desde a superlotação até a privação, desde a descoberta do chão até a deformação perceptiva, desde a introdução da memória da matéria do espaço exterior (natureza, luz e som) para a redescoberta do valor da tela para o que separa ou esconde, para o que ele define ou se refere<sup>116</sup>.

Entretanto, o que a Itália e outros países do mundo irão assistir é o início da comunicação através da televisão e do filme nos museus; assim como a evidente entrada de outros materiais na composição de objetos artísticos, como heranças sentidas a partir das exposições de Duchamp. Em “O retorno do real”, Foster

---

<sup>116</sup> (...) si muovevano due direzioni di esperienze che attraverseranno poi tutta la tradizione della contemporaneità visuale. Da un lato coloro che si proponevano di affrontare il problema en plein air, «in scala al vero», misurandosi con le modificazioni applicate alla grande dimensione territoriale nei due sensi sopra indicati, cioè l'organizzazione globale o la creazione del circuito; ciò sia nella direzione del progetto sia in quella dell'operazione concettuale, nella esplorazione comunicativa o in quella della mimesi scientifica o ecologica. Dall'altro lato si schieravano le operazioni condotte «in laboratorio», fraponendo un diaframma ideale o reale trail campo del lavoro e la totalità del mondo fisico: la scatola. Nell'ambito di questa tendenza le esperienze si mossero dalla strategia della collocazione dell'opera nello spazio alla definizione dell'insieme per punti discreti, dall'affollamento alla deprivazione, dalla scoperta del piano del pavimento alla deformazione percettiva, dall'introduzione del ricordo della materia dello spazio esterno (la natura, la luce, il suono) alla riscoperta del valore della parete-schermo per ciò che separa o nasconde, per ciò che definisce o rimanda.

(2014, p. 53) dá as pistas dessa mudança quando analisa a arte minimalista, em especial a escultura, que

[...] não fica mais sobre um pedestal ou como arte pura, mas é reposicionada em meio a objetos e redefinida em termos de lugar. Nessa transformação, o espectador, uma vez negado o espaço seguro e soberano da arte formal, é trazido de volta para o aqui e agora; e, em vez de examinar a superfície de uma obra para fazer um mapeamento topográfico das propriedades de seu meio, é instigado a explorar as consequências perceptivas de uma intervenção particular num local determinado. Essa seria a reorientação fundamental que o minimalismo inaugura.

A escultura minimalista vai deter a consciência da temporalidade do efêmero, assim como vai dar a virada fenomenológica da relação do corpo no espaço junto a uma obra. Dito de outra forma, a concepção minimalista confere importância ao espectador, ao contexto e à disposição das obras no espaço. A escultura em um pedestal como arte pura não convém, assim como a leitura tradicional da escultura, que passa a se configurar como parte de uma experiência corporal que desloca o significado da obra do seu objeto para as contingências do contexto em que ela se insere.

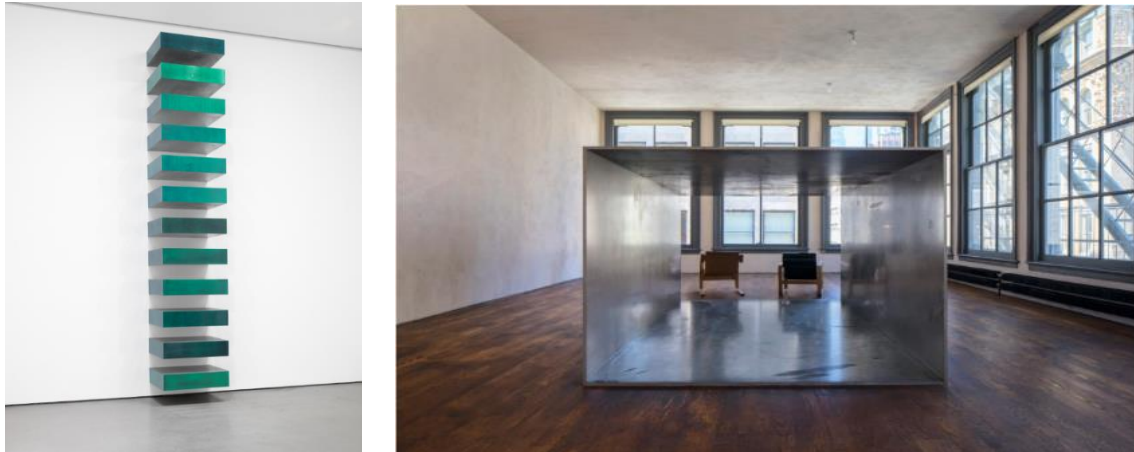
Rosalind Krauss, em “Caminhos da escultura moderna”, sintetizou essas mudanças na expressão “escultura em campo expandido”, em que ela se transforma de “um veículo estático e idealizado num veículo temporal e material”. A escultura de Donald Judd é um exemplo fatídico da condição de mero fenômeno, mera superfície e:

[...] por isso, as variantes acidentais de luz, de cor e de perspectiva se tornam essenciais para o trabalho. Mas são, justamente, essências. A valorização do acidental como fundamento, que está na base de uma apreciação adequada da obra minimalista, não depende da articulação do objeto em si, mas de sua colocação num espaço que o transforme em obra - em outra palavra, de sua interação com um lugar que o qualifique (MAMMI, 2004, p. 91).

Os objetos de Donald Judd não eram nem pinturas nem esculturas e sim o que ele definia como “os objetos específicos”, título de seu livro “specific objects” de 1965. O uso da tridimensionalidade se constituiu no eixo pelo qual ele propôs o abandono das disciplinas tradicionais (pintura e escultura). Se, antes, a tridimensionalidade era evocada na estética pictórica ou escultórica apenas na

representação, pela primeira vez seria uma experiência concreta. Segundo Judd (1965 apud Foster 2014), “Três dimensões é espaço real. Isto livra-nos do problema da ilusão, do espaço literal, do espaço à volta de marcas ou cores – despedida bem-vinda ao que era de mais saliente e de mais objetivo das relíquias da arte europeia”.

Figura 81 – À esquerda, obra de Donald Judd de 1967, sem título. À direita, Obra do artista intitulada Alumínio, de 1969.



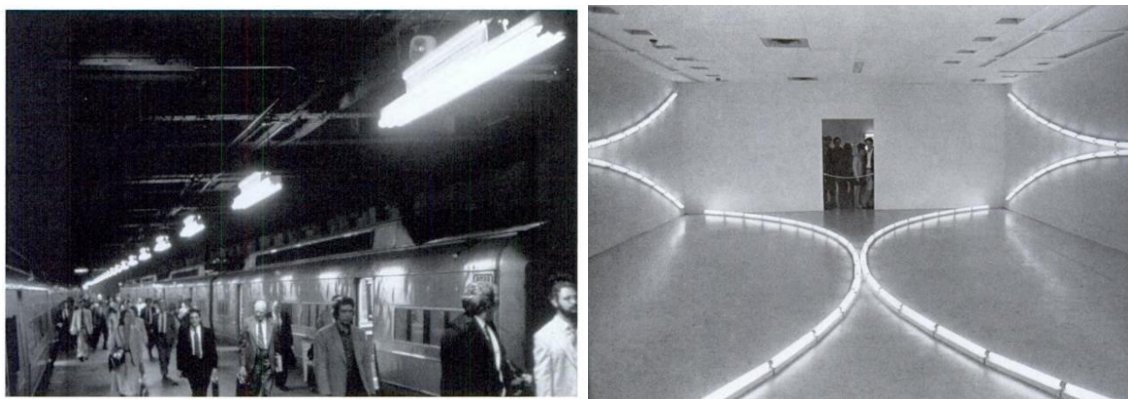
Fonte: Judd Foundation e Moma Foundation. Disponível em: [https://www.moma.org/collection/works/81324?artist\\_id=2948&locale=pt&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/81324?artist_id=2948&locale=pt&page=1&sov_referrer=artist).

Percorrer o espaço para realizar a experiência da arte será o estigma de Judd, Dan Flavin, Robert Morris e Richard Serra. Há, porém, diferenças entre as intenções de cada artista, pois, com Flavin, o aparente anti-ilusionismo do minimalismo começa a ser deixado para trás, ou melhor, começa a se inverter. Segundo Hal Foster (2014, p. 233, “Isso constitui uma revisão fundamental da noção comum do minimalismo, porquanto, assim considerado, ele inaugura não só um deslocamento da ilusão para o espaço mas também um remodelamento do espaço como ilusão”.

O exemplo é uma das suas obras instaladas em três das plataformas da Grand Central Station entre os anos de 1976 e 1977. Luminárias com lâmpadas de cor rosa, branca e amarelo fluorescentes dispostas ao longo de 300 metros. Anos antes, 1969, outra instalação em Ottawa, com lâmpadas fluorescentes branca e amarela formando três arcos tangentes, também davam a perspectiva das suas

exposições e da utilização do espaço expositivo como parte da ilusão proposta pela arte.

Figura 82 – À esquerda, instalação de Dan Flavin na Grand Central Station. À direita, Obra do artista em Ottawa no ano de 1969.



Fonte: (Weiss, 2006)<sup>117</sup>

Da instalação minimal nasce a tendência de desobjetualização e desmaterialização da arte nos anos 60 e 70, uma nova práxis que invadirá inclusive os espaços externos às galerias. Hal Foster chama esse período de pós-minimalista progressista. A ausência de materialidade também é identificada por Sonia Salcedo del Castillo (2014, p.169) na Land Art lançada por Schum em 1969, pois o espaço expositivo reduzia-se a tela do aparato televisivo e o conteúdo a um objeto: o filme.

A arte rompia com os limites das instituições e galerias tradicionais e lançava-se na paisagem, gerando não mais objetos, mas imagens, a Galeria Televisual não disponibilizava objetos para a venda, presos às paredes ou apoiados em suportes. O conjunto de realizações nele apresentado resumia-se num filme resultante das idéias e realizações de quatro artistas europeus e quatro americanos.

A presença das imagens em movimento nos espaços de exibição ganha corpo e as discussões em torno do tema tem início. Uma forma de evidenciar isso é quando se verifica que o ICOM instituiu o Comitê para Museus, Cinema e

<sup>117</sup> WEISS, Jeffrey S, and Briony Fer. *Dan Flavin: New Light*. New Haven: Yale University Press, 2006. p. 124 e 125.

Televisão ainda em 1958 e promoveu uma conferência internacional quatro anos depois para discutir o assunto<sup>118</sup>.

O reconhecimento da eficácia do filme e da televisão na captura de audiência, normalmente menos atraída pelo museu, exigia uma divulgação mais ampla desses produtos, bem como uma colaboração mais sistemática, na sua implementação, entre especialistas de vários setores. Um amplo espaço também foi dedicado ao debate sobre quais as características dos filmes e programas de televisão, com foco na relação com as obras e objetos originais, que não se pretendia substituir (MANDELLI, 2015, p.115).

Formas embrionárias de comunicação já existiam, principalmente através do vídeo, apesar da clara incerteza quanto aos protocolos de exibição. Essas formas eram habitualmente alojadas à margem dos espaços principais das galerias, como em salas de conferências, foyers e corredores, ou mesmo embaixo de escadas ou perto de sanitários. Foram artistas como Dan Graham, Bruce Nauman, Mona Hatoum, Bill Viola que se utilizaram da instalação de vídeo filmado e projetado para cativar ou interrogar o visitante dentro da galeria.

A importância concedida ao público dos museus era cada vez maior e, por consequência o encorajamento à atração de visitantes. Sonia Salcedo del Castillo (2014, p. 185) coloca que, nos anos 60 e 70, o sujeito ganhou uma relevância inédita na história da arte e que sem dúvida o minimalismo contribuiu para isso, pois “suas obras incorporavam a experiência do espectador, gerando dessa maneira profundas transformações na percepção tradicional do objeto artístico”.

No bojo dessas mudanças também irá surgir um movimento de profissionais e acadêmicos para a instituição da Nova Museologia, em oposição à museologia tradicional. Esta última, segundo Bennett (1995), foi predominante até os anos 60, pois se articulava ao estabelecimento do Estado-Nação moderno e com os Impérios coloniais europeus, assim como com a educação de seus cidadãos. Sendo entendida como “nova”, essa Museologia considerava necessário discutir os fundamentos e o papel social e político do museu. Por isso, apresenta-se um

---

<sup>118</sup> Documento da 7ª Assembleia Geral do ICOM em Amsterdã, Holanda, 11 de julho de 1962. Disponível em: <http://icom.museum/the-governance/general-assembly/resolutions-adopted-by-icom-general-assemblies-1946-to-date/amsterdam-1962>.



quadro síntese desse movimento, que irá ter grande impacto nas formas atuais de exposição.

## A NOVA MUSEOLOGIA

O surgimento e o desenvolvimento do chamado "novo movimento museológico" foi um fenômeno circunscrito à França e ao ecomuseu durante os anos 70, em um primeiro momento. Entretanto, uma "revolução", ainda que lenta, no mundo dos museus, vinha ocorrendo e era impulsionada por fatores políticos e culturais que culminariam no que ficou convencionado como "nova museologia".

Essa revolução pode ser compreendida dentro da ideia de que a dimensão social e política do museu merece destaque, assim como o seu papel como instrumento de transformação. Insere-se nessa lógica a dimensão do desenvolvimento sustentado, da participação das populações com a defesa pelo aumento das vozes lá representadas. A proposição de um alargamento do espaço representacional do museu e de uma maior atenção à experimentação museográfica, também é parte dessa mudança. Isso ocorre pela "intenção de desconstruir os discursos da ideologia dominante lá representada, em qualquer dos casos são ensaiadas inovações assentes no reconhecimento de que o significado dos objetos não lhes é intrínseco" (Duarte, 2013, p.112), e, também, porque as ações estavam orientadas pela intenção de democratizar o acesso ao museu.

Para Hugues de Varine (2005), a Conferência Geral do ICOM, realizada em 1971, na França, foi o momento inicial dessa mudança de paradigma, pois, nessa ocasião, a definição de museu foi alterada para que se adicionasse o conceito de desenvolvimento. No ano seguinte, um "seminário internacional organizado pelo ICOM definiu mais precisamente o termo ecomuseum, vinculando-o ao território e à população ou comunidade" (Varine, 2005, p. 53). Ainda em 1972, a mesa redonda de Santiago do Chile definia o conceito de "museu integral" com a presença dos principais diretores de museus da América Latina. Entre esse evento e 1984, ano de fundação do MINOM (Movimento Internacional para a Nova Museologia), muitos museus foram criados dentro dessa perspectiva. Os industriais, principalmente na Europa e na América do Norte, "após o fechamento de locais históricos: minas, metalurgia, usinas; em muitos casos, os ex-trabalhadores, foram os fundadores ou os principais atores desses projetos. Os museus escolares e museus comunitários no México e os ecomuseus em países do mundo" (VARINE, 2005, p. 54).

Mas que mudanças a nova museologia promoveu? Deirdre Stam (1993) indica que foram principalmente no reconhecimento da informação como um recurso básico e na crítica voraz ao isolamento das instituições em relação a sociedade. Nessa abordagem, proporciona-se um acesso mais amplo aos dados institucionais pelos funcionários do museu, para se descobrir nas fontes o contexto dos objetos e prepará-los para se relacionar de forma mais sensível com a comunidade. Também são realizadas pesquisas sobre e com os visitantes para fundamentar as ações. Nas palavras de Stam (1993, p. 280, 281), a nova museologia:

- Defende a ênfase tradicional na coleta, preservação e uso de objetos para benefício social final;
- Incentiva uma melhor compreensão do complexo ambiente social em que os museus operam;
- Destaca a necessidade de reconhecer sofisticação nas demandas de seu público;
- Incentiva a flexibilidade na interpretação dos objetos de museu;
- Apela à utilização de modos de comunicação familiares ao público moderno;
- Defende o aumento da comunicação de informações entre todas as partes interessadas, incluindo funcionários, criadores de objetos e visitantes do museu;
- Especifica maior coordenação de funções, especialmente na coleta, exibição e interpretação de objetos de museu;
- Apela a uma maior compreensão dos preceitos econômicos e políticos implícitos dos museus.

Para Peter Vergo (1989) e Susan MacDonald (2006), a nova museologia busca uma compreensão mais profunda da contextualização e situação dos objetos de museu, em oposição a um significado inerente aos mesmos, assim como compreende o público com suas diversas percepções em relação às exposições.

De forma geral, nessa virada de paradigma, os museus desenvolveram novos métodos para tentar entender a sociedade e o público visitante. Testaram novos padrões de comunicação e novas abordagens para gerenciamento e utilização de informações. Por outro lado, porém, a importância da informação para alcançar os objetivos dos novos museólogos foi demasiadamente exagerada. Na era da informação e da tecnologia, os museus massificaram a comunicação para atender a seus públicos e tentarem sobreviver frente à guerra do entretenimento.

Ainda com relação às grandes mudanças dos anos 70, destaca-se que foram necessários novos espaços para abrigar a arte e suas distintas linguagens, assim como maiores áreas de exposição para um número crescente de visitantes. Emergente desse contexto é o Centro Pompidou na França, inaugurado em 1977, com a missão de democratizar o acesso à arte do movimento experimental e de vanguarda. As inovações em seus programas curatoriais e nas políticas de aquisição do Pompidou foram fundamentais para a inclusão da tecnologia no âmbito da arte (CHAMARETTE, 2015).

Nos anos 80, as referências e toda a experiência ativista dos artistas da década anterior produziram uma arte criativa e denunciadora dos sistemas de poder dominantes a época. Obras de grande impacto visual, como as fotomontagens e as projeções em espaços públicos, tinham o objetivo da conscientização política e social.

Dentro desse contexto, acontece a exposição *Les Immatériaux*, no Centre Pompidou em Paris, com a curadoria do filósofo francês Jean-François Lyotard. O nome da exposição já é um prenúncio do tema geral, que será baseado na discussão da condição pós-moderna e dos novos paradigmas ontológicos e tecnológicos que surgiam no campo das artes.

A exposição é compreendida por Broeckmann (2015) como um marco histórico, pois apresentou a nova materialidade alcançada pelos avanços da tecnologia das “máquinas de linguagem”. Lyotard identificou, ainda que inicialmente, uma nova “figura do discurso”, promovida pela virada tecnológica e pela consequente necessidade de criação de um *locus* expandido e imaterial para a arte. Segundo Bernard Stiegler (2015, p. 149):

*Les Immatériaux* definiu o cenário de uma maneira premonitória para o que, do nosso ponto de vista hoje, começou a se desdobrar no final de abril de 1993, e que abriu o cenário hiperindustrial do século XXI. Assim como Derrida, no *Archive Fever*, previu o advento da pergunta retencional de hoje, Lyotard também viu a condição digital - ou seja, a condição computacional - suportada por “máquinas de linguagem”, como ele as chamava. E o que será ouvido através dos fones de ouvido infravermelhos oferecidos aos visitantes da exposição é uma clara antecipação noético-sensorial das realidades digitais cotidianas do século XXI.

Os visitantes da exposição recebiam fones de ouvido que apresentavam diferentes programas de textos falados. Não era uma "explicação" direta do que o visitante tinha à vista, mas fragmentos de discursos sem identificação. Os visitantes deveriam, então, fazer a conexão entre as vozes e seu próprio movimento através da exposição. Para a época, isso foi inusitado como experiência dentro de um espaço expositivo, e representava uma metáfora do que aconteceria anos depois com a web e a rede mundial de computadores, segundo Lyotard.

Figura 83 – Visitante da exposição na sala Labyrinthe du langage no Centro Pompidou.



Fonte: (BROECKMANN, 2015, p. 105).

A condição mais estudada e discutida da pós-modernidade é a da hiper-realidade e dos seus desdobramentos no âmbito da preservação do patrimônio dentro dos museus. Para Rosenau (1992), a realidade, tal como a conhecíamos, entrou em colapso, e tudo tornou-se exclusivamente imagem, ilusão e estímulo. No livro *Simulacro e Simulação*, Jean Baudrillard (1995, p.67) dedica um capítulo à análise do Centro Pompidou. Sob o título de *Efeito Beaubourg*, o autor critica a sua arquitetura e seu interior expositivo, que condiciona os objetos culturais a meros objetos de consumo. “É o que se aprende em um hipermercado: hiper-

realidade da mercadoria - é o que se aprende em Beaubourg: a hiper-realidade da cultura”.

A era dos simulacros e das simulações abandonou a ideia de que o sinal poderia se referir à profundidade do significado – lógica usada pela fé ocidental, por exemplo. O poder da representação, da mediação visível e inteligível do real é colocado em questionamento. Surge, então, a simulação, que é uma operação oposta à representação, pois esta última deriva do “princípio da equivalência entre o signo e o real (mesmo que essa equivalência seja utópica)”, enquanto a simulação “deriva da utopia do princípio da equivalência, da radical negação do signo como valor”. Na simulação, não ocorre nenhuma correspondência entre o signo e a verdade. “Enquanto a representação tenta absorver a simulação, interpretando-a como uma representação falsa, a simulação envolve todo o edifício da representação como um simulacro” (BAUDRILLARD, 1995, p. 06).

As distintas linguagens dos movimentos artísticos e culturais no pós-guerra contribuíram para a inserção da hiper-realidade nas exposições, de forma a expurgar e quebrar o elitismo até então reinante nos museus.

Na arte pós-moderna, por exemplo, onde se considera que não há mais espaço para inovação, o único caminho a seguir é imitar o antigo, geralmente de forma irônica e paródica. Há também uma negação do elitismo da arte, nas latas de sopa de Warhol, o uso de objetos industriais produzidos em massa por Judd e o crescimento da popularidade da body art e da street art, que evita a institucionalização da arte nos museus. O apagamento entre a arte “erudita” e a arte “popular” se manifesta em todas as esferas culturais, onde Pavarotti encabeça o desfile de hits, e a música clássica é ouvida por “punks”. Os museus também foram apanhados nesse impulso populista de romper com o elitismo (MCLEAN, 1997, p. 17).

A hiper-realidade é o sangue vital do hiperconsumismo como Walsh (1992) afirma. Ela produz a “história viva” e promove a contextualização dos objetos que “não são mais reverenciados por sua autenticidade, mas apenas contribuem para uma recriação imaginada de sua realidade” (MCLEAN, 1997, p. 20). O museu é transformado em uma Disneylândia.

O Museu da Civilização Canadense, que foi inaugurado em 1989, é um exemplo que ficou conhecido por ter criado exposições com ênfase na ilusão e não nos artefatos reais (ANDERSON, 2004). MacDonald, diretor do museu à época,

considerava que essas instituições deveriam se tornar mais populares, pois grande parte da população não visitava esses espaços, e uma forma de atração seria através do entretenimento. Essa mudança na forma de exposição ocasionava uma redefinição do tradicional conceito de autenticidade:

[...] os museus devem dar mais atenção à apresentação de experiências reais com a assistência de pessoas dessas culturas representadas e à redistribuição de coleções de reserva para museus regionais. A autenticidade da experiência, em vez da autenticidade do objeto, torna-se o objetivo, e o uso de réplicas, simulações, performances e mídias eletrônicas entrelaçadas com objetos reais - técnicas nas quais os parques temáticos se destacam - ajudam a recriar, reconstruir ou rerepresentar experiências quase autênticas. O verdadeiro é a experiência do visitante, não os objetos ou sua interpretação pelo curador (ANDERSON, 2004, p. 87).

Também nos anos 80, foi fundado o Jorvik Center em York, que pode ser considerado mais um exemplo de museu com exposições hiper-realistas à moda Disney World. A apresentação é esterilizada e romantizada para torná-la visualmente mais atraente; mais atraente que a realidade; uma realidade sensacionalista, segundo Russel Belk (1995, p. 98).

Figura 84 – Interior do Museu da Civilização Canadense.



Fonte: Canadian Museum of History.

## 5.4 MUSEU INTERATIVO

Até 1922, os museus no Brasil eram instituições raras, de modo que apenas três merecem menção por sua representatividade. O primeiro seria o Museu Paraense em Belém, que foi fundado por Emílio Goeldi; o segundo, o Museu Paulista, caracterizado como um museu-monumento, tendo em vista que está localizado nas proximidades do Rio Ipiranga onde foi proclamada a independência do Brasil, e, por último, o Museu Nacional no Rio de Janeiro, antiga capital da República, que seria à época o maior museu brasileiro (ABREU, 1996).

A publicação, em 1946, do livro “Introdução à Técnica de Museus” de autoria de Gustavo Barroso, uma figura emblemática que havia criado, em 1922, o Museu Histórico Nacional, deve ser entendido como um marco inicial da história da museologia no País. Sobre o MHN, Solange de Sampaio Godoy (2002, p. 169) ressalta:

O MHN surge como um museu nacional moderno, pioneiro no campo da prática museográfica. Na visão de Gustavo Barroso, fundador do MHN, a tradição histórica e cultural precisava ser recuperada, resgatada, para que fosse colocada ao serviço da moderna nação brasileira, que rumava, assim, em direção ao progresso e à civilização, tendo por bússola o europeu.

Barroso estava comprometido com a criação de símbolos nacionais através de um projeto de desenvolvimento das artes, estabelecido como uma política nacional do governo Vargas. Segundo José Neves Bittencourt (2001), a exposição permanente no Museu Histórico tinha como base conceitual a periodização do passado nacional e o culto à tradição via a exposição materializada dos espaços. Segundo Regina Abreu (1996), predominava a visão iluminista de que eram instituições destinadas a educar o povo na direção da civilização e do progresso. Esse cenário se manterá sem grandes alterações durante toda a primeira metade do século 20.

Nos anos 30, são institucionalizados no País o Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro (1934), Museu Nacional de Belas Artes (1937), Museu da Inconfidência (1938), Museu Imperial (1940) e o Museu das Missões (1940).

Alguns deles serão frutos da instituição de um projeto de identidade nacional através da cultura, proposta por Vargas e gerida pelo então ministro da Educação Gustavo Capanema, que criava, em 1937, o SPHAN, Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, através do Decreto-Lei 25. Tendo como base o anteprojeto redigido pelo escritor modernista Mário de Andrade, esse documento apresentava a necessidade e o objetivo de mapear e preservar o patrimônio histórico e artístico nacional.

Com relação à atuação do SPHAN e das suas principais iniciativas museológicas entre as décadas de 30 e 50, Letícia Julião (2009, p. 142) esclarece que, sob a direção de Rodrigo M. F. de Andrade, foram criadas várias instituições fora do eixo Rio e São Paulo.

Menos ambiciosos que os grandes museus nacionais das duas maiores metrópoles do país, Rio de Janeiro e São Paulo, os chamados museus regionais não apenas conformaram a tradução museológica do pensamento patrimonial forjado pelo Sphan, como operaram, pode-se dizer, uma virada silenciosa na cultura museológica do país que, no entanto, é pouco reconhecida pela literatura especializada.

Essa “virada silenciosa na cultura museológica do país” a que se refere Letícia Julião (2009) estava baseada na adoção de critérios para a formação das coleções, alterações na linguagem expositiva e a inserção da pesquisa histórica como prática. Rodrigo M. F. de Andrade buscava introduzir o caráter científico nas ações empreendidas no âmbito dos museus.

Se o MHN restringia suas exposições ao período imperial do Brasil dando ênfase aos objetos da nobreza (louças, joias, moedas etc.) e do exército (espadas, brasões, bandeiras e canhões), os museus do SPHAN têm como protagonistas o período colonial, a estética barroca e a Inconfidência.

Por assim ser, é notória também uma política francamente favorável à criação de museus no Estado de Minas Gerais nos anos da gestão de Rodrigo. O Museu da Inconfidência foi concebido em 1938 e inaugurado em 1944, assim como o Museu do Ouro em Sabará, que foi aberto no ano de 1946. Em Diamantina, foi criado o Museu do Diamante em 1954 e, em 1958, o Museu de São João Del Rei. Todos, segundo Letícia Julião (2009), comungam da ideia da formação de um acervo e de uma exposição que pudesse estampar os vestígios da civilização mineira.



Nesse contexto, está também o modernismo brasileiro, que teve seu apogeu no fim dos anos 40, no período pós-guerra. Segundo Marília Cecília Lourenço, um marco institucional desse período é a inauguração do Masp (Museu de arte de São Paulo) em 1947, que já estava sendo pensado, desde 1926, por seu criador, Assis Chateaubriand. Sob a condução de Lina Bo Bardi, as exposições do Masp não fizeram tábula rasa no passado, e ainda incorporaram uma série de inovações no tratamento do espaço. Segundo Zeuler Lima (2014, p.89):

Em continuidade aos seus projetos anteriores para o MASP na rua Sete de Abril em São Paulo, ela projetou, em colaboração com o artista Mario Cravo Jr., cavaletes ajustáveis de metal e concreto e estruturas modulares de madeira compensada para sediar quase cem exposições de arte e design entre 1960 e 1964.

Intelectuais e artistas engajados na arte moderna juntaram-se a um grupo de mais de sessenta pessoas para registrar em cartório a abertura do MAM, no dia 15 de julho de 1948. A sua sede temporária foi no próprio edifício do MASP, onde permaneceu até 1958, quando foi transferido para o Parque Ibirapuera. Além da sede em São Paulo, foi constituído o MAM do Rio de Janeiro, que tem o MoMA também como paradigma, pois as atividades propostas são de exposições, cinema, teatro, disco, foto, concertos, cursos, palestras e ações educacionais, tendo como palavra de ordem “disseminar o conhecimento da arte moderna no Brasil” (LOURENÇO, 1999, p. 133). Por iniciativa do escritor Marques Rebelo, também foram criados o Museu de Arte Popular de Cataguases e o MAM de Florianópolis, em 1949, e, no ano seguinte, o MAM de Resende no Rio de Janeiro.

Cabe também ressaltar que, em 1951, o MAM firmou um acordo com o MoMA para a criação e organização da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. O público que prestigiou a exposição foi de 70.000 a 100.000 visitantes, e teve a participação de 19 países além de artistas brasileiros que perfizeram um acervo de 1800 obras de pintura, escultura, desenho e gravura (SOMBRA, 2016).

Em Minas Gerais, nessa época, Juscelino Kubitschek estava engajado no desenvolvimento do seu projeto político-cultural de modernidade. Indicações desses fatos são a construção da Pampulha, a realização da Exposição de Arte

Moderna na capital, em 1944, que reuniu artistas de renome, e a criação do Instituto de Belas Artes no mesmo ano e sob a direção de Alberto da Veiga Guignard (CEDRO, 2007). Entretanto, o primeiro museu da cidade de Belo Horizonte foi o Museu Histórico, instalado em um dos espaços remanescentes do antigo arraial do Curral del Rei e que expunha coleções de arte sacra, mobiliários, pintura e escultura, organizadas pelo colecionador Abílio Barreto, a pedido de Juscelino (FIGUEIREDO, 2007).

Em 1957, o Museu de Arte de Belo Horizonte (atual MAP) foi inaugurado com o XII Salão Municipal de Belas Artes, no antigo prédio do Cassino da Pampulha. Segundo Fabíola Moulin Mendonça (2013), no ato de criação do museu, consta seu compromisso em criar e manter coleções de obras em geral de modo a se tornar um centro de arte e cultura para Belo Horizonte. Ainda que de forma bem irregular ao longo dos anos, o museu abrigou o Salão de Arte da prefeitura e exposições temporárias de artistas mineiros, brasileiros e internacionais.

Na sequência, ainda que cronológica, foi criado, em 1963, o MAC (Museu de Arte Contemporânea), na ocasião da doação da coleção particular de arte de Francisco Matarazzo Sobrinho e de Yolanda Penteado. Também compõem o acervo do MAC obras transferidas da Bienal de São Paulo. Mas, sem sombra de dúvidas, é nas atividades temporárias que se instituiu o museu nos anos 60 e 70. Segundo Lisbeth Rebollo Gonçalves (2004, p. 162):

A estruturação do museu e sua relação com a sociedade brasileira deu-se dentro do marco do grande boom de propostas de revisão institucional dos museus, de sua função e papel social perante a sociedade. A idéia de um museu-fórum norteou a ação museal do MAC e a ênfase no debate sobre os rumos da arte, surgindo publicamente como uma política cultural do museu.

A relação do MAC com a sociedade brasileira e sua ação, pautada em parte na arte conceitual, pode ser compreendida pelas exposições Prospectivas, Poéticas Visuais e as JACs (Jovem Arte Contemporânea) – “marco para a produção da vanguarda artística paulista e brasileira realizadas desde o final dos anos 60” (FREIRE, 1999, p.23).

As JACs realizadas na gestão de Walter Zanini podem ser consideradas um marco na história do museu e das exposições de arte no Brasil. O diálogo com diretores de museus de arte moderna e contemporânea de várias partes do

mundo deram a Zanini a possibilidade de manter o Brasil na vanguarda artística. A intenção era dedicar o MAC USP a práticas que fomentassem e legitimassem a produção de jovens artistas brasileiros, pois os museus deveriam assumir sua dupla função: conservar e expor os objetos de arte, assim como promover pesquisa e documentação. Nas palavras de Heloisa Olivi Louzada (2016, p.3), seria: “atuar como museu-vivo, fórum de debates, laboratório de práticas artísticas experimentais, constituindo-se como espaço de reflexão crítica sobre arte e política”.

Ainda como diretor do MAC USP, foi Zanini que, a partir de 1976, convidou artistas para utilizarem um aparelho de vídeo que ele havia comprado para a instituição. O intuito era dar acesso a essa tecnologia, pois muitos não estavam participando de mostras de arte internacionais dedicadas ao vídeo pela ausência de condições de produção (MAGALHÃES, 2014). O resultado dessa atuação é que a videoarte foi realizada precursoramente no MAC USP, que, segundo Cristina Freire (1999), fundamentou a ideia do museu não como um espaço de sacralização, mas de experimentação da arte.

O MAM do Rio de Janeiro também tinha uma atuação vanguardista. O exemplo mais proeminente é o da Mostra Nova Objetividade Brasileira de Hélio Oiticica e a exibição de sua obra-ambiente, *Tropicália*, em 1967 (MENDONÇA, 2013). Essa obra possui um deslocamento radical, pois o seu espaço torna-se outro e a relação com o visitante e sua fundamental participação inauguram uma lógica expositiva distinta.

Na capital mineira, Belo Horizonte, as mostras “Objeto e Participação” e “Do Corpo à Terra”, ocorridas no Palácio das Artes, à ocasião de sua inauguração, em abril de 1970, exibiram uma série de obras que exigiam a interação com o espectador. A negação ao uso de suportes tradicionais e a efemeridade das obras proposta por Artur Barrio e Cildo Meireles, por exemplo, compreendem um momento efetivo da desmaterialização da arte em exposição na cidade. A análise de Marília Andrés Ribeiro (2012) acerca do circuito artístico belorizontino, nos anos 60, identifica o surgimento de uma nova vanguarda questionadora do modernismo, que culminou nesses eventos, com a exposição de propostas conceituais, ambientais, ecológicas, políticas e rituais simbólicos pelos artistas.

Betânia Gonçalves Figueiredo (2007, p. 133) coloca que, na década de 70, ocorreram mudanças nos museus brasileiros, pois:

O campo de conhecimento da museologia forma-se de modo mais sistemático. Nesse movimento, o público passa a ser uma preocupação fundamental. A noção de público amplia-se. Se anteriormente trabalhava-se para atingir segmentos especializados, notadamente investigadores acadêmicos para fins de pesquisa, passou-se a trabalhar com a idéia de ampliar o número de visitantes.

Segundo Tereza Cristina Scheiner (2009), nos anos 70, a museologia, especificamente o Curso de Museus no Brasil, incorporou políticas e diretrizes que preconizavam novos rumos para a ação museológica no Brasil. A participação do País na Conferência de Santiago, em 1972, promoveu a reformulação do currículo do curso com uma valorização da relação entre Museu e Sociedade em suas disciplinas e a incorporação de uma preocupação com a comunicação.

A arte dos anos 70 exigirá uma mudança espacial nos museus do mundo todo, como já foi discutido anteriormente, mas também no Brasil. O termo instalação, que, nas décadas anteriores, significava apenas a prática da montagem da exposição, foi ressignificado, “Passando a nomear essa operação artística em que o espaço torna-se parte constituinte da obra” (FREIRE, 1999, p.91). Na instalação, o espaço não pode se prestar ao papel de adorno. A arte remete ao público e não ao privado, diferenciando-se e se distanciando do modernismo artístico. Cristina Freire coloca que, “se o contexto da galeria ou do museu é parte fundamental da instalação, a primeira observação a ser feita é que ela não ocupa o espaço, mas o reconstrói criticamente. [...] O ambiente convida à participação do público” (FREIRE, 1999, p.92). A arte critica a estrutura na qual se insere.

Além de todas essas mudanças, ocorreu também um crescimento significativo do número de museus no Brasil em fins dos anos 70 e início dos 80, como esclarece o estudo empreendido por Myrian Sepúlveda dos Santos (2004). Obviamente, essa não foi uma peculiaridade brasileira e menos ainda pode ser entendida como uma constante para todos os estados do País. No caso de Minas Gerais, o número de museus por habitante está entre os maiores do Brasil, e seu grande crescimento ocorreu após os anos 70, mas, ainda segundo a pesquisa,

esse crescimento foi progressivo e descentralizado. Ou seja, foi criada uma série de museus em municípios pequenos e com menor expressividade, em termos numéricos, que na capital Belo Horizonte.

[...] trata-se de pequenas instituições que agregam objetos que, de alguma forma, dão destaque ao município no contexto nacional. De um modo geral, apresentam um acervo eclético, constituído de objetos de personagens locais, dos processos de colonização, de minérios ou mesmo da arte já consagrada como sendo nacional, seja ela erudita, seja popular (SANTOS, 2004, p. 61).

Os grandes heróis e os feitos históricos são gradativamente substituídos por aqueles mais “próximos” e reconhecidos pela nova historiografia. “Os museus priorizam o respeito à diversidade cultural, a integração às diversas realidades locais e a defesa do patrimônio cultural de minorias étnicas e povos carentes” (SANTOS, 1992, p. 58). Segundo Letícia Julião (2009), essa revisão do pensamento e da prática preservacionista foi inaugurada por Aloísio Magalhães ainda quando esteve à frente do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), em 1975, e de 1979 a 1982 na diretoria geral do IPHAN. A revisão dos preceitos desse órgão serão desdobramentos das ações de democratização do País e da maior autonomia dada pela Constituição de 1988.

A arte dos anos 80 exigirá mais mudanças no espaço expositivo. Um exemplo é a exposição brasileira de notoriedade e relevância histórica realizada em 1985 pela curadoria de Daisy Piccinninni, intitulada a “Arte: Novos meios/multimeios Brasil 70/80”. No Museu de Arte Brasileira (MAB) da Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP/SP), foram expostas obras em distintos formatos (videoarte, xerox, *off-set*, holografia, arte postal, arte computador etc.) produzidas por artistas pioneiros em novos suportes, das décadas passadas (BOELTER, 2016). Essa exposição faria parte da primeira onda da desmaterialização e da virtualidade da arte no País, que já vinha ocorrendo nas décadas anteriores, como a “Expoprojeção”, ocorrida em 1973, com a produção de Aracy Amaral.

O espaço foi dividido entre as dezesseis modalidades de arte que constam no catálogo da exposição. O visitante tinha um percurso livre pela mostra, que estava dispersa desde o jardim até a escadaria do edifício central do MAB/FAAP (SANTOS, 2016). É interessante destacar que o fato de esse tipo de exposição

ocorrer no espaço do museu é uma condição única para a época, pois a maioria acontecia fora do circuito oficial já que o *status* dessa produção ainda não era amplamente compreendido como arte. Tem-se, então, a entrada da arte em novos meios no espaço dos museus.

Entretanto, a FAAP também havia sediado, em 1971, a exposição Arteônica organizada por Waldemar Cordeiro, o fundador das artes eletrônicas/digitais no Brasil e com representatividade mundial. “Se considerarmos que a primeira exposição de arte computacional foi a Cybernetic Serendipity, organizada em 1968 em Londres (sob curadoria de Jasia Reichardt), pode-se entender bem o pioneirismo de Cordeiro” (MACHADO, 2015, p. 29).

A arte de Waldemar Cordeiro tem seus antecedentes no concretismo, sendo ele um dos principais formuladores da teoria e da praxe da experimentação com formas geométrica, mas que veio anos depois a utilizar métodos criativos digitais. Esse movimento emprestava conceitos da neurologia e da psicologia da Gestalt, processando imagens com a ajuda de um computador e criando “linguagens da máquina” como formas de comunicação na arte (CORDEIRO, 1997). A obra “Derivadas de uma imagem” é uma *computer art* exemplar dessa produção artística. O desenvolvimento das imagens ocorria pelo trabalho em equipe com matemáticos, físicos e engenheiros no Centro de Artes da Unicamp, que, posteriormente, foi desativado, com a morte precoce de Waldemar Cordeiro (JESUS, 2009).

No bojo dessas transformações, está o início do acesso dos artistas ao microcomputador, nos anos 80, e a produção de novas formas de arte, presentes e expostas nas Bienais de Arte de São Paulo (SPITZ, 1993). Nas palavras de Priscila Arantes (2005, p. 56), “os anos 1980 foram marcados por uma forte experimentação com os novos meios tecnológicos e comunicacionais. [...] Vale ressaltar o evento "Level 5", de 1984, que deu um novo impulso à computar art”.

Dentre os outros eventos ocorridos, destaca-se que o Museu da Imagem e do Som em São Paulo recebeu, nessa época, várias exposições. Em 1982, o artista e teórico Julio Plaza apresentou seu projeto pioneiro de videotexto no Brasil, "Arte por Telefone", e, em 1987, aconteceu a "Intercities: São Paulo/ Pittsburgh", fruto de intercâmbio do Instituto de Pesquisas em Arte e Tecnologia de São

Paulo (IPAT) e o grupo DAX, de Pittsburgh (ZANINI, 2003). Nos anos 90, porém, o cenário da arte e da tecnologia no país foi outro:

Se nos anos 1970-1980 a arte tecnológica ainda contava com poucos espaços e aceitabilidade do público em geral, os anos 1990 assistiram a uma expansão das criações artísticas-tecnológicas, o que levou essa produção a sair do eixo Rio de Janeiro-São Paulo, ampliando seu leque de atuação para outras cidades do país, como Porto Alegre e Caxias do Sul, no Rio Grande do Sul, Brasília e cidades de Minas Gerais, entre outras (ARANTES, 2005, p.13).

Segundo Christine Mello (2005, p.117), nesse momento histórico, formaram-se pelos estados do Brasil diversos grupos de pesquisadores que criaram redes colaborativas no ambiente artístico. “As práticas com os novos meios atingem uma maturidade com a exploração das possibilidades expressivas da linguagem” e adentram o espaço dos museus. Em 1987, Rejane Cantoni produz uma das primeiras experiências de videoinstalação interativa em nosso país, o *Ao vivo*. E muitas outras se sucedem, como a videoinstalação *In-viscera* produzida por Diana Domingues, em 1994, e exposta no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro.

O livro “A Arte no Século XXI: a humanização das tecnologias”, de Diana Domingues (2003), discute essa nova realidade nas artes e indica um roteiro das implicações e dos desdobramentos para os museus. A autora coloca que a tecnologia e a revolução nas comunicações, características das últimas décadas do século XX, sensibilizaram os artistas para uma compreensão diferente das relações do homem com o mundo. “A arte contemporânea há cerca de trinta anos abraçou uma série de práticas artísticas assentadas na revolução da eletrônica, e [...] artistas espalhados pelo mundo adquirem uma consciência cada vez mais forte de seu papel como agentes de transformação na sociedade” (DOMINGUES, 2003, p.3).

Os artistas acabaram por trocar, misturar e, às vezes, substituir os recursos da criação artística tradicional, como pincéis, tesouras, lápis, pastel, telas, filmes, por computadores, softwares, câmeras, sensores, *mixers*, CD-ROMS, rede Internet e sintetizadores.

O próprio museu vai para o museu, torna-se museu dele próprio, sobretudo se pensarmos na arte das redes. Estranho metadestino para as coisas da arte. As mudanças decorrentes do abandono de técnicas tradicionais como a pintura, o desenho, a escultura, o afastamento da idéia de arte como mercadoria, a reavaliação dos conceitos artísticos fundados na representação de formas, no belo, na subjetividade, na individualidade e na artistificação dos meios, deixam seu lugar para novas formas de produção de arte. Não interessa mais produzir voltados para um mercado oficial. Os artistas ligados a centros avançados de pesquisa ou isoladamente assumem a ruptura com a arte do passado num cenário dominado pela arte da participação, da interação, da comunicação planetária, colocando-se em novos circuitos não mais limitados à arte como objeto ou valor de culto, mas enfatizando, sobretudo, seu poder de comunicação. Fala-se no fim da arte da representação em favor de uma arte interativa que é basicamente comportamental e que não pode se encerrar em objetos acabados como numa escultura, pintura, fotografia ou outro suporte material, nem mesmo no cinema ou no vídeo em seus formatos habituais que impedem o diálogo transformador (DOMINGUES, 2003, p.3).

A arte do passado e as técnicas tradicionais, como a pintura, o desenho, a escultura, a fotografia etc., encerram-se em objetos acabados em formatos que não predispõem o diálogo transformador almejado pelo artista. A arte e o seu valor de culto dão lugar à arte interativa e seu poder comunicativo. A interatividade desponta como o recurso da arte contemporânea. Quanto a isso, Julio Plaza (2000, p. 10), em seu artigo intitulado “Arte e interatividade: autor-obra-recepção”, realiza um percurso histórico que parte de Moholy Nagy e sua decisão de “pintar” um quadro por telefone em 1922 e alcança M. Duchamp e sua afirmação de que “é o espectador que faz a obra”. Ao longo desse caminho, as relações entre arte e interatividade foram se aprofundando.

As participações passiva, ativa, perceptiva e de interatividade foram divididas por Plaza em “aberturas” de três graus distintos, fazendo alusão à *Obra Abierta* (1965) de Umberto Eco, que considera que a arte detém “uma pluralidade de significados em um só significante” e que à medida que se aumenta o grau, tem-se uma participação maior em relação à obra.

Na abertura de primeiro grau está o Dialogismo e a “intertextualidade” como conceitos da teoria da linguagem dos anos 20 do século passado. Nos anos 50, os campos da poesia, literatura e das artes experimentaram a ruptura com a prática unidirecional. Houve uma tendência de busca pela “participação do espectador para a elaboração da obra de arte, modificando, assim, o estatuto



desta e do autor”. A ênfase não estava na obra, mas em sua produção, o que provocou a desconstrução do processo criativo. “Assim, a teoria associada com as tecnologias da comunicação permite aos artistas tornar perceptíveis os três momentos da comunicação artística: a emissão da mensagem, sua transmissão e sua recepção” (PLAZA, 2003, p. 8).

A abertura em segundo grau será típica da década de sessenta com a clara transferência da responsabilidade criativa para o público. Além da participação do espectador, tem-se aquilo que irá influenciar profundamente as exposições nos museus até a contemporaneidade. Primeiramente:

“O ambiente (no sentido mais amplo do termo) é considerado como o lugar de encontro privilegiado dos fatos físicos e psicológicos que animam nosso universo”. [...] nos ambientes, é o corpo do espectador e não somente seu olhar que se inscreve na obra. Na instalação, não é importante o objeto artístico clássico, fechado em si mesmo, mas a confrontação dramática do ambiente com o espectador.

Em seguida está o processo de desmaterialização da obra de arte. Sim, a ausência de materialidade no campo das artes provocou mudanças no espaço expositivo exigindo que este fosse adaptado, como um cenário para a arte acontecer.

A abertura em terceiro grau, segundo Plaza (2000), é a da arte e da interatividade. A participação torna-se ainda mais evidente e importante ao processo, pois ela ocorre na “relação recíproca entre usuários e interfaces computacionais inteligentes, suscitada pelo artista, (que) permitem uma comunicação criadora fundada nos princípios da sinergia, colaboração construtiva” (PLAZA, 2003, p. 11). Em outras palavras:

Os artistas tecnológicos estão mais interessados nos processos de criação artística e de exploração estética do que na produção de obras acabadas. Eles se interessam pela realização de obras inovadoras e “abertas”, onde a percepção, as dimensões temporais e espaciais representam um papel decisivo na maioria das produções da arte com tecnologia. Ao participacionismo artístico sucedem as artes interativas e a participação pela interatividade, só que, desta vez, há a inclusão do dado novo: a questão das interfaces técnicas com a noção de programa (PLAZA, 2003, p. 11).

Uma série de museus no Brasil está apoiada sobre os pilares da interatividade. Segundo Bianca Manzon Lupo (2019) são estes: o Museu da Língua Portuguesa (São Paulo, 2006), Museu das Telecomunicações (Rio de Janeiro, 2007), Museu do Futebol (São Paulo, 2008), Museu Catavento (São Paulo, 2009), Museu Exploratório de Ciências da Unicamp (Campinas, 2009), Memorial Minas Gerais Vale (Belo Horizonte, 2010), Museu das Minas e dos Metais (Belo Horizonte, 2010), Museu da Gente Sergipana (Aracaju, 2011), Museu Cais do Sertão (Recife, 2014) e Museu do Amanhã (Rio de Janeiro, 2015). Também devem ser incluídos nessa lista o Museu da Cachaça em Salinas, Minas Gerais, inaugurado em 2012, o Museu da Cidade Olímpica e o Museu de Arte do Rio de Janeiro (MAR), abertos em 2016.

Curiosamente, a maioria desses museus utilizam apenas um fragmento do que deve ser compreendido como interatividade, segundo Julio Plaza. Associa-se erroneamente e de forma superficial a ideia de que um museu interativo é aquele que utiliza a tecnologia em suas exposições temáticas. Não. A interatividade é um conceito que abarca a participação dos visitantes independentemente do recurso utilizado pelo artista/curador, e isso é proposto pela arte desde os anos 60 do século passado. Então, o que mudou?

A mudança ocorrida não está na inserção da tecnologia como recurso de interação, mas na criação de museus desassociados de acervos materiais. A desmaterialização dos acervos; o culto à imaterialidade. Nas palavras de Marília Xavier (2013, p. 16):

O intangível é a síndrome da moda. A maioria dos museus que se autodefinem como intangíveis deveriam estar estruturados em coleções de objetos, mas insistem em ser intangíveis. Há alguns por aí e são fáceis de serem identificados, pois a comunicação se dá por meio de recursos tecnológicos e não possuem acervo. Às vezes, esses museus e/ou exposições recorrem a artifícios adotados desde a indústria do entretenimento. Novamente, fuga do “[...] enfrentamento do universo das coisas materiais” (MENESES, 2000, p. 98) ou “desmaterialização do universo físico” (idem, p. 101). Não negamos que o intangível trabalhado sobretudo com a tecnologia é um recurso criativo a ser aproveitado. Não temos dúvida de que, nos museus, o intangível está junto do tangível. Mas renegar a materialidade, quando ela existe, não é uma função para o museu.

A arte tecnológica contribuiu para que fosse mais evidente a passagem da cultura material para a cultura imaterial na sociedade da informação. Das consequências disto está a atual crise da memória que se instala nessa fratura segundo Yacy-Ara Froner (2013): do excesso de informações da arte produzidas nas últimas décadas; na tensão da desmaterialização da arte conceitual e do efêmero. Com isso, os questionamentos a respeito da memória e da preservação da história tornam-se necessários.

---

O percurso pela história da arte, com o foco nas exposições em museus, demonstra que os espaços foram se adequando às novas demandas do construtivismo, surrealismo, modernismo, da Bauhaus etc. Entretanto, alguns momentos merecem ser destacados, como o do Encontro de Madrid, em 1934, quando, pela primeira vez, nota-se uma preocupação genuína com a “adaptação de monumentos antigos” que abrigam museus, mas que será massacrada pelo que Sonia Salcedo del Castillo (2008, p.266) chamou de “os princípios básicos de toda a museografia que ainda hoje possuímos” – o cubo branco.

Desse cenário marcado pela busca exacerbada de neutralidade, destacam-se os italianos precursores da “revolução da arte de expor”, que, apesar de modernos, compreendiam a preexistência como um espaço simbólico estruturado a partir da memória do lugar e articulavam com essa memória uma narrativa expositiva, materialmente poética.

Outro ponto a ser considerado nesta análise é do experimentalismo artístico dos anos 60 e 70 que teve implicações nas transformações das linguagens da arte e, reciprocamente, no contexto expositivo. A perda absoluta do lugar, segundo Rosalind Krauss (1977), definiu o que se considera na atualidade como a categoria moderna da escultura, as instalações. A arte é lançada na realidade concreta do mundo e, por isso, foram questionadas as condições materiais e espaciais da escultura. Em outras palavras, é quase como se a arte se

apoderasse da arquitetura, e retira-se dela a condição de formadora do espaço para que ela alcance os preceitos necessários à exposição.

Hal Foster (2014), em seu livro “O complexo arte-arquitetura”, analisa com profundidade esse enredamento entre arte e arquitetura desde o minimalismo, de maneira a apresentar casos em que a justaposição acontece, assim como quando uma tomou o lugar da outra. O autor coloca que o minimalismo gerou um redirecionamento problemático do espectro da arte frente à arquitetura dos museus.

A meu ver essa catástrofe do minimalismo da continuidade a Flavin com Irwin, Turrell e outros. Isso não significa negar os efeitos poderosos desses artistas, mas apenas indicar que eles reelaboram o minimalismo de maneiras ambíguas, especialmente nas categorias da arte “ambiental” e “tecnológica” que incomodavam Flavin (FOSTER, 2014, p. 236).

A ideia, compartilhada pelos artistas desse período, de se ultrapassar o espaço tradicional da arte, o museu, fomenta o uso de espaços até então desprezados, mas detentores do que se conhece como patrimônio industrial. Esse fato, combinado à diversidade dos suportes da arte, foram os propulsores do nascimento de uma nova espécie - o centro cultural, e que tem como personificação instituída o Centro Pompidou. A proliferação dessa espécie em conjunção com o declínio do “papel do museu conservador e propagador de uma narrativa histórica, deu lugar a de um museu hospedeiro e propagador de pacotes expositivos” (CASIMIRO, 2015, p.288). Assim, as exposições permanentes começam a perder relevância e ganhavam notoriedade as exposições temporárias, e sua efemeridade característica.

Essa nova situação dos museus, assim como a de seus objetos, remonta àquele quadro de crise, ligando-se especialmente ao não-comprometimento histórico. Nesse ponto, apresentam-se duas questões ou controvérsias, relacionadas à contemporaneidade, geradoras de profundas transformações nas concepções expositivas, causadas pela obsolescência da museografia tradicional em face de suas novas exigências. Por um lado, temos a compreensão da arte como experimento, proposta pelos desdobramentos artísticos pós-modernos; e por outro, observa-se a ruptura entre memória e patrimônio, provocada pela proliferação de objetos colecionáveis a partir do capitalismo industrial (CASTILLO, 2008, p.231).

Neste ponto é preciso destacar, no que tange à relação entre espaço expositivo e arquitetura preexistente, que se nota uma tensão, que está enraizada na ideia da arte se predispor a estar em distintos espaços, ou, em outras palavras, que o espaço físico dos museus já não tem tanta relevância. Não se questiona a legitimidade desse movimento artístico, mas, sim, os desdobramentos ocasionados, pois, nesse momento, uma série de edifícios históricos espalhados pelo mundo, que abrigavam ou que passaram a abrigar museus, adotou o cubo branco como modelo expositivo, negligenciando a historicidade dos espaços preexistentes.

Desde então, as paredes brancas se tornaram uma convenção internacional que funciona como um *álibi* para o *status* de museu de arte. Sua adoção, porém, relaciona-se, em grande parte, com a questão da funcionalidade oferecida frente às constantes alterações impostas pelas exposições temporárias, porque, nesse caso, as paredes não precisam ser repintadas todas as vezes que ocorrem mudanças, já que o branco é atemporal e, equivocadamente, “neutro”, segundo O’Doherty. Entretanto, tal hábito uniformizante imposto aos espaços compromete (na maioria dos casos) a experiência da preexistência em relação à arte, pois se choca com aquilo que foi discutido por Ricoeur (2007) no que se refere à impossibilidade de a memória estar desvinculada de lugares<sup>119</sup> socialmente marcados e construídos coletivamente. Corre-se o risco de manipular a memória quando se cometem esses abusos.

[...] os cubos brancos seriam incapazes por si só de serem refúgios de memória, especialmente porque a modernidade de vanguarda procurava no seu discurso romper com os elos do passado, sem o desejo proposital de instituir o passado no presente, e sim projetando o presente para o futuro e, portanto, sem referências onde lembranças pudessem se acomodar. O fundo branco, que gerava a noção de não-lugar, atribuía exclusivamente ao acervo exposto, às obras de arte, a possibilidade de repositório de memórias, a partir delas próprias e das suas interlocuções. Assim, o lugar-museu procurava ser uma não-existência percebida, um lugar de esquecimento,

---

<sup>119</sup> A fenomenologia da memória aborda as interações entre o corpo, o espaço e o horizonte do mundo; não o corpo habitual, mas o dos acontecimentos. “A transição da memória corporal para a memória dos lugares é assegurada por atos tão importantes como orientar-se, deslocar-se, e, acima de tudo, habitar”. As lembranças, ou melhor, as “coisas” lembradas são intrinsecamente associadas a lugares. É disso que se constitui os lugares da memória, antes mesmo de se tornarem uma referência histórica.

querendo passar sua presença em branco (neste caso no sentido cromático, também). (MALTA, 2016, p.28).

Escolher o cubo branco como modelo expositivo, sem considerar as demais interlocuções espaciais e a preexistência do edifício, é dar exclusividade às obras de arte. É pensar que a memória se liga apenas a elas, o que não é verdade, pois depende de uma totalidade expositiva que não pode ocultar espacialidades históricas, a fim de que uma nova narrativa seja construída.

No caso dos museus históricos, os perigos são ainda maiores, pois a narrativa tem um dever histórico, ético e social com a memória coletiva. Paul Ricoeur (2007, p. 455) preocupou-se em estudar os usos e abusos da memória e a sua conversão no que ele definiu como memória impedida, manipulada e obrigada, assim como os abusos do esquecimento. Cabe, nesse caso, tratar da manipulação da memória que ocorre pelo “caráter inelutavelmente seletivo da narrativa”. Ricoeur (2007, p. 455) explica que, “assim como é impossível lembrar-se de tudo, é impossível narrar tudo. A narrativa comporta necessariamente uma dimensão seletiva. Alcançamos, aqui, a relação estreita entre memória declarativa, narratividade, testemunho, representação figurada do passado histórico. ”

A representação figurada do passado histórico ou, em outras palavras, o manejo da história acontece, pois “pode-se narrar de outro modo, suprimindo, deslocando as ênfases, refigurando diferentemente os protagonistas da ação assim como os contornos dela” (RICOUER, 2007, p. 455). Atuações ideológicas permeadas por interesses políticos são capazes de atacar a memória por meio da narrativa inserida no espaço dos museus, de maneira a reconfigurar a constituição das identidades pessoais e, em sequência, das identidades comunitárias que estruturam nossos vínculos de pertencimento.

Essa instrumentalização da memória tem o objetivo de tornar “oficial” as memórias construídas por determinados grupos, negando o fato de que a História deve ser problematizada e deve abarcar narrativas mais amplas. Paul Ricoeur (2007), entre outros autores, proclama o que se conhece como o “direito à memória”, tendo em vista que a memória é um componente fundamental da construção da cidadania.

Essas reivindicações a respeito da representação das minorias nacionais, étnicas, sexuais, raciais etc., no espaço dos museus, foram uma das tônicas de levante do movimento pela nova museologia que aconteceu nos anos 70. O alargamento proposto buscava dar voz aos silenciados e aproximar a instituição do museu de suas sociedades, democratizando o acesso. Em relação à exposição, a preocupação estava em uma comunicação mais efetiva com seu público, e não simplesmente relegada exclusivamente ao objeto.

Nas narrativas museológicas tradicionais, a construção do conhecimento está centrada no museólogo, que legitima a produção do discurso e nos objetos socialmente significativos que ilustram e interage[m] com a narrativa. Uma museologia crítica procura romper com esta relação entre o sujeito ungido e o objeto significativo, centrada na produção duma narrativa hegemônica que se reproduz a si mesma, reinventando-se incessantemente. Procura romper esta relação por via da busca do conhecimento do outro, através dele mesmo. Na intersubjetividade a narrativa museológica é construída pelo outro. Daí a importância da sua palavra e da sua ação na construção do processo museológico. Não é a construção duma ideia criada no seio duma comunidade hegemônica que prevalece, mas sim o processo de construção dessa hegemonia como ação que se constitui como narrativa (LEITE, 2012, p.3).

Entretanto, na atualidade, a aproximação anunciada e a democratização do acesso estiveram pautadas, na maioria dos casos, na instituição da tecnologia (sintetizada na palavra interatividade) como lógica silenciadora do mundo do consumo. Na verdade, o objetivo de dar voz era bastante distinto, pois estava relacionado à obrigação dos museus de assumirem um novo posicionamento frente à construção de sentido, de maneira a ter um espaço fecundo de cruzamento das subjetividades individuais e de fabricação de memórias coletivas. Os museus seriam, então, espaços produtores da intersubjetividade<sup>120</sup> “a partir de uma memória não necessariamente ligada aos passados distantes, mas certamente mobilizada para fazer funcionar um presente vivo, dual, relacional” (BARRETO, 2014, p. 17).

A Declaração de Santiago é um momento marcante da tomada de consciência sobre a função social do museu, e da exigência de que ele construa um processo

---

<sup>120</sup> Intersubjetividade é um termo usado em psicologia, filosofia, sociologia ou antropologia para descrever relacionamentos entre as pessoas. Na linguística, a intersubjetividade também desempenha um papel muito importante e é crucial, especialmente em relação à comunicação.

de diálogo. Isso ocorre porque as sociedades que fomentam e sustentam o “diálogo genuíno”, na perspectiva da filosofia de Martin Buber (1992), acabam por “criar um espaço social - uma intermediação - em que opiniões pessoais e ideologias são suspensas e onde pessoas se unem em comunidade para buscar um novo significado e uma nova compreensão”. A categoria “inter-humana” ou, na forma filosófica, a intersubjetividade, não é a síntese de duas consciências separadas que se envolvem. [...] “mais do que a soma dos parceiros dialógicos, o inter-humano é a presença de uma mutualidade espontânea que ganha vida em e através de momentos profundos de diálogo genuíno”. (BUBER, 1992, p. 104).

No diálogo há um fluxo de significado entre dois ou mais indivíduos. Ele tem uma capacidade transformadora e generativa, pois, a partir dele, são construídas relações intersubjetivas capazes de cristalizar “um discurso comum, e isso ... é essencial para manter uma sociedade unida, para encontrar condições que conduzam à criatividade cultural e para contrariar as possíveis forças estagnantes ou destrutivas que são endêmicas em qualquer sociedade ” (EISENSTADT, 1992, p. 11). No caso dos museus de história, a experiência intersubjetiva como proposta para os visitantes oferece a eles a possibilidade de serem agentes de construção dos sentidos da ação. Não há um “discurso” histórico pronto para ser simplesmente transferido aos visitantes do museu, mas há espaço para a sua construção dentro de diversas perspectivas.

Martin Buber reconhecia que as diferenças dentro e entre as culturas estão marcadas pela consciência de cada integrante da sociedade. Reconhecia, também, que, através do diálogo genuíno, acontece a evolução para um nível dialógico da consciência dos envolvidos. Evoluir para um nível de consciência dialógica significa reconhecer que diferenças se traduzem em pensamento, que “podem estabelecer distinções”, mas a distância “entre essas distinções - entre as pessoas” é mediada pela consciência dialógica (BOHM, 1996, p. 89). E o fato de se exibir uma grande diversidade permite que, juntos, desenvolva-se a criatividade social e a capacidade de alcançar novos níveis de consciência coletiva. É nas tensões e nas diferenças que a criatividade cultural reside, segundo Martin Buber.



Por outro lado, a experiência da intersubjetividade no espaço dos museus de arte tem nuances distintas da de um museu histórico, mas um mesmo objetivo, a emancipação dos sujeitos na busca por sua identidade. As preocupações com a dialogicidade na arte têm início nas décadas de 1930 e 1940 com artistas como Moholy-Nagy, que só foram se estabelecer como uma prática nos anos 60 e 70.

Crucial no contexto da experimentação dialógica nas artes é a compreensão de que obras de arte não podem ser limitadas pela visualidade; em vez disso, são experiências vividas com base na reciprocidade contextual (o contexto da experiência é recíproco, ou seja, permite que se tome a iniciativa de interferir e alterar a experiência). Não estamos mais contemplando a noção do artista como o indivíduo que trabalha isoladamente e que fornece ao público uma visão pessoal de uma ideia ou emoção incorporada em uma composição material rígida em um sistema de diferimento de tempo. Este modelo, que afirma a primazia da individualidade, simplesmente não tem o poder de sugerir alternativas aos modos de pensamento e percepção unidirecionais e convencionais. É baseado na crença de que um indivíduo tem a necessidade (e habilidades particulares) de externalizar emoções e visões internas. Isso pressupõe que o 'Indivíduo' é uma entidade psicológica discreta e não um sujeito dialógico em negociação perpétua com os outros. Esse modelo está muito distante da realidade de um mundo em rede em uma economia global (KAC, 2005, p. 205).

A primazia da individualidade e o encorajamento ao distanciamento na experiência da arte são colocados de lado para que uma relação interativa, participativa e relacional aconteça. A perspectiva da teoria filosófica de Martin Buber (1992, p. 27) sustenta a visão sobre a natureza do homem ser social. "Nenhuma concepção que perceba o homem como uma nômade separada é adequada". As pessoas se relacionam como sujeitos por meio da reciprocidade e da mutualidade, e isso oferece a possibilidade de criação de um sistema multidirecional de significado. E, a partir desse sistema, os sujeitos transformam a sua percepção de si mesmos e se tornam coprodutores da obra, e não meros espectadores ou visitantes.

Em suma, o museu de arte passa a ser um espaço de experimentação e, com isso, o foco que estava sobre a arte (o objeto, a prática) passa a se deslocar para o público. A "desobjetualização" e a desmaterialização enfatizavam "o processo de pensamento em detrimento da materialidade física" (LIPPARD, 2013, p. 1) e o próprio espaço expositivo muda, pois o efêmero entra em cena. Os artistas

buscavam a “interação”, e a promessa da interatividade computacional inclusive, através do microcomputador, era um horizonte para as novas formas de arte dos anos 80 e 90, que, porém, falhavam (em alguns casos) no tipo de experiência que promoviam.

[...] a interação eletrônica corre o risco de promover experiências interpassivas que catalogam todas as possibilidades dentro de um sistema pré-estabelecido e restritivo de escolhas. Nesse caso, o interagente deve escolher uma opção após a outra, sendo em última análise, guiado por um caminho monológico multiopcional (KAC, 2005, p. 205).

A arte buscava ser comunicativa e participativa no processo de construção dos indivíduos sem sombra de dúvida, a tecnologia contribuiu imensamente para isso, mas a forma como isso se aplica é que deve ser considerada. Arranjos simplórios homem-computador não oferecem a mesma interação entre sujeitos, pela ausência do diálogo genuíno e da intersubjetividade. A “consciência da máquina” não se converte em dialógica quando em contato com a nossa consciência. Não há expansão da consciência coletiva entendida em Martin Buber (1992).

A interatividade na arte não pressupõe que ela seja dialógica, e, por conseguinte, não se pode afirmar que ela seja promotora da intersubjetividade; mas a arte dialógica é por essência interativa e intersubjetiva. Isso demonstra que há uma ideia equivocada de que apenas os projetos de arte de natureza não tecnológica podem realmente desencadear relações interpessoais, o que não é verdade.

No contexto desta pesquisa, interessa discutir, pelo viés da história da arte, as exposições que privilegiam a tecnologia e a estética e exploram a fascinação dos visitantes com a novidade dos dispositivos e de seus efeitos visuais e acústicos espetaculares, sem uma preocupação com a construção coletiva de sentido. É difícil supor que os museus ditos “interativos” sejam espaços contaminados da intersubjetividade, se são simplesmente locais inundados por imagens, objetos e produtos audiovisuais de vários tipos já acabados em si mesmos, e ativadores da experiência individual<sup>121</sup>.

---

<sup>121</sup> Teresa Scheiner (2020, p. 46) coloca que “uma das questões abertas pela Hiper cultura é a dificuldade que os indivíduos têm, hoje, para desenvolver relações. Byung-Chul Han (2018: 25-28) pondera que, no cenário atual, essas relações vêm sendo substituídas pelas conexões, pela ligação entre fontes informacionais. Mas não é possível haver comunicação verdadeira, já que isso implica a presença física do Outro: o que há é mera troca de ideias, quase sempre mediada

Nicolas Bourriard já alertava que o espetáculo ataca prioritariamente as mais diversas formas de relação humana até atingir as subjetividades. Isso acontece porque a subjetividade entendida em Guatarri é aquela que “só pode ser definida pela presença de uma outra subjetividade; ela só constitui um ‘território’ a partir de outros territórios que encontra”. Em outras palavras, “o indivíduo, quando acredita que se está olhando objetivamente, no final das contas está contemplando apenas o resultado de intermináveis transações com a subjetividade dos outros” (BOURRIARD, 2009:1998, p.10).

O outro importa, não pela simples finalidade do convívio, mas pelo produto desse encontro em espaços que são considerados propulsores da subjetivação – o museu, ou melhor, a exposição. A combinação, segundo Bourriard (2009:1998, p.114), de “uma forma complexa que alia uma estrutura formal, objetos colocados à disposição do visitante e a imagem efêmera nascida do comportamento coletivo” torna-se um vetor de subjetivação nesta sociedade mass-mediática.

A arte (as práticas derivadas da pintura e da escultura que se manifestam sob a forma de exposição) mostra-se particularmente propícia à expressão dessa civilização da proximidade, pois ela estreita o espaço das relações, ao contrário da televisão ou da literatura, que remetem a seus respectivos espaços de consumo privado; ao contrário também do teatro e do cinema, que reúnem pequenas coletividades diante de imagens unívocas: com efeito, nessas salas não se comenta diretamente o que se vê (a discussão fica para depois do espetáculo). Inversamente, durante uma exposição, mesmo que de formas inertes, estabelece-se a possibilidade de uma discussão imediata nos dois sentidos do termo: percebo, comento, desloco-me num mesmo espaço-tempo (BOURRIARD, 2009:1998, p.20).

O problema é que a exposição como vetor de subjetivação, como um espaço das relações, está sendo suprimida pela individualidade. “o espaço das relações habituais é o que se encontra mais duramente atingido pela reificação geral” (BOURRIARD, 2009:1998, p.11). Na verdade, os museus que abrigam a

---

por aparatos digitais. É um contexto altamente narcísico, no qual “as pessoas só buscam seus iguais, aqueles capazes de dar likes nas suas ideias” (HAN, in Loc. Cit.). A comunicação se transforma em ruído, e tudo o que se dá é uma grande polifonia: “Estamos na Rede, mas não escutamos o outro, só fazemos barulho” (Ibid., in Loc. Cit.)”.

tecnologia como fundamento para suas exposições criam e adaptam espaços existentes para que a sociabilidade seja mínima. Busca-se restringir as possibilidades de relações humanas, criando um espaço com pouca iluminação e muito som (necessário à interatividade), onde não sejam possíveis o encontro, o convívio, o trocar olhares e o diálogo com o outro. A experiência dessas exposições não é elaborada na intersubjetividade, na resposta emocional, comportamental e histórica que o espectador dá ao campo aberto da obra.

Nesses museus são criados espaços de controle e não espaços livres. Os processos de comunicação, enquanto instrumentos concretos para interligar pessoas e grupos, são substituídos por uma comunicação unilateral via tecnologia, sem possibilidade de argumentação e questionamento. As obras são fechadas em si mesmas.

Hoje, a comunicação encerra os contatos humanos dentro de espaços de controle que decompõem o vínculo social em elementos distintos. A atividade artística, por sua vez, tenta efetuar ligações modestas, abrir algumas passagens obstruídas, pôr em contato níveis de realidade apartados. As famosas "auto-estradas de comunicação", com seus pedágios e espaços de lazer, ameaçam se impor como os únicos trajetos possíveis de um lugar a outro no mundo humano. Se por um lado a auto-estrada realmente permite uma viagem mais rápida e eficiente, por outro ela tem o defeito de transformar seus usuários em consumidores de quilômetros e seus derivados. Perante as mídias eletrônicas, os parques recreativos, os espaços de convívio, a proliferação dos moldes adequados de socialidade, vemo-nos pobres e sem recursos, como o rato de laboratório condenado a um percurso invariável em sua gaiola, com pedaços de queijo espalhados aqui e ali. Assim, o sujeito ideal da sociedade dos figurantes estaria reduzido à condição de consumidor de tempo e de espaço, pois o que não pode ser comercializado está fadado a desaparecer (BOURRIARD, 2009:1998, p.10).

O critério da coexistência instituído por Nicolas Bourriard, no qual acontece uma existência simultânea entre as obras e os indivíduos, é banido, pois, segundo ele, é necessário perguntar a qualquer produção estética. "Esta obra me autoriza ao diálogo? Eu poderia, e de que forma, existir no espaço que ela define?" (BOURRIARD, 2009:1998, p.149). Elas oferecem ao observador a possibilidade de completá-las? Se não há resposta, ou a resposta é não, então a existência do observador não está em compartilhamento com as produções estéticas ditas interativas.

Esse é um dos efeitos adversos experimentado pelos museus e proporcionado pelo desenvolvimento mais recente das tecnologias da comunicação. Também é decorrência dele o fato de as exposições utilizarem a “hiper-realidade” como modelo para melhorar a comunicação com seu público e tornar a instituição do museu um lugar atrativo. “O mundo dos sonhos” é uma dimensão fictícia, irreal, criada de maneira que tudo exista num estado de perfeição. Essa mudança foi analisada teoricamente por Baudrillard (1998); Lyotard (1984) e Eco (1987), e este último realizou uma viagem por cidades americanas e visitou uma série de museus.

Museu de cera, gruta dos autómatos, que nos permite compreender a existência de uma constante do imaginário e do gosto médio norte-americano pelo qual o passado deve ser preservado e celebrado em forma de cópia absoluta, em tamanho natural, em Escala 1: 1: uma filosofia de imortalidade como duplicação. Essa filosofia domina a relação dos americanos consigo mesmos, com seu próprio passado, não raramente com seu próprio presente, sempre com a história e, no limite, com a tradição europeia (ECO, 1987, p.7).

A escala 1:1, dentro dos espaços do museu, foi e é uma constante nos museus norte-americanos, seja com a presença de bonecos de cera ou com a reconstrução de locais, interiores e cenas fantasiosas que utilizam os mesmos materiais, as mesmas cores, mas tudo obviamente mais brilhante, mais lustroso, e aparte dos processos de deterioração da matéria. Tudo “parece” verdade e, portanto, tudo é verdade. Esse é um dos problemas da hiper-realidade, a confusão que ela cria entre o que é real e o que não é. Perde-se o contato com a distinção entre fantasia e realidade, já que, dentro de uma exposição, não se sabe quais são as partes originais e quais são falsificações. Pior ainda, não se sabe o que é verdade e o que é não é. “Para falar de coisas que devem ser conotadas como verdadeiras, essas coisas devem parecer verdadeiras. O ‘todo verdadeiro’ é identificado com o ‘todo falso’. A irrealidade absoluta se oferece como uma presença real” (ECO, 1987, p.8).

A exploração do mundo do imaginário nos museus permite a criação de uma realidade à parte por meio dos recursos tecnológicos. Por uma decisão pedagógica que não se quer criticar, os curadores desejam que o visitante mergulhe numa atmosfera e se identifique com o passado. A experiência tornou-

se o produto mais importante do museu. Nas palavras de Umberto Eco (1987, p.13), “o que conta não é tanto a autenticidade da peça, mas a aparência surpreendente da informação que transmite. [...] A autenticidade proclamada não é histórica, mas visual”. A informação histórica termina no sensacional; o verdadeiro se mistura com o lendário.

Com a ajuda de telas virtuais de alta tecnologia, animatrônicos de áudio, imagens 3-D e similares, agora é possível "estar" em alguns dos principais lugares e eventos da civilização ocidental - Segunda Guerra Mundial, Agincourt, Culloden - de certa forma que concentra a experiência muito além de qualquer coisa que a realidade oferece. É isso que Umberto Eco, em *Travels in Hyperreality* (1987), entende por “hiperrealidade”, uma versão maior que a vida da história que substitui a própria história. A história “real” não importa mais porque foi substituída por telas, sinais e simulações elegantes. Em outras palavras, a herança é uma forma pós-moderna porque se encaixa na terceira ordem de simulacros exposta em *Symbolic Exchange and Death* (1993) de Baudrillard, um mundo além da mera “reprodução mecânica” como Benjamin (1970) o imaginou. Na era do código digital e da cibernética, encontramos cópias perfeitas de originais que nunca existiram. “Chega de verdadeiro e falso”, escreve Baudrillard, uma vez que “hoje a própria realidade é hiperrealista” (1993: 64, 74, ênfase no original). O advento de ambientes altamente simulados, como parques temáticos e centros de patrimônio, nos levou além do espetáculo de Debord, onde a distância (crítica) ainda é possível, em direção à imersão total em ambientes que “colapsam a realidade em hiperrealismo, a reduplicação meticulosa do real” (1993: 71). Não é apenas que o local “patrimonial” se torne associado a dramas de fantasia de TV e sinais de herança marrom, mas que esses próprios sinais (“país de Catherine Cookson”, “país de Jane Austen”, “país de Robin Hood”, “A terra ou 'Burns ”) outpace e, portanto, substituirá o original. No mundo do patrimônio, um lugar ou coleção de objetos “original” não é mais necessário, pois passamos para uma era do “fusal, tátil e estético (e não mais estético)” (BAUDRILLARD 1993: 71).

Tudo isso sugere uma mudança significativa na importância que os edifícios históricos têm na atualidade para uma determinada exposição, pois, antes, eram uma parte fundamental do discurso. Ou se não eram, ao menos contribuíam para essa parte. O advento da hiper-realidade, porém, tornou o lugar, e seu significado, irrelevante para a exposição, pois tudo que seria necessário à ligação significativa entre o material e o discurso pode ser construído tecnologicamente e até fisicamente.

Vive-se em um cenário assinalado pela hipercultura - o da revolução digital, “marcado pelas mídias informacionais e seu impacto em todos os setores da cultura global”, segundo Teresa Schiner (2020, p. 47), na qual as proximidades espaciais perdem significado e predominam as interações digitais que são múltiplas e descentradas (Deleuze e sua teoria dos rizomas). A sociedade tem novas percepções de tempo e espaço, e uma cultura “sem centro, sem Deus e sem lugar” (HAN, 2018: 23, 55, 57). A “morte” do lugar pressupõe, então, a “morte” da aura (Benjamin), “só possível de existir no lugar, o lugar onde a coisa se encontra. A aura é substituída pelo brilho do aqui e agora: a realidade que brilha na carência da aura pode ser chamada hiperrealidade [...] um ‘estar aqui’ hipercultural que coincide com estar em todos os lados”.

A hiper-realidade é mais do que o real, e a hipercultura é mais do que a cultura, e ambas se relacionam com o “não lugar” de Marc Augé (1992). Um espaço sem nenhuma vocação territorial, mas que promove a circulação de pessoas e mercadorias (consumo). Nesse não lugar não são criadas identidades, nem são fortalecidas as relações simbólicas, apesar de elas terem (na maioria dos casos) patrimônios comuns. A experiência em um não lugar é aquela de nunca estar onde se está fisicamente, “contatos, informações, publicidade (celulares, computadores, cartazes, monitores, alto-falantes) -, tudo isso nos transporta para outras realidades, problemas, alegrias, desejos, nos faz sonhar sem o sonho” (SÁ, 2014, p.213).

Nos não lugares, há uma constante circulação de imagens e informações sob uma velocidade assustadora e capaz de transformar o mundo em um espetáculo. “Mantemos relações a partir das imagens, transformando-nos em espectadores de um lugar profundamente codificado, do qual ninguém faz verdadeiramente parte” (SÁ, 2014, p.212). Que não lugar é esse? O museu.

A condição do museu, como “cubo branco”, normatizador dentro do sistema da arte, quanto aos valores estéticos e aos comportamentos no “ambiente da arte” se expande para a condição de contenedor ou não lugar. É arquitetura multifuncional, de grandes dimensões, que prescreve as experiências do público sem distinção do modo como o fazem, no mundo contemporâneo, os edifícios contenedores não destinados à arte. Atração, recepção, informação, segurança-controlar-quantificação, disponibilização de cultura, objetos,

serviços e lazer é a narrativa comum a todos. Fachada, logomarca, átrio de representação institucional, bilheterias, catracas e leitura ótica, detectores de metal, câmeras, folders, guias áudio-visuais, áreas de circulação-exposição, áreas de descanso (restrooms ou lounges), climatização, livrarias, lojas com objetos diversos, acesso à internet, cafés, brindes... A arquitetura, transformada em aparato técnico-comunicativo, é agente que disponibiliza as narrativas cenográficas em que experiência e exposição são ações que dizem respeito apenas ao consumo de tempo, de imagens e de objetos (SPERLING, 2005, p. 9).

Nas palavras de David M. Sperling (2005), “a visibilidade cede lugar à super-exposição e a experiência histórica é cotidianamente substituída pela experiência prescrita”. O sentido de pertencimento característico dos lugares tradicionais e das relações intersubjetivas tecidas, nos museus desses locais, é substituído por ambientes nos quais o único imperativo para a interação humana é o consumo cultural. A artificialidade das exposições pretende indicar como se deve comportar, quais são as vias de circulação no museu, o que se deve pensar e o que não se deve pensar. O pensamento não é encorajado além dos limites do projeto cognitivo particular do próprio espaço do museu. A história e os significados encontrados nesses lugares são menosprezados e, se possível, ocultados.



## CAPÍTULO 6

### O DISCURSO EXPOSITIVO DOS MUSEUS DA PRAÇA DA LIBERDADE

#### 6.1 MEMORIAL MINAS GERAIS – VALE

##### 6.1.1 O PROJETO EXPOSITIVO

A curadoria, a museografia e o *design* do espaço cultural do Memorial Minas Gerais são de autoria de Gringo Cardia<sup>122</sup>. A apresentação do projeto ao CONEP (Conselho Estadual do Patrimônio) elucida que o objetivo proposto é instigar o visitante a descobrir a história e os costumes mineiros, de uma forma diferente e interativa. O Memorial é concebido como a porta de entrada dos visitantes do Circuito Cultural – “um espaço-síntese da história, cultura, arte e memória de Minas Gerais” (CONEP, 2008, p.2). A partir disso, é possível afirmar que o conceito gerador idealizado pelo curador é o do universo cultural mineiro.

##### 6.1.2 CONTEÚDO DA EXPOSIÇÃO

No que se refere ao conteúdo da exposição, eles foram fundamentados em uma pesquisa conceitual, as bases do “Projeto República: núcleo de pesquisa, documentação e memória”<sup>123</sup> da UFMG, sob orientação da professora Heloisa Starling. Os temas elencados para serem abordados pela exposição foram

---

<sup>122</sup> Designer, arquiteto, cenógrafo, artista gráfico, diretor de arte, curador de museus e exposições no Brasil e no exterior. Sua produção é distribuída entre a concepção de capas de disco; cenários de *shows* e de peças teatrais, assim como de espaços cenográficos, os do Museu da Cruz Vermelha em Genebra e do Museu das Telecomunicações Oi Futuro, no Rio de Janeiro e em Belo Horizonte.

<sup>123</sup> O Projeto República: núcleo de pesquisa, documentação e memória é vinculado ao Departamento de História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais. Foi criado, em setembro de 2001, pelos professores Heloisa Maria Murgel Starling e Rodrigo Patto Sá Motta, e tem como foco o período histórico republicano brasileiro e o estudo da temática do republicanismo. Entre outras realizações, o projeto tem se dedicado a pesquisa e curadoria de exposições, à produção de livros, relatórios, monografias, seminários, vídeos e CD-ROMs.

desenvolvidos com a colaboração de especialistas e, depois, distribuídos em três módulos nucleares.

O primeiro módulo é o da **Minas Imemorial** (história), que promove a volta do visitante aos séculos XVIII e XIX por meio de cenários que mostram o mundo das fazendas mineiras, as lavras, os quilombos e os sítios arqueológicos. O segundo eixo é o da **Minas Visionária**, que traz os temas e figuras da cena cultural mineira que estiveram sempre à frente do seu tempo, como Guimarães Rosa, Sebastião Salgado, Amílcar de Castro, entre outros. Também é proposto nesse eixo a abertura de espaços que promovam a apresentação de trabalhos de arte, música e teatro experimental para jovens artistas. O último módulo é o da **Minas Polifônica** que apresenta a história da miscigenação na cultura mineira, além de temas como o barroco, o modernismo e as festas populares.

A proposta da curadoria nos parece que foi confrontar a Minas clássica e a Minas multicultural contemporânea. Os temas propostos para cada sala foram desenvolvidos com base em uma ampla pesquisa acadêmica realizada pela Universidade Federal de Minas Gerais e materializados através de uma museografia interativa e lúdica. O confronto entre imagens e momentos tão distintos da história mineira, assim como a proposição de uma ampla temática são características presentes em outros projetos de Gringo Cardia. Para esse curador, a arte é provocação o tempo todo ainda que de forma construtivista, e o museu como palco da arte deve adotar uma linguagem convidativa e educativa (IEPHA, 2009).

Acho que o museu, de maneira geral, sempre foi um lugar de educação, mas ele ficou defasado um certo tempo, e vários museus ainda estão, porque a linguagem utilizada não contagia o jovem do século XXI. O jovem que vai ao Museu do Louvre olha aquilo lá e acha tudo chato. O museu tem que alcançar todas as idades, mas principalmente o jovem, por trazer valores positivos que devem ser acumulados. Muitos autores falam sobre isso, por exemplo, o italiano Domenico de Mais fala que o museu moderno é a casa do entretenimento, ele fala que o maior museu do mundo é a Disney. A linguagem é essa, não quer dizer que lá tenha cultura, mas que a linguagem do museu deve entreter, a pessoa vai para se divertir, e se envolver com o espaço, ter um mergulho sensorial (BERFEROT, 2016, p. 11).

Como amante da cultura brasileira, Gringo Cardia propõe aquilo que é a sua principal característica, a mistura de tudo que existe no mundo ao mesmo tempo, sem parâmetro, sem se prender a estética – e essa perspectiva aparece claramente nos seus trabalhos. Os projetos de sua autoria também não estão restritos ao mero espaço físico a ser construído para constituir a exposição, mas à história que será contada. Isso exige, segundo ele, o envolvimento de diversos profissionais e principalmente o desenvolvimento de uma pesquisa científica que embase os temas a serem tratados, depois é só “trabalhar de modo a transformar tudo em uma linguagem pop” (BERGEROT, 2016, p. 13).

A linguagem pop é aquela que se compromete diretamente com a cultura de massa e com o capitalismo consumista. Segundo Hal Foster (2015, p.18), esse consumismo alterou profundamente a natureza da aparência e “encontrou seu tema principal aqui - na visualidade acentuada de um mundo de ostentação, na iconicidade carregada de personalidades e produtos”.

A perspectiva de tratar de uma infinidade de temas originados da ideia de se criar um memorial da cultura mineira oferece ao visitante uma enormidade de informações durante a visita, sendo quase impossível absorver tudo durante o percurso por entre as salas. Além disso, cada espaço trata de um tema com tamanha profundidade que o tempo despendido em cada uma dessas salas gera, ao término, a exaustão física e mental do visitante.

### **6.1.3 O AMBIENTE DE EXPOSIÇÕES**

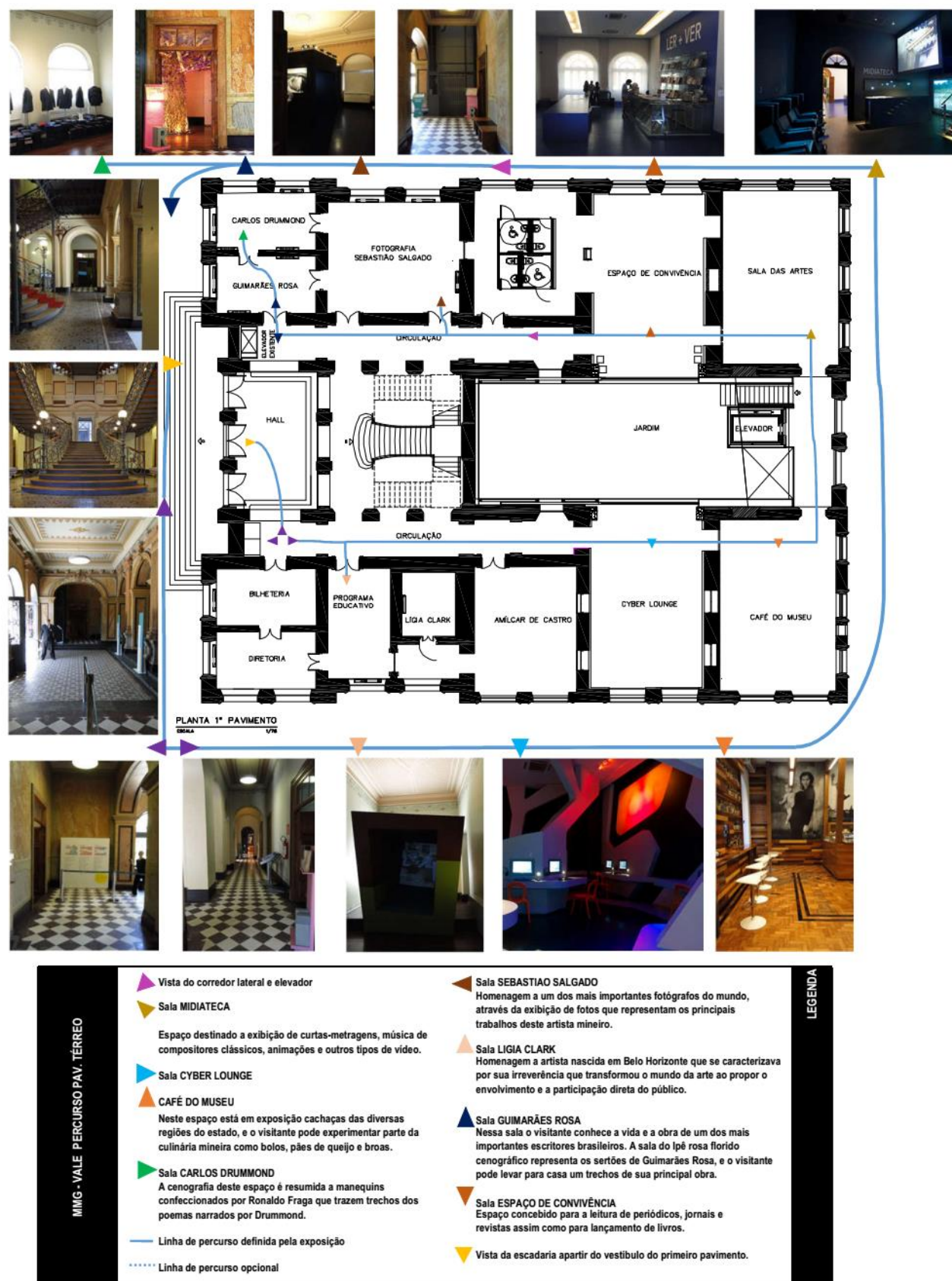
O Memorial está dividido em trinta e uma salas de exposição, e cada uma delas foi projetada dentro de uma temática que se insere em um dos três módulos nucleares (Minas Visionária, Minas Imemorial e Minas Polifônica). Entretanto, não há acervo exposto apesar de quase a totalidade da exposição ser permanente, com exceção de duas salas que foram adaptadas como galeria para expor os trabalhos de jovens artistas, temporariamente.

Toda a informação gerada pelo Memorial Minas Gerais tem como suporte o vídeo e o espaço cenográfico, sendo cada sala um universo em si. Elas vão desde simples atrações (vídeos), que estão dispostas em mobiliário central ao espaço, até réplicas de grutas com inscrições rupestres que cobrem toda uma sala de exposições.

Complementarmente à cenografia e ao vídeo, está o som, que se faz presente em toda a exposição, com a clara intenção de promover a imersão do visitante, mas que acaba gerando certo desconforto, pois ocorre a contaminação do som de uma sala na outra. Esse fato também foi evidenciado por Machado (2015) no Museu da Língua Portuguesa em São Paulo.

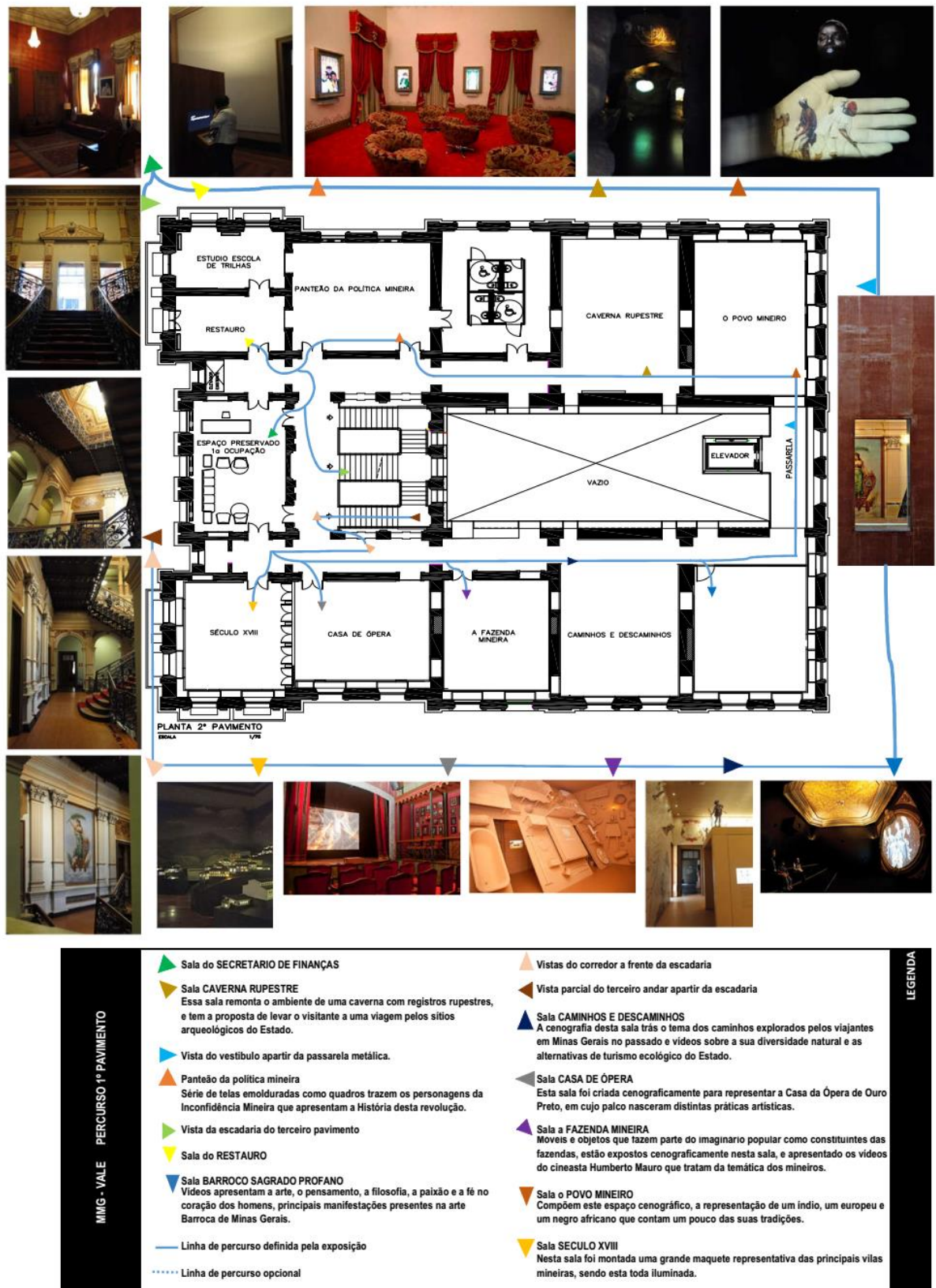
O tratamento expográfico dado por Gringo Cardia não está explicitado nas pranchas do projeto, mas há indicativos de que seja uma forma intermediária ao Cubo Branco e à Caixa Preta do Teatro, aproximando-se mais desta última. Tal afirmação se baseia no fato de que a maioria das salas foi fechada com paredes *dry-wall*, para eliminar a luminosidade natural e permitir o condicionamento de ar, criando outra ambientação. Por outro lado, a escuridão, própria da dramatização buscada pela Caixa Preta, acontece em poucas salas.

Figura 85 – Percurso pelo pavimento térreo e registro dos espaços em sequência visual.



Fonte: autora.

Figura 86 – Percurso pelo 1º pavimento e registro dos espaços em sequência visual.



Fonte: autora.

Figura 87– Percurso pelo 2º pavimento e registro dos espaços em sequência visual.



Fonte: autora.

#### **6.1.4 OS PERCURSOS, A CIRCULAÇÃO E A DIFERENCIAÇÃO**

É importante, primeiro, tratar do percurso do visitante no interior do edifício, para depois analisar como se constituem os movimentos no interior das salas de exposição. Nesse caso, o visitante não recebe nenhuma instrução nem roteiro de visita a ser seguido, ficando livre para transitar. É convidativo entrar nas salas de exposição do primeiro pavimento, uma a uma, percorrendo os corredores laterais e depois subir aos próximos pavimentos executando esse mesmo movimento.

A circulação (corredores laterais) do edifício está situada no entorno da escadaria monumental se estendendo por todo o átrio central até o elevador panorâmico e passarelas de vidro ao fundo. Como as salas de exposição não se comunicam entre si, o visitante sempre volta à área de circulação, o que acaba por engrandecer a experiência e aprofundar a relação dos visitantes com a arquitetura do edifício. Por outro lado, não é possível transitar entre as salas, como era estabelecido pelo padrão antes da intervenção.

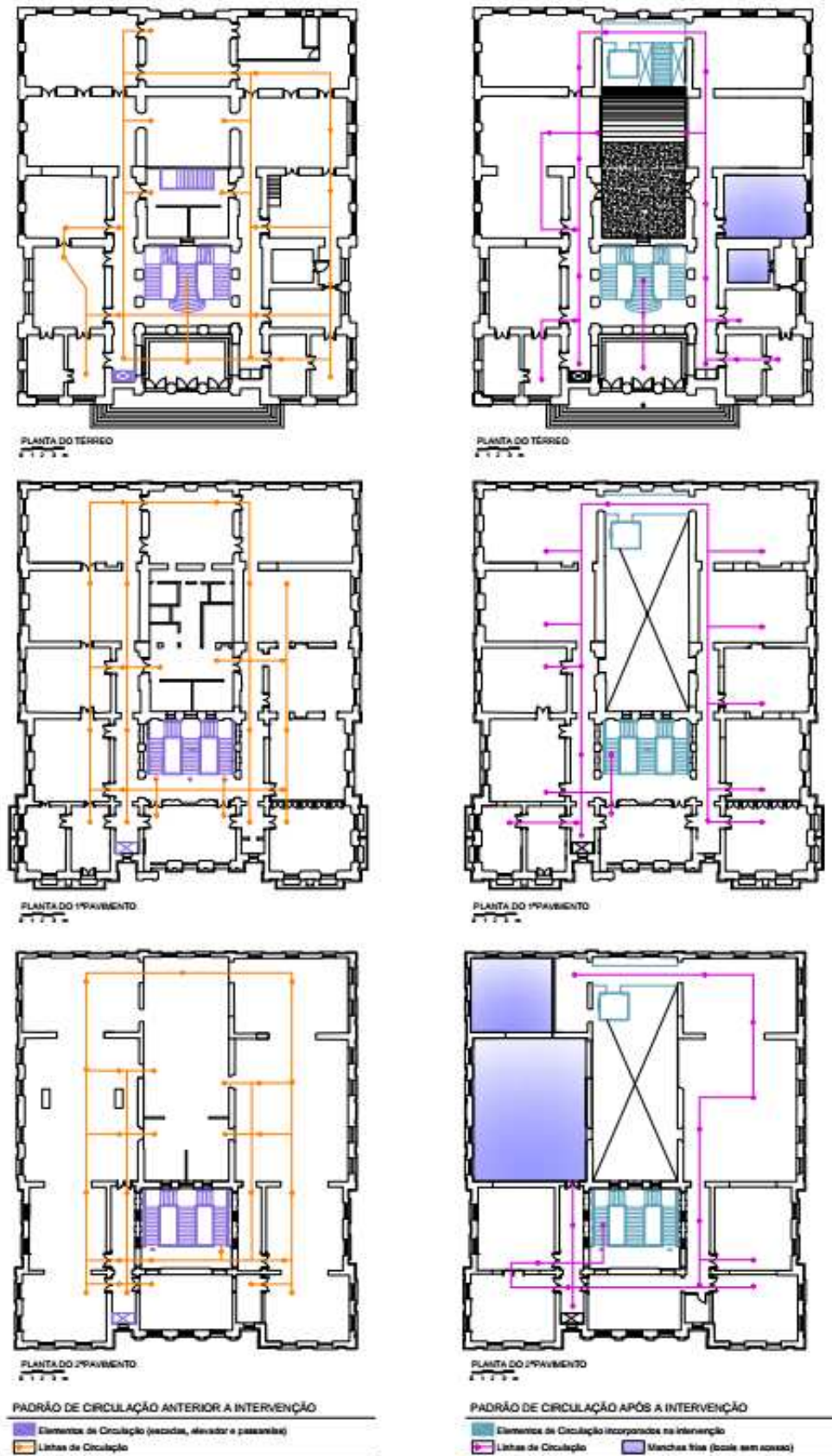
Os contrastes, a diferenciação também são uma ferramenta que, usada de maneira não ostensiva, pode contribuir para a experiência, apenas com a mudança de materiais, cores, texturas e direção das superfícies. O projeto de restauração tinha como um dos seus princípios exatamente isso, pois o arquiteto compreendeu que as ampliações realizadas ao longo dos anos, em relação ao volume original, poderiam ser notadas pelos visitantes, pois o seu decoro era distinto, mais simples. Segundo consta no levantamento cadastral do edifício emitido pelo IEPHA (2006), são cinco as fases construtivas, sendo a primeira delas composta pelo corpo frontal e com a maior concentração de elementos artísticos integrados, que se tornam esparsos à medida que as ampliações acontecem. Os forros deixam de ser pintados e as vinhetas tornam-se mais simples nas salas ao fundo do prédio.

Entretanto, esse princípio não foi incorporado ao projeto expográfico e, por isso, essa diferenciação não é percebida pelo visitante. Cada sala de exposição é um universo em si que segue certo padrão.



No primeiro e terceiro pavimentos, existem manchas frias - salas sem acesso do público -, sendo uma delas de grande importância para a compreensão da história do edifício – o cofre. A outra sala do primeiro pavimento é utilizada pela administração do memorial e as do andar superior abrigam o anfiteatro do Memorial, que é aberto em determinadas ocasiões.

Figura 88 – Padrão de Percurso pelos pavimentos antes e após a intervenção.



Fonte: autora.

### 6.1.5 A HISTÓRIA POR TRÁS DAS PAREDES

Da análise empreendida sobre o discurso museográfico do Memorial Minas Gerais Vale, há uma parcela que se refere ao conteúdo abordado e à forma de comunicação com o público visitante, e uma fração restante relativa à própria ambientação da exposição e o percurso proposto aos visitantes.

Em relação ao conteúdo, observa-se que os temas escolhidos para a exposição são fundamentados em uma pesquisa científica e, por isso, de notória coerência com o objetivo da exposição, que é “instigar o visitante a descobrir a história e os costumes mineiros”. Entretanto, ao percorrer as salas e assistir às atrações do Memorial, fica clara a intenção da curadoria de apresentar e reforçar a “tradição mineira” através de um “discurso mítico da identidade regional”, como já havia sido ressaltado por Clarissa dos Santos Veloso (2017, p. 105), que também realizou a análise do conteúdo dessa exposição ~~coloca que~~:

Considerando as ideias, os temas e as pessoas selecionados para comporem a identidade mineira, nota-se que, se Minas são muitas, a forma de representá-las no Memorial Vale não deixa ao visitante margens de interpretação das identidades, que carregam em si tensões, oposições, desigualdades, ambiguidades, proximidades e distâncias. Na narrativa da identidade brasileira (e mineira), a história contada enfoca as contribuições dos diferentes povos, apresentando-as num discurso praticamente isento de conflitos e de contradições, que se encerra na idealização de uma nação unificada. As exposições carecem, portanto, de problematizações e de um posicionamento reflexivo e crítico em relação à problemática da identidade. A tendência observada é o privilégio de manifestações culturais já consagradas e a transmissão de informações e dados para um público que deve receber esse conjunto de conteúdo.

O discurso histórico sobre o povo mineiro e suas manifestações culturais está apoiado em um conhecimento consolidado e presente no imaginário coletivo, inclusive com a exploração e valorização da “mineiridade” pela curadoria (LONGO, 2017). Isso quer dizer que, na exposição, são enaltecidos certos aspectos da identidade desse povo e de sua história, como também são relegados a outros um papel coadjuvante. Esse é o caso da Praça da Liberdade

e dos edifícios das secretarias que não são mencionados nessa exposição como parte da história e enredo das exposições do Memorial.

A única sala que faz menção ao tema, *en passant*, é a do antigo gabinete do secretário de finanças que possui parte de seu mobiliário original (mesa, cadeiras e poltronas que não são cenográficas como nas outras salas), mas nenhuma identificação ou restrição de uso para os visitantes. O título da atração é História de Belo Horizonte e se resume a uma projeção em vídeo que mescla informações sobre a construção da nova Capital na antiga vila do Curral d'el Rei (incluindo mapas do Plano de Aarão Reis), com uma série de lendas urbanas que são narradas por fantasmas que entoam gritos de terror. A importância do Conjunto Arquitetônico da Praça da Liberdade, que, inclusive possui tombamento em nível Estadual e Municipal por ter sido o local de fatos históricos, centro da política mineira e detentora de significativo patrimônio de valor artístico (forros, ornamentos, pinturas e elementos decorativos), não é citada como parte da exposição de longa-duração.

Por ser um “Memorial” e não ter o os mesmos objetivos de um museu, essa instituição não é caracterizada pela produção, mas pela reprodução de conhecimento. Nota-se, então, que o grande problema ocasionado pela exposição interativa, geradora e, mais ainda, transmissora de conteúdo “processado” é a sua capacidade de construir um discurso pronto. Não há abertura para um posicionamento reflexivo e crítico. A obra não está “aberta” e em construção com seu público, pelo contrário, ela se “fecha” em seu objetivo de informar sob determinada perspectiva. Como bem dito por Julio Plaza “Do participacionismo artístico sucedem as artes interativas”.

Retornando ao percurso empreendido,, nesta tese pela história da arte, é possível recordar que as exposições anteriores aos anos 60 não pretendiam promover a participação do visitante e não almejavam se comunicar com todos os tipos de públicos. Entretanto, a arte conceitual, a desmaterialização dos acervos e a efemeridade proposta deram, sim, passos na direção de uma prática participativa e de construção crítica de conteúdo entre visitantes e artistas, mas a atual comunicação proposta pelos curadores de museus pouco se assemelha àquela anteriormente almejada.

Se a participação do público nos museus era “passiva”, pois apenas havia contemplação das obras de arte, e evoluiu para uma participação ativa com a possibilidade de intervenção e modificação da arte pelo visitante na arte conceitual, hoje o que se tem é a interatividade como relação comunicativa das máquinas com os visitantes. Acionar botões e tocar em telas dá a falsa ideia de participação, porque, não necessariamente, isso desencadeará um envolvimento e uma análise crítica das informações transmitidas. Na verdade, a tão sonhada e exigida comunicação com o público do museu legitimou o uso das tecnologias nesse espaço, como forma de aproximação, e transformou-a em uma ferramenta usual para a construção de discursos políticos.

No caso do Memorial Minas Gerais, o discurso inclusivo e plural está representado no eixo da exposição de título Minas Polifônica e nas salas que cuja temática são as Festas Populares, do Vale do Jequitinhonha e do Povo Mineiro de forma mais evidente. Em salas como o Panteão da Política Mineira, Vale Futuro e Caminhos e Descaminhos, porém, a retórica é política. Também há uma clara intenção do projeto de dar visibilidade às “maravilhas” do Estado e associá-lo ao turismo, como na sala da Caverna Rupestre, que mostra as belezas naturais e riquezas arqueológicas, assim como na sala do Modernismo, que apresenta o patrimônio arquitetônico do Estado.

Esses fatos são reafirmados quando se analisa o próprio projeto cenográfico de Gringo Cardia. A linguagem utilizada na narrativa expográfica é similar às das exposições no Museu da Cruz Vermelha, Museu da Língua Portuguesa e Museu do Amanhã e estão baseadas em práticas teatrais como cenografia, *mise-en-scène*. A natureza teatral dentro do museu exige que sejam selecionados objetos icônicos como adereços para apoiar a narrativa histórica. No caso do Museu da Cruz Vermelha, o exemplo seria o da exposição permanente “Defending human dignity” especificamente a atração intitulada “Dignity trampled underfoot”, que tem um “enorme pé que parece descer de um céu escuro, passando por cima de imagens de pessoas afetadas por desastres e conflitos projetados no piso”. Segundo Gringo Cardia, “Um pé enorme pode ser aquele que esmaga os outros, ou que corre frágil e descalço pela sobrevivência”.

Figura 89 – A atração intitulada *Dignity trampled underfoot* do Museu da Cruz Vermelha.



Fonte: International Red Cross Museum<sup>124</sup>.

No Memorial Minas Gerais, o objeto icônico não é o pé, mas uma gigantesca mão e enormes cabeças. A sala “O Povo Mineiro” apresenta a história e as tradições dos povos indígenas, africanos e europeus e como eles influenciaram na construção da identidade mineira. A projeção em vídeo sobre a face dos povos e a narração dão o tom dramático à atração. Para isso, a sala foi toda fechada em *drywall*, encobrindo forros decorados em madeira, paredes com pinturas e as janelas externas. A caixa preta do teatro se forma nessa escuridão e exige acústica, por isso os pisos existentes foram totalmente cobertos.

---

<sup>124</sup> Disponível em: <https://www.icrc.org/en/doc/resources/documents/event/2013/05-07-international-red-cross-red-crescent-museum.htm>. Acesso em: 13 de agosto de 2020.

Figura 90 – Objetos icônicos da sala “O Povo Mineiro” do Memorial Minas Gerais.



Fonte: autora.

A cenografia, explicitamente, empresta técnicas teatrais, criando a *mise-en-scène*, uma situação, um cenário - um ambiente total. São espaços imersivos, que, no caso do Memorial, materializam-se em distintas salas, como a da Casa da Ópera, Caverna Rupestre e a do Modernismo como dito anteriormente. Todavia, a negação de toda a materialidade preexistente e de sua inerente historicidade é exemplar para o caso das salas que dão vista para a Praça, e estão no segundo pavimento.

Durante a obra de restauração, foram descobertas pinturas originais que estavam encobertas por camadas de tintas nessas salas. Entretanto, apesar de ter sido solicitada pelo IEPHA a alteração/adequação do projeto cenográfico para que essas pinturas pudessem ficar à mostra nas salas das Festas Populares, Espaço Vale Futuro e Espetáculo Mineiro, isso não ocorreu. Todas foram fechadas com paredes *dry-wall* e forros acústicos. Em suma, é mais importante e relevante criar uma ficção, do que mostrar o existente como parte concreta e visível da história de Minas Gerais.

Segundo consta no relatório emitido pelo IEPHA ainda em 2009, haviam sido encontradas em duas salas desse pavimento pinturas artísticas localizadas no roda teto e caracterizadas como vinhetas (pinturas reproduzidas a partir de moldes). É importante ressaltar que algumas salas do edifício não possuíam nem pinturas artísticas nas paredes, nem forros decorados, sendo as indicadas para receber esse tratamento expográfico da caixa preta do teatro ou até mesmo do cubo branco. Nas demais salas, deveriam permanecer ou serem restauradas e expostas pela primeira vez à sociedade as pinturas e os forros originais, uma vez que fazem parte da composição concebida pelo pintor Frederico Steckel para essa edificação.



Figura 91 – Fotos das salas onde foram encontradas pinturas originais e seu posterior fechamento com *drywall* para a instalação do cenário proposto.



Fonte: Relatório de obras da Diretoria de Patrimônio e do IEPHA (2009).

Aliás, esses são elementos cuja ausência causa descaracterização à tipologia arquitetônica em questão e ao conjunto dos edifícios da Praça que tem outros exemplares decorados por esse mesmo pintor, no caso, o Palácio da Liberdade. Pondera-se que a obstrução de elementos arquitetônicos e artísticos foi uma escolha e não ocorreu por restrições técnicas ou econômicas, o que demonstra claramente uma valorização do cenário construído (artificial) em detrimento do cenário preexistente, assim como um não reconhecimento dessa

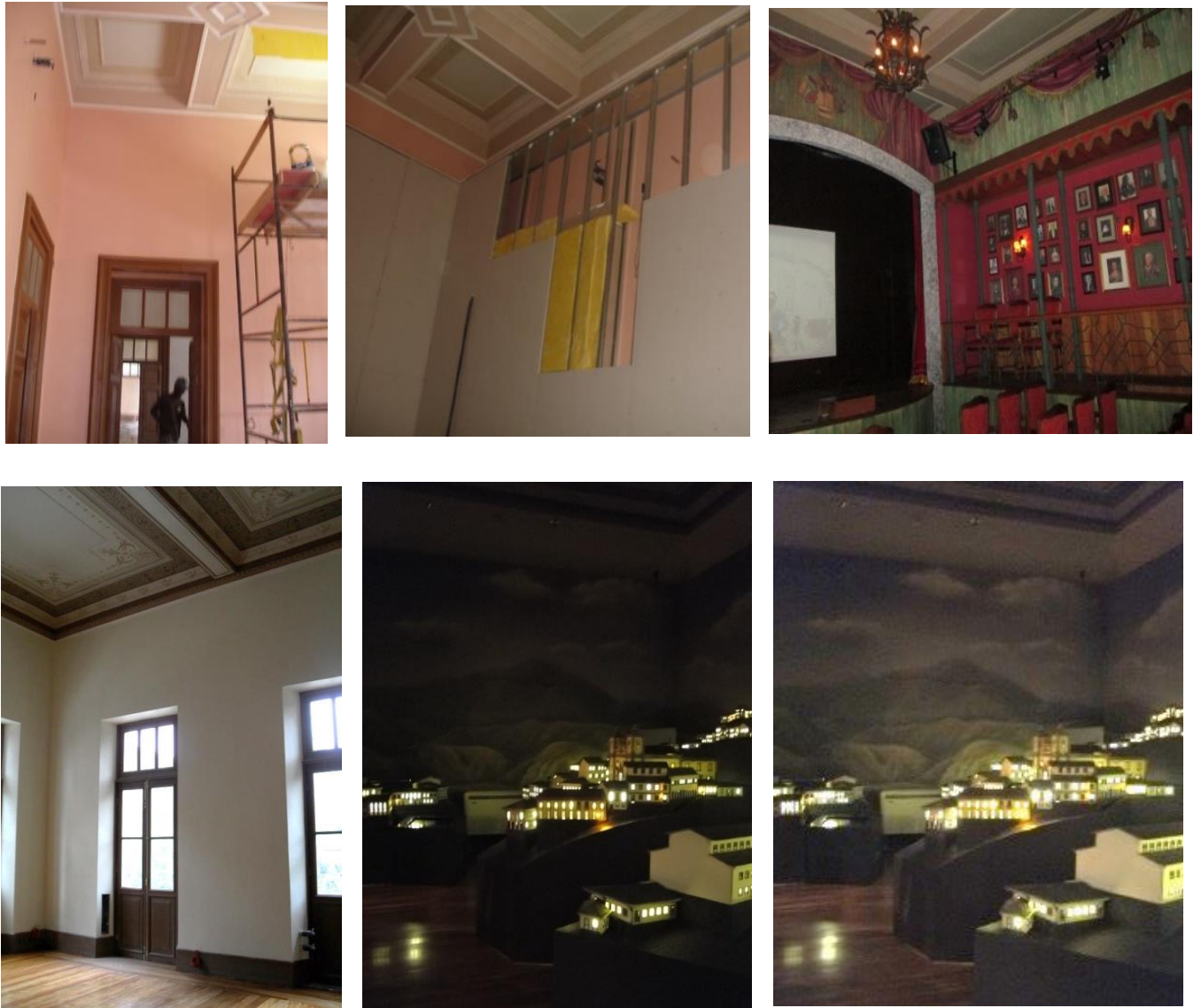
materialidade como um bem detentor de valores estéticos e históricos, preservados por um tombamento.

As obras de restauração e adaptação do edifício da secretaria tiveram início em março de 2009, mas o projeto museográfico só foi aprovado pelo IEPHA no início de 2010. Muitas solicitações de adequação e modificação foram indicadas nos pareceres, mas, em grande parte, não foram atendidas. No entanto, a inserção de fechamentos em *drywall* nas salas que traziam forros decorados e pinturas parietais talvez tenha sido a que gerou maior descaracterização na percepção do público que hoje visita este espaço.

Como exemplo, pode-se citar a sala intitulada Vilas Mineiras, no segundo pavimento, que abriga uma maquete iluminada, o que exigiu o fechamento dessa sala que tem vista para a Praça e um decoro hoje coberto por paredes de *drywall*. O mesmo aconteceu com a sala vizinha, que tem a montagem cenográfica (réplica) da Casa da Ópera da antiga Vila Rica, não sendo perceptível nenhum elemento artístico da antiga sala existente.

Na análise dos projetos expográficos, também é evidente uma extrapolação do uso dos espaços, pois, na maioria das salas, mais da sua metade (em área) é ocupada por cenários, havendo, inclusive, alguns casos, como o da Caverna Rupestre, que foi totalmente ocupada. A intenção de criar espaços expositivos pautados na sensibilização e no embevecimento foi alcançada, mas tornou-se uma experiência exaustiva pelo volume de informações e estímulos. Outra questão importante é que o espaço livre (de circulação interna) das salas fica restrito a um número reduzido de visitantes, e, muitas vezes, não é possível nem adentrar algumas salas.

Figura 92 – Sala das vilas mineiras e da ópera antes da intervenção, com forro decorado, e após a instalação do cenário expositivo.



Fonte: Relatório de obras da Diretoria de Patrimônio e do IEPHA (2009).

O objetivo do projeto cenográfico do Memorial é criar um ambiente capaz de envolver emocionalmente o visitante para que ele possa consumir conteúdo processado. A promessa é a de democratizar o conhecimento, oferecer informações contextualizadas na exposição e aumentar a presença no museu. Para isso, deve existir uma narrativa que propicie momentos de surpresa, felicidade, espanto, medo etc., assim como quando se assiste a um filme no cinema. Na sala Panteão da Política Mineira no Memorial, os personagens da Inconfidência Mineira aparecem em telas interativas dispersas pelas paredes

das salas, conversando e apresentando a história dessa revolução de forma lúdica e surpreendente. Também é importante ressaltar que a sua decoração está toda exposta e restaurada, o que ajuda a compor o cenário expositivo.

Em outras poucas salas, a maioria no pavimento térreo, o decoro faz parte da exposição. São elas: Guimarães Rosa, Sebastião Salgado, Carlos Drummond e Ligia Clark. No entanto, pela análise do projeto e da própria instalação cenográfica no espaço das salas, é possível verificar o comprometimento de preceitos elencados por esta tese, que são: o respeito à proporção do objeto a ser exposto e do espaço que o acolhe e a contextualização da obra, e, quando necessário, deve-se projetar superfícies, suportes e cenários que sejam capazes de acomodá-la e destacá-la. Na Sala Sebastião Salgado, a superfície projetada para os quadros serem expostos está excessivamente alta, o que compromete a compreensão das obras e da própria decoração preexistente.

Figura 93 – Vista dos painéis da Sala Sebastião Salgado.

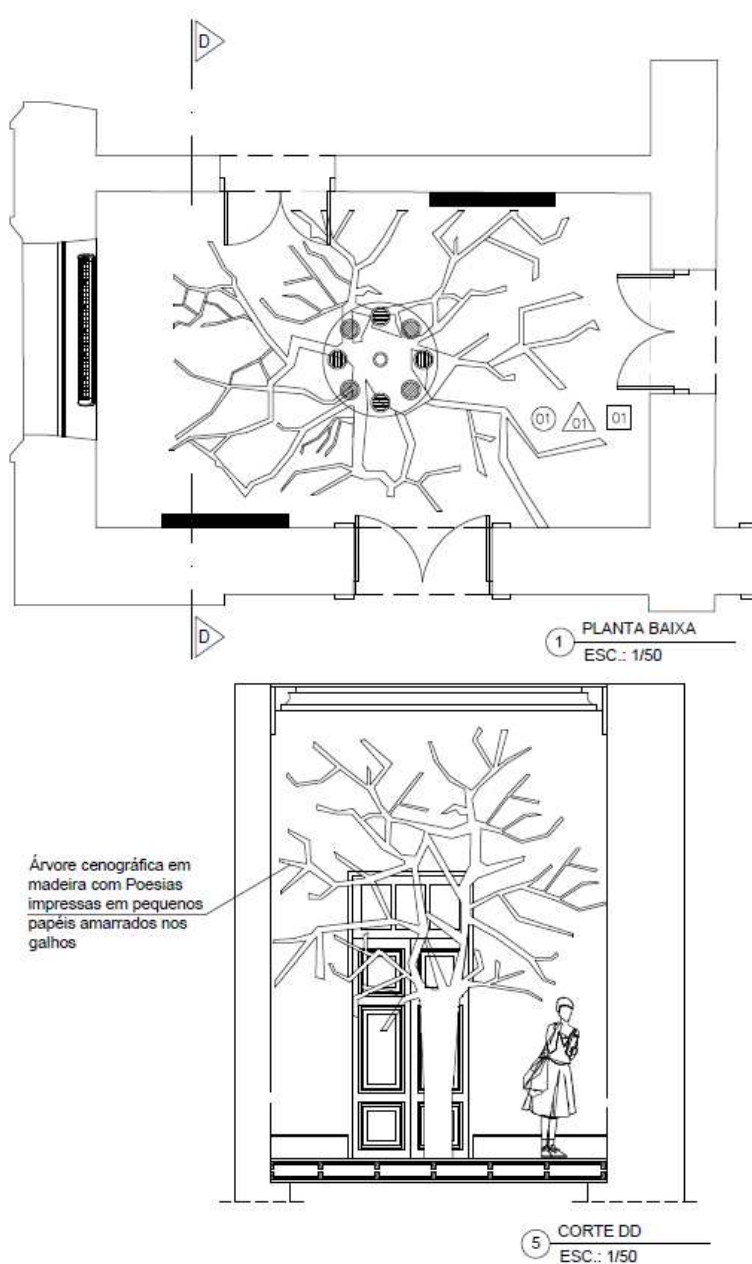


Fonte: autora.

Na Sala Guimarães Rosa, uma imensa árvore cenográfica de madeira traz em seus galhos papéis com trechos de sua principal obra. Contudo, por ser alta e demasiadamente larga, oprime toda a espacialidade da sala, tornando, inclusive,

difícil o trânsito. Esse também é o problema identificado na Sala Lygia Clark, onde foi projetado um suporte para a exibição de um vídeo sobre a trajetória da artista. Esse suporte ocupa toda a largura da sala, que tem janela ao fundo. Além disso, as cores destoam da decoração preexistente, promovendo uma desconexão entre a exposição e o espaço que a recebe. Isso fica ainda mais evidente, quando se verifica que essa sala dava acesso ao cofre da antiga Secretaria de Finanças, que não foi utilizado como parte da exposição.

Figura 94 – Projeto expográfico com planta e corte da Sala Guimarães Rosa.



Fonte: Adaptado do Projeto expográfico da Sala Guimarães Rosa (IEPHA, 2010).

Também foram analisados os projetos antes e após a intervenção para verificar se o padrão de circulação havia sido modificado. Antes da intervenção, era possível transitar entre as salas, que se comunicavam pelas portas existentes, mas a adequação ao uso museológico fez com que essas portas fossem encobertas pelos fechamentos em *drywall*. Assim, a circulação horizontal se dá exclusivamente pelos corredores laterais e a vertical pelo elevador panorâmico e pela escadaria central.

Figura 95 – Sala Lygia Clark no pavimento térreo do Memorial Minas Gerais.



Fonte: autora

Essa solução foi adequada ao novo uso, pois oferece ao visitante a possibilidade de transitar por toda a edificação e exige que ele percorra todo o entorno da

escadaria monumental e do átrio central que dá vista para o jardim. Com isso, são reforçadas as premissas do projeto de José de Magalhães que organizava os ambientes das salas em torno do núcleo central com acessos por corredores laterais e pela escadaria de ferro. Além disso, está concentrada nessa área do edifício a decoração empreendida por Frederico Antônio Steckel.

Do todo comentado sobre o discurso museográfico do Memorial Minas Gerais Vale, fica evidente que as “aproximações” da exposição permanente com relação à preexistência do edifício são pontuais e não compõem a totalidade do projeto, indicando que esse não era o objetivo. Em relação a diferenciação e aplicação do contraste como um artifício para a compreensão espacial do edifício quanto a sua exposição, os resultados alcançados são incipientes. O visitante não vê diálogo, ele assiste a um monólogo da exposição permanente frente à preexistência.

## **6.2 MUSEU DAS MINAS E DO METAL**

### **6.2.1 O PROJETO EXPOSITIVO**

A concepção do projeto museográfico do Museu das Minas e dos Metais é do *designer* Marcello Dantas<sup>125</sup>, que possui longa trajetória como curador de exposições e diretor de documentários que lhe renderam prêmios no Brasil e no exterior.

O conceito gerador do museu é a “relação da história do Estado de Minas Gerais com a riqueza de suas minas e recursos” e que promoveu o seu desenvolvimento econômico. Os espaços e suas atrações desvendam o papel do metal na vida humana, ilustrando sua “diversidade, características, processos produtivos e sua

---

<sup>125</sup> Formou-se em Cinema e Televisão na New York University com pós-graduação em Telecomunicações Interativas pela mesma universidade e, por isso, seus trabalhos se concentram na “potencialização de conteúdos históricos com uma gramática altamente imersiva onde a sensoriedade e a percepção são enfatizadas” (?).

inserção no imaginário coletivo” (Ref.?), assim como dão vida a personagens marcantes que contribuíram para a construção da história mineira, como Dom Pedro II, Barão de Eschwege, entre outros.

## 6.2.2 CONTEÚDOS DA EXPOSIÇÃO

No que se refere ao conteúdo da exposição, eles foram fundamentados em uma pesquisa conceitual com a definição dos temas, a partir da consulta a especialistas<sup>126</sup> da Escola de Engenharia da UFMG nos departamentos de Minas e Metalurgia.

Cada um dos pavimentos do edifício abriga uma temática. As minas e os minerais são os temas abordados no primeiro pavimento através de instalações interativas dispostas nas salas, assim como por meio da exposição de parte do acervo do Museu Professor Djalma Guimarães, anteriormente localizado no edifício Rainha da Sucata. Criado em 1974, o antigo Museu Municipal possuía um acervo de três mil peças, a maior parte originária do subsolo de Minas Gerais. No segundo pavimento, está localizado o Museu dos Metais, que não possui acervo, apenas atrações interativas.

No pavimento térreo, chamado nível Liberdade, há apenas duas salas de exposição, além das bilheterias localizadas no hall de entrada, da sala de guarda-volumes, salas de auditório, diretoria, café, loja e área de exposição permanente (Apresentação do Grupo Gerda, mantenedor do espaço).

---

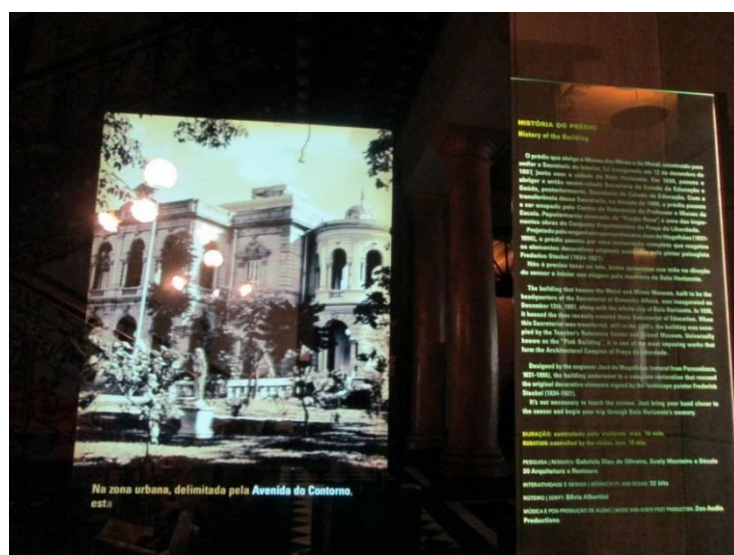
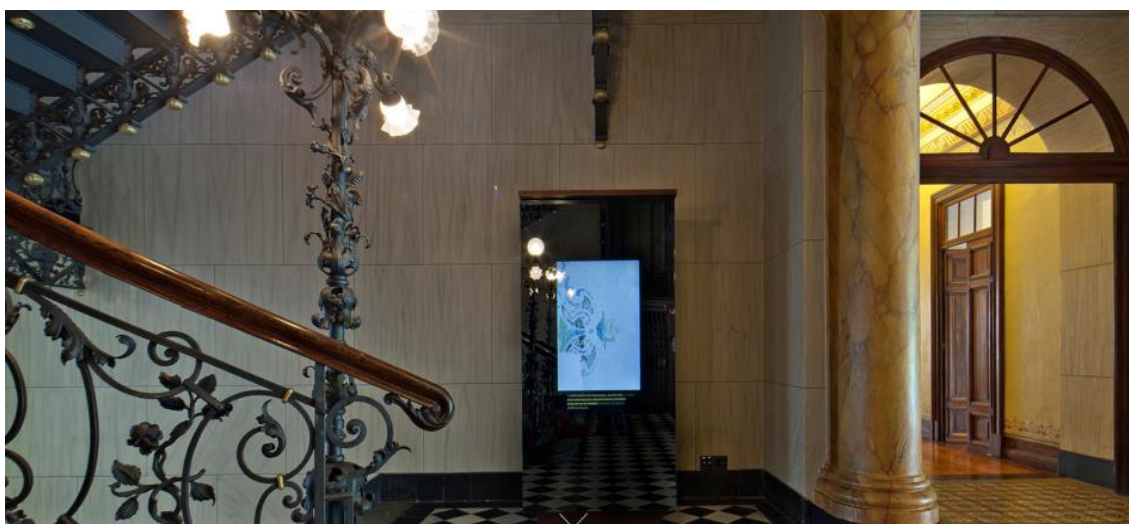
<sup>126</sup> André Pereira Neto (Fundação Oswaldo Cruz), Andrea C. Pontual, Armando Corrêa de Araújo (UFMG/FCO), Prof. Dagoberto Brandão Santos (UFMG/FCO), Prof. Friedrich E. Renger (UFMG/Instituto de Geociências), Gabriela Dias, George Eduardo Sales Valadão (UFMG/FCO), Prof. Heloiza Helena Ribeiro Schor (UFMG), Leonardo Antônio Custódio Souza, Geólogo Especialista – MMX, Prof. Luiz Fernando Andrade de Castro (UFMG/FCO), Márcia Regina C. S. Guimarães, Margareth Spangler Andrade (Fundação Centro Tecnológico de Minas Gerais – CETEC), Melânia Silva de Aguiar, Patrícia Boson, Patrícia Inácio Ferreira, Técnica em Mineração III e estudante de Engenharia de Minas – MMX, Nuria Castro, Prof. Pedro Guatimosim Vidigal (UFMG/Faculdade de Medicina), Ricardo Fonseca Couto, Prof. Roberto Parreiras Tavares (UFMG/FCO), Sidney N. Silva (CEFET/MG), Suely Monteiro, Sônia Denise Ferreira Rocha (UFMG/FCO), J. Mendo Consultoria Ltda., Memória Consultoria em Educação e História, Século 30 Arquitetura e Restauro.



Ao lado da escadaria principal, foi instalada uma atração que apresenta alguns vídeos sobre a história da fundação de Belo Horizonte e da Praça da Liberdade. Há, também, um totem que traz sinteticamente a história do prédio, sendo a única fonte de informações sobre o edifício que abriga o Museu (IEPHA, 2009).

O conteúdo expositivo relativo às minas e aos metais é voltado ao grande público, especialmente às crianças, de maneira que não há profundidade científica. Além disso, nota-se uma repetição e até uma ausência de conteúdo.

Figura 96 – Atração localizada próxima à escadaria de ferro, com informações sobre o edifício e a história da Praça da Liberdade.



Fonte: autora.

### 6.2.3 O AMBIENTE DE EXPOSIÇÕES

As exposições do Museu das Minas e do Metal – Gerdau são permanentes e exibem, em parte, um acervo mineralógico herdado, assim como uma série de atrações (mobiliário com dispositivos eletrônicos) espalhadas pelo espaço das dezoito salas de exposição, que convidam à aproximação e à interação.

Com exceção do andar térreo, os demais são caracterizados pela penumbra que permeia todo o espaço do museu, ou seja, a iluminação é praticamente e quase que exclusivamente artificial e com foco nas atrações, ficando as grandes janelas que dão vista para a Praça e outras secretarias sempre fechadas. Esse fato também se relaciona à climatização do ambiente, que é toda artificial. Para a exposição de obras de arte, essas seriam exatamente as condições de conservação, mas esse não é o caso, pois não há acervo que exija isso. Fica evidente, então, que foi uma opção e não uma imposição; uma escolha que se aproxima do discurso expográfico utilizado pela Caixa Preta do Teatro, que explora diversos recursos, entre eles o da iluminação, como forma de dramatizar a exposição e transportar o visitante para o universo da mineração no Estado.

Apesar desse museu seguir uma tipologia de exposição característica do século XX, a Caixa Preta do Teatro, estão ausentes elementos que normalmente iriam compô-la. O cenário criado para reconstruir a ambiência original da obra de arte ou de um dos aspectos da temática da exposição, com o objetivo de proporcionar a aproximação do público, não está presente nesse museu. O que realmente compõe a exposição do Museu das Minas do Metal é a interatividade, com dispositivos que trazem jogos e levam o visitante a experiências virtuais, como a de entrar em uma mina desativada.

A interatividade é uma constante nos projetos do *designer* Marcello Dantas, como no Museu da Língua Portuguesa em São Paulo, inaugurado em 2006. Ao ser questionado por que o faz, ele explica que, ainda no século XX, o visitante já primava pelo contato audiovisual e que isso se ampliou com a chegada da Era Digital. Esse perfil é ainda mais comum no povo brasileiro, que tem uma educação formal de baixa qualidade, mas que foi, ao longo das últimas décadas, instruído através da televisão. Segundo ele:

Ocupamos o 1º ou 2º lugar em tempo de exposição à programação televisiva diária no ranking mundial. E isso tem uma conseqüência. Para um povo educado, isso poderia significar “emburrecimento”; para um povo que não tem escola, representa, muitas vezes, a única possibilidade. Não podemos brigar contra isso, mas usar esse fato a nosso favor, construindo conhecimento com uma linguagem que as pessoas estão acostumadas a absorver. Devemos usar a exposição excessiva à televisão como uma oportunidade. Talvez consigamos mudar a nossa história usando a tecnologia e a linguagem audiovisual como multiplicadores e não como limitadores (REVISTA MOBILE, 2008, p. 11,12).

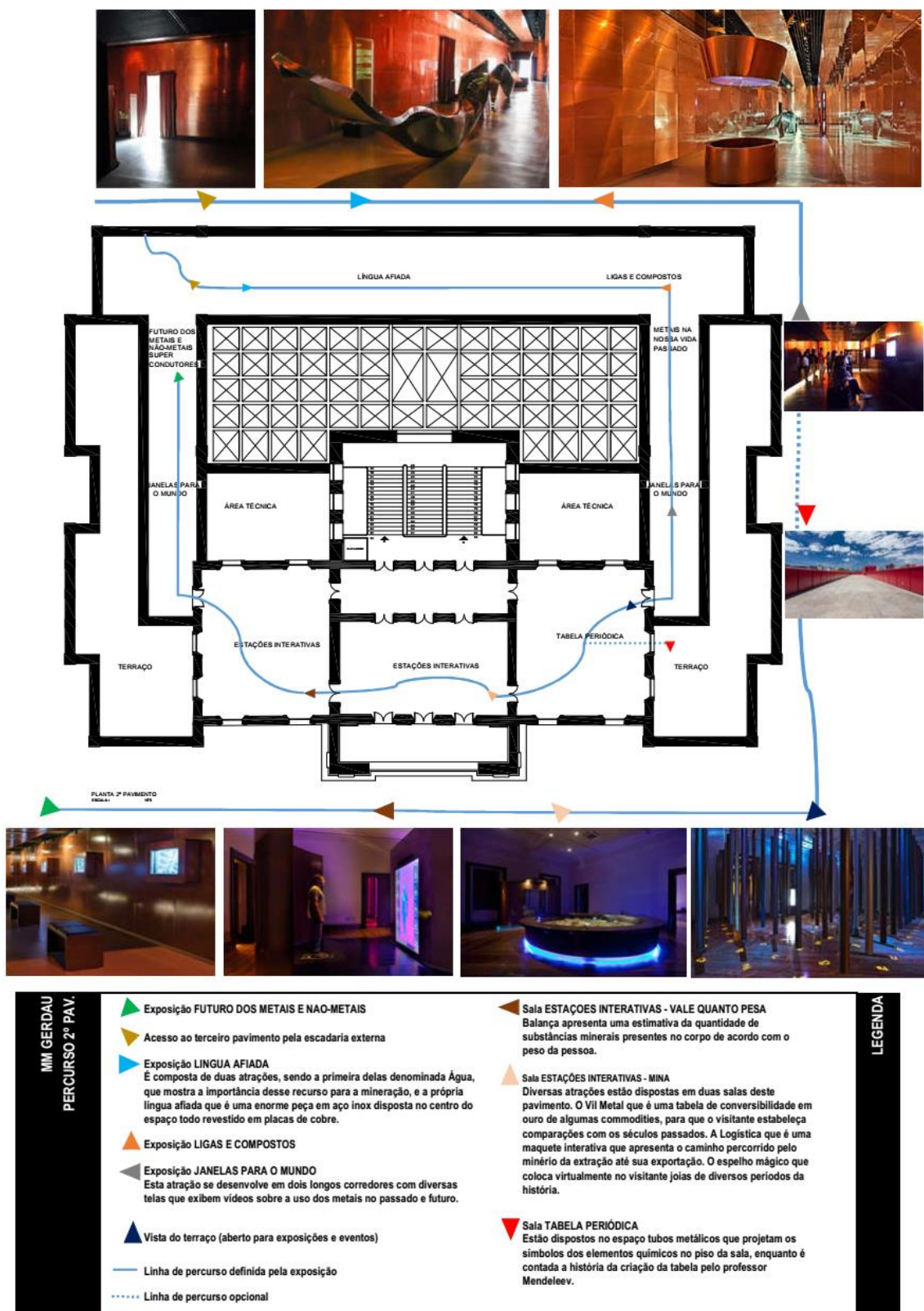
Figura 97 – Percurso pelo pavimento térreo e registro dos espaços em sequência visual.



Fonte: autora.



Figura 99 – Percurso pelo 2º pavimento e registro dos espaços em sequência visual.



Fonte: autora.

#### 6.2.4 OS PERCURSOS, A CIRCULAÇÃO, A DIFERENCIAÇÃO

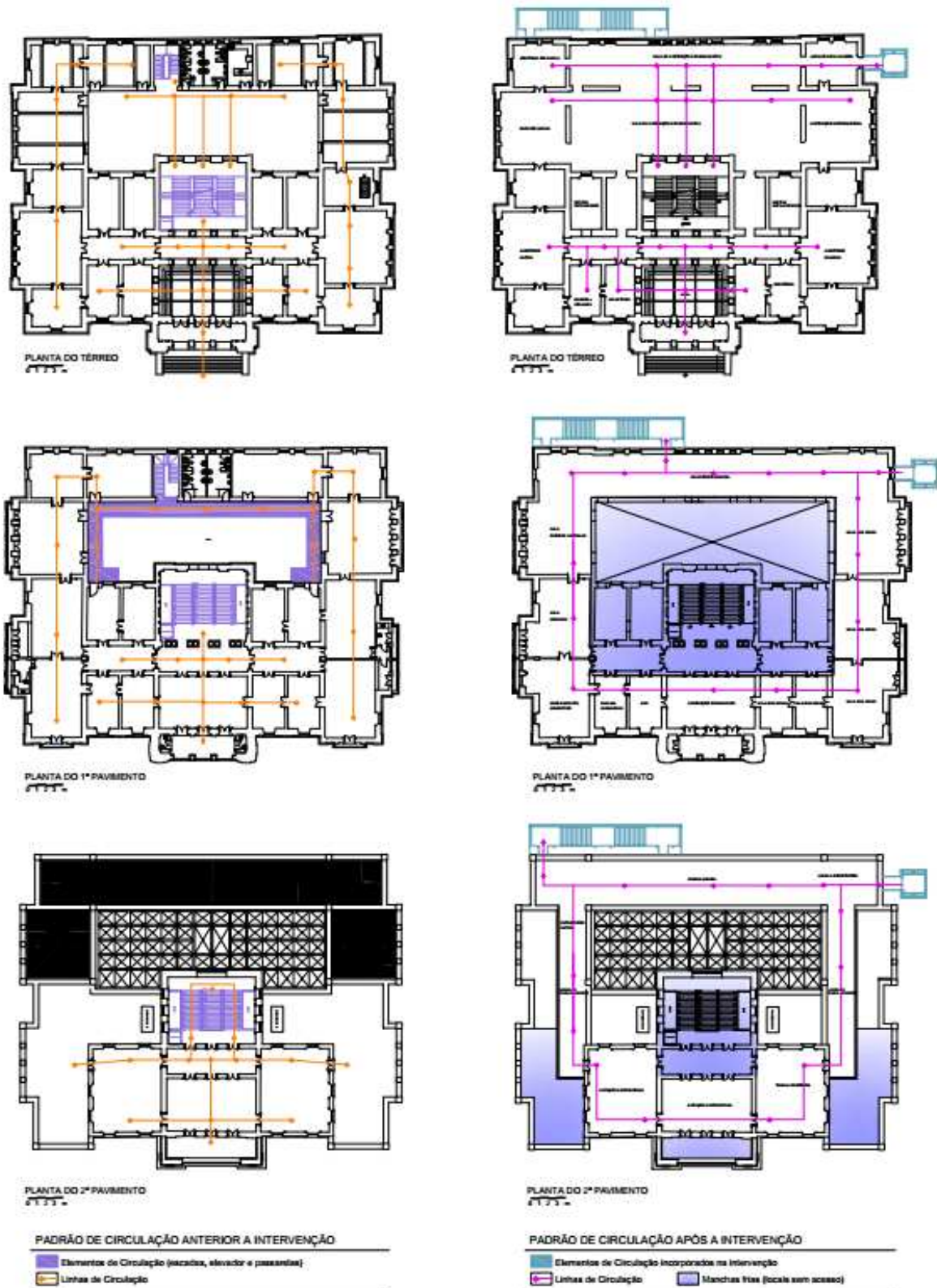
O visitante que adentra o Museu pela entrada principal do edifício é convidado a se direcionar ao elevador panorâmico ou à escadaria até o terceiro pavimento. A partir daí, o visitante inicia o percurso pela exposição, circulando por corredores (onde estão localizadas as atrações interativas) que acompanham todo o perímetro do edifício e descem ao segundo pavimento. Nesse andar, faz o mesmo percurso e é possível chegar ao núcleo do edifício onde se localizam a escadaria em ferro e o vitral colorido. Entretanto, não é permitido o acesso a toda essa área. É necessário que o visitante utilize o elevador ou a escadaria externa para chegar ao térreo do museu. Nesse pavimento, o percurso torna-se livre até porque as exposições estão concentradas nos outros andares.

Antes da intervenção, as áreas de circulação do edifício estavam concentradas na escadaria de ferro que desembocava em corredores, ou por meio de uma passarela que contornava todo o átrio e levava até as salas da parte posterior do prédio. A intervenção promoveu a retirada dessa passarela e a interrupção do trânsito pela escadaria de ferro. Foi, portanto, necessário criar outras circulações: o elevador panorâmico e a escada metálica, que, por ficarem nos fundos do edifício, alteraram toda a lógica de circulação, não permitindo o acesso do visitante à área com maior concentração de elementos artísticos integrados.

Como demonstra a Figura 100, que traz o padrão de circulação, o segundo e o terceiro pavimentos possuem diversas salas com manchas frias, mas não é permitido o acesso dos visitantes a esses locais, ou é bem restrito; embora essas salas, escadaria e corredores concentrem grande parte dos elementos artísticos integrados desse edifício.

A ampliação do edifício, que propiciou a configuração do pátio interno em 1928, poderia ser notada pelo visitante pelo contraste entre os decoros existentes. Entretanto, a demolição das paredes divisórias internas para a abertura de grandes salões de exposição, a alteração dos revestimentos com a inserção de materiais contemporâneos e o próprio tipo de exposição, que não oferece luminosidade suficiente para essa leitura, são os fatores que não contribuem para a diferenciação.

Figura 100 – Padrão de Percurso pelos pavimentos antes e após a intervenção



Fonte: autora.



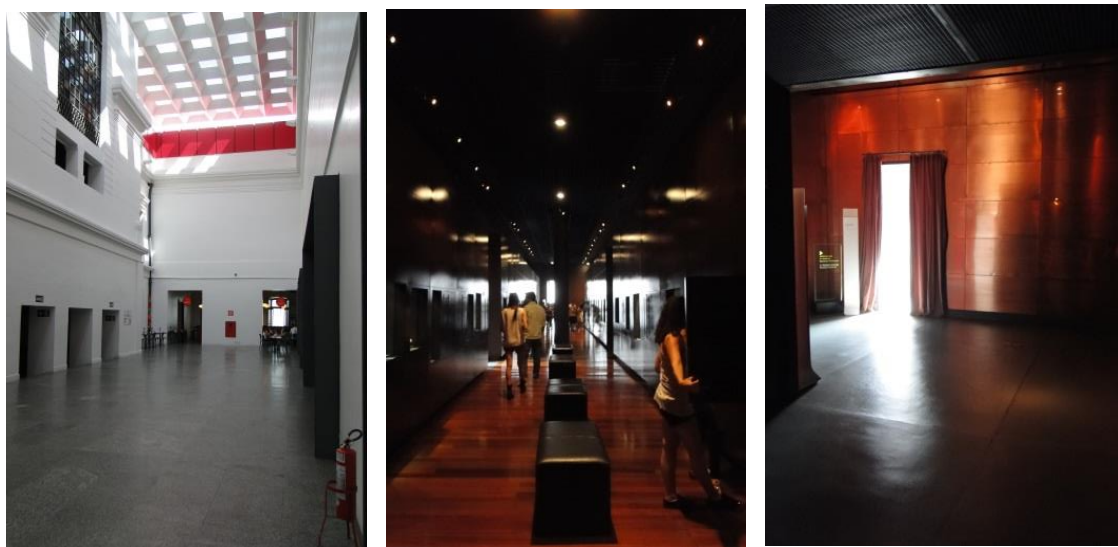
Figura 101 – Sala de exposições com rara iluminação, e detalhe das paredes decoradas não perceptíveis pela escuridão.



Fonte: autora.

Ao percorrer as salas do museu, tem-se a sensação de imersão total, a ponto de perder-se espacialmente no edifício e de não se ter mais a noção de tempo. Isso é evidente, pois as salas foram interligadas, criando ambientes homogêneos, que têm em seu interior atrações isoladas. A única diferenciação empreendida foi em relação à iluminação dos pavimentos. Nos andares onde há exposição, a luz é pouca e artificial, enquanto, no térreo, o contraste é muito evidente, pois a iluminação natural do átrio se intensifica com o branco das paredes, criando um choque visual.

Figura 102 – A diferenciação entre as salas de exposição e o pátio interno após a intervenção.



Fonte: autora.

### 6.2.5 A ESCURIDÃO COMO EXPOSIÇÃO

O projeto expositivo foi apresentado ao IEPHA em 2009 e aprovado em 2011, mas a abertura do museu ao público ocorreu em 2010. No projeto constam vinte e quatro pranchas, que trazem as plantas gerais dos pavimentos com a localização das peças e seus respectivos detalhamentos.

Quanto à arquitetura do edifício, ela só é percebida pelo visitante em alguns momentos do percurso. Isso acontece, principalmente, ao longo do pavimento térreo, em determinadas salas de exposição do primeiro pavimento, como aquela que homenageia Djalma Guimarães, ou, ainda, quando o visitante percorre os corredores.

É algo tão evidente que o próprio Museu das Minas e do Metal promoveu, no final do ano de 2015, exatamente quando o edifício e a cidade de Belo Horizonte completavam 118 anos de sua inauguração, uma ação especial: a abertura das suas portas e janelas, assim como o acesso a áreas que estão permanentemente fechadas, as sacadas e a escadaria principal (Figura 103 e 104). Nessa ocasião, o público era convidado a:

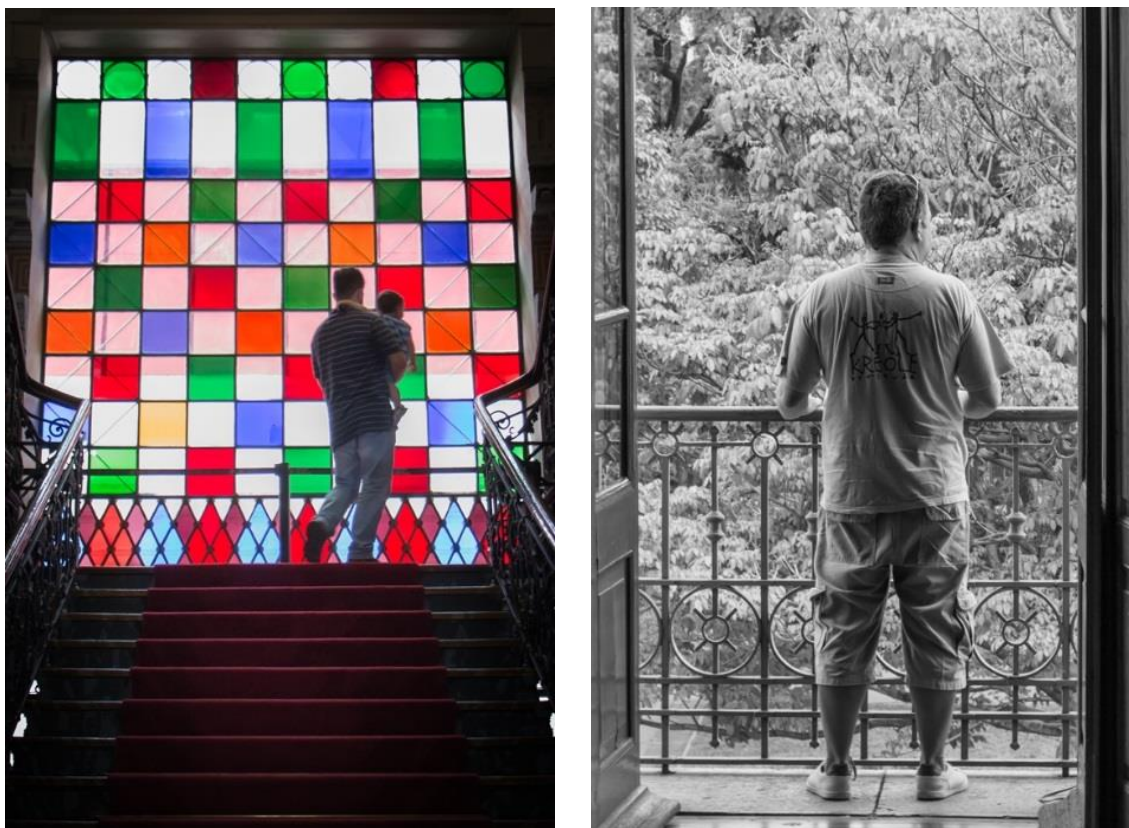
[...] olhar em detalhes as cores e formas dos pisos e pinturas parietais deste edifício tombado pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico (IEPHA), que faz parte do conjunto arquitetônico da Praça da Liberdade. E conhecer um pouco mais da história deste lugar tão especial para a cidade, bem como suas apropriações ao longo do tempo (MM GERDAU, 2016).

Figura 103 - Sala do Mapa das Minas. A primeira imagem mostra a vista da sala em seu funcionamento normal (sem iluminação e com janelas fechadas). Na segunda imagem, aparece a mesma sala com as janelas abertas para a comemoração dos 118 anos do edifício.



Fonte: <http://www.mmgerdau.org.br/fique-por-dentro/museu-aberto-encanta-visitantes/>. Acesso em: 16 de maio de 2016.

Figura 104 – Acesso às sacadas e a escadaria principal do MMGerdau



Fonte: <http://www.mmgerdau.org.br/fique-por-dentro/museu-aberto-encanta-visitantes/>. Acesso em: 16 de maio de 2016. A primeira imagem mostra um visitante na sacada que dá vista para a Praça da Liberdade. Na segunda imagem, aparece outro visitante caminhando pela escadaria principal, que está permanentemente fechada.

As atrações estão instaladas em mobiliários projetados em cores escuras. A quantidade de atrações por sala é reduzida e a disposição de uma em relação à outra é excessivamente distanciada. Isso indica ao visitante que há uma independência de conteúdo entre cada uma dessas atrações, mas, por outro lado, o espaço ocioso também informa a ausência de integração. As atrações são para um número pequeno de visitantes utilizarem, limitando-se o acesso a elas.

Os terraços laterais, que foram criados com a demolição das coberturas existentes e que guardam uma vista privilegiada para a Praça da Liberdade e a Serra do Curral, são espaços que o museu disponibiliza para eventos ou exposições temporárias que possam se desenvolver ao ar livre.

Ao se comparar o discurso museográfico do Memorial Minas Gerais com o do Museu das Minas e dos Metais, percebem-se grandes diferenças na tipologia expositiva, mas com uma resultante similar no que tange à ausência de diálogo com a preexistência. A primeira diferença é que o Museu possui um acervo em exposição, diferentemente do Memorial. As amostras minerais estão expostas em três atrações: Inventário Mineral, Chão de Estrelas e Miragens.

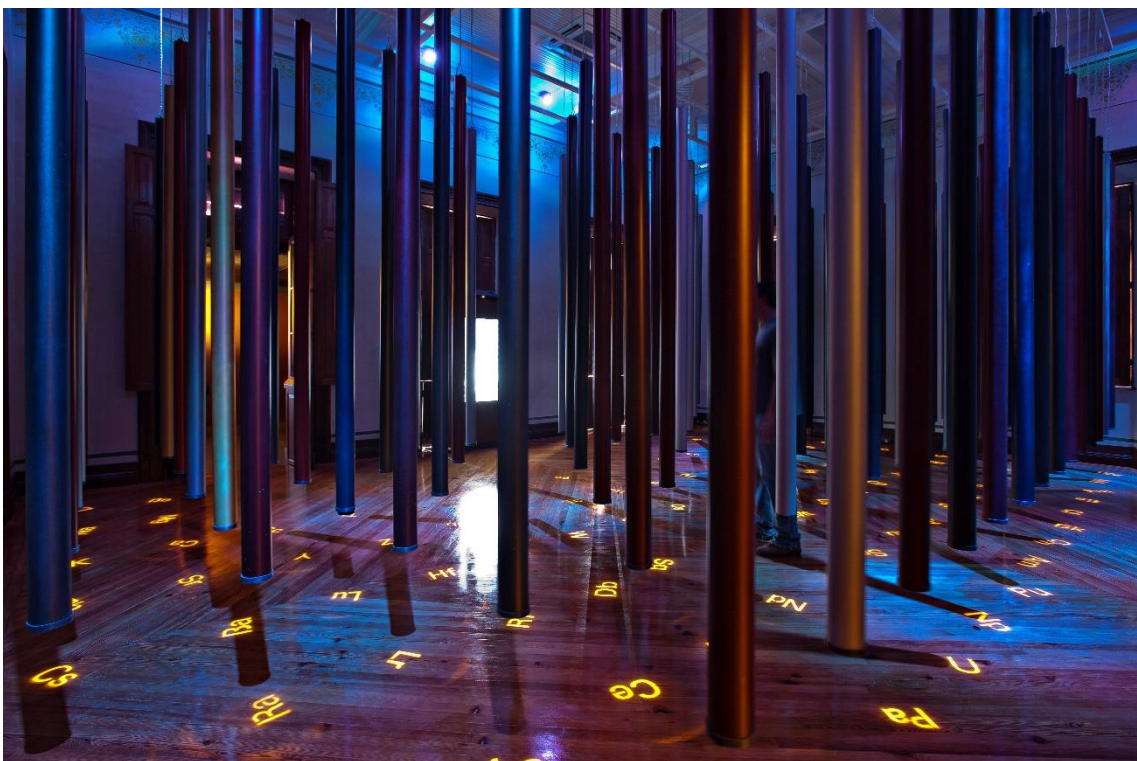
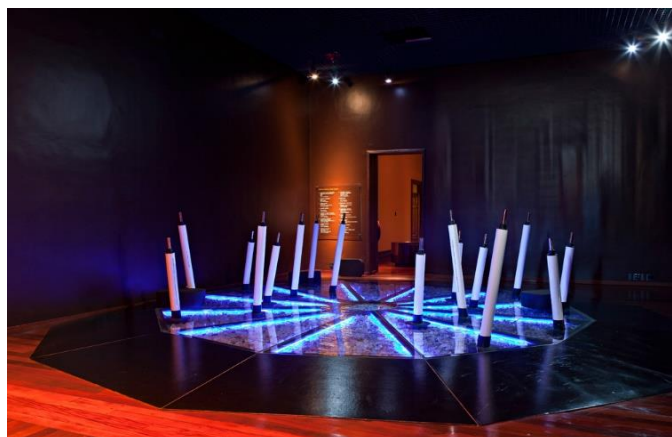
A forma de exposição do acervo nas três atrações é inspiradora e digna de nota, pois, em Inventário Mineral, as pedras estão em vitrines com portas que podem ser abertas pelos visitantes, oferecendo a emoção da descoberta. Em Chão de Estrelas, o acervo em exposição é relativo às riquezas minerais do subsolo, que podem ser vistas através de lunetas espalhadas pelo piso da sala. Em Miragens, as pedras expostas dão a ilusão de que podem estar ao alcance das mãos do visitante. Na verdade, existem infinitas possibilidades de tornar os acervos atraentes ao público, como bem relata Suzanne Keene (2005) em sua pesquisa.

Contrasta com essa forma lúdica de apresentação do acervo, a exposição inaugurada em 2018 nesse museu e sob o título de “Minerais do Brasil”. A sala batizada Prof. Dr. Álvaro Lúcio, no segundo pavimento do museu, foi preparada com vitrinas para expor parte das quatrocentas espécies minerais cedidas por dois colecionadores. A justaposição de distintos tipos de exposição dá a possibilidade de o museu alcançar diversos públicos pela alternância dos tipos de interação.

Francesca Monti (2013) testou essas condições em museus ingleses e identificou três padrões de interação: a tradicional visualização de objetos e etiquetas; a interação prática com alguns meios de comunicação interpretativos (mídia) e a visualização de textos nas etiquetas dos objetos combinadas à exposição de imagens de vídeo. Os resultados indicaram que metade dos visitantes usou os meios tradicionais (visão) para se envolver com o conteúdo da exposição, enquanto a outra metade usou seus sentidos físicos (mãos/ *touch*) para a interação prática na galeria. Além disso, a autora identificou que o público com idade abaixo dos quarenta anos se envolveu mais nas exposições interativas e digitais do que nas demais. Isso corrobora o fato de que exposições que primam pela justaposição de acervo e interatividade atraem crianças, mas

também as famílias. Existe um corpo de pesquisa bem estabelecido (STEVENSON, 1994) que demonstra que a inserção de dispositivos interativos em exposições tende a aumentar o tempo que os visitantes permanecem no Museu.

Figura 105 – Sala Dr. Álvaro Lúcio, à esquerda, e sala Chão de Estrelas, à direita. Em seguida, a foto da atração tabela periódica.



Fonte: MM Gerdau. Disponível em: <http://www.mmgerdau.org.br/>. Acesso em: 03 de maio de 2020.

Além das salas destinadas à exposição do acervo desse museu, há aquelas que apresentam temáticas como as dos processos de fusão de metais e ligas, ou, ainda, sobre as teorias da formação do Universo; as diferenças e as semelhanças entre a grafita e o diamante, a importância da água e do ciclo hidrológico, além de toda a história da criação da tabela periódica pelo professor Mendeleev. A análise dos temas abordados corrobora a ideia de esse museu possuir a configuração aproximada de um museu de ciências, e uma clara missão educacional.

A questão educacional que permeia a atuação dos curadores em museus de ciência tem várias nuances. Em primeiro lugar, é importante identificar se a intenção é produzir ciência (o que, no caso do Brasil, está relegado a universidades e centros de pesquisa), ou promover a transmissão de conhecimento científico consolidada a quem visita. Pela análise que se realizou da exposição, fica evidente que a intenção é “educar”, e essa hipótese é reforçada pelas considerações do curador Marcelo Dantas, que, em entrevista, justificou o uso da tecnologia como uma forma de “construir conhecimento com uma linguagem que as pessoas estão acostumadas a absorver”.

Marcelo Dantas também utiliza, como recurso expositivo, o vídeo, principalmente na atração intitulada “Janelas para o Mundo”. Em um corredor no terceiro pavimento do edifício (antigo telhado, totalmente demolido), foram dispostas várias telas que apresentavam vídeos sobre o uso dos metais e seus avanços na contemporaneidade. O curador ressalta que o Brasil é um dos países com maior tempo de exposição à programação televisiva no mundo, e isso deve ser visto como uma oportunidade para educar.

Assim, fica evidente que a didática do modelo expositivo é aquela centrada no papel do museu como uma fonte autorizada de conhecimento. Macdonald (2007) e Stevens et al. (2003) realizaram pesquisas em Museus de Ciência e identificaram que o uso de exposições interativas – apesar de serem vistas como meios negociáveis - tornavam os visitantes mais propensos a compreender as informações como confiáveis e inquestionáveis a ponto de não questionarem. Isso é verificado nas atrações do descomissionamento, livro das leis, ábaco

virtual e bebê brasileiro, que tratam da temática da mineração de maneira superficial e idealizada.

Figura 106 – Atração Janelas para o mundo.



Fonte: autora.

O exemplo mais evidente seria o da simulação do ciclo de vida de uma mina, desde a sua exploração, passando pela fase de recuperação da área até sua desativação. Tudo isso representado virtualmente sobre uma maquete e oferecendo a perspectiva (ainda que implícita) de uma empresa mineradora. A importância das questões sociais e econômicas frente aos impactos ambientais e a busca por um desenvolvimento sustentável não fazem parte da discussão. Arrisca-se até a afirmar que o papel de um Museu das Minas e dos Metais, no Brasil e em Minas Gerais, deveria ser justamente o de estimular a discussão e a busca por soluções/pesquisas a respeito do desenvolvimento sustentável na atividade mineradora.

Na exposição como um todo, é notado um viés de exaltação e defesa da atividade mineradora, pois, a todo momento, são apresentados os avanços alcançados pelo emprego dos minerais e metais. Esse fato também foi notado por Clarissa Veloso (2017, p. 110):

No caso do Museu das Minas e do Metal, o conteúdo expositivo opera como objeto de marketing de seu patrocinador e de suas atividades. O governo cede o prédio para a empresa, que arca com a exposição, mas faz dela não um objeto de reflexão ou, para dizer o mínimo, de distintas abordagens, mas um meio de enaltecer a sua própria atividade.



Figura 107 – Atração descomissionamento que apresenta o ciclo de vida de uma mina.



Fonte: MM Gerdau Disponível em: <http://www.mmgerdau.org.br/explore-o-museu/minas/>. Acesso em: 03 de maio de 2021.

Nesse aspecto, tanto o Memorial como o Museu adotam abordagens pedagógicas próximas e seguem os mesmos ideais sobre a função social dos museus. Ou seja, não sustentam que os museus devam ao menos aspirar a tornar-se espaços de diálogo. Além disso, ambos utilizam a interatividade para que o discurso, a mensagem possam ser compreendidos de forma efetiva. No caso do Memorial, a relação está na História que se conta sobre o estado de Minas Gerais; no Museu, isso acontece na compreensão e visão do que são as minas (minerais) e os metais para a ciência sob a ótica da mineração.

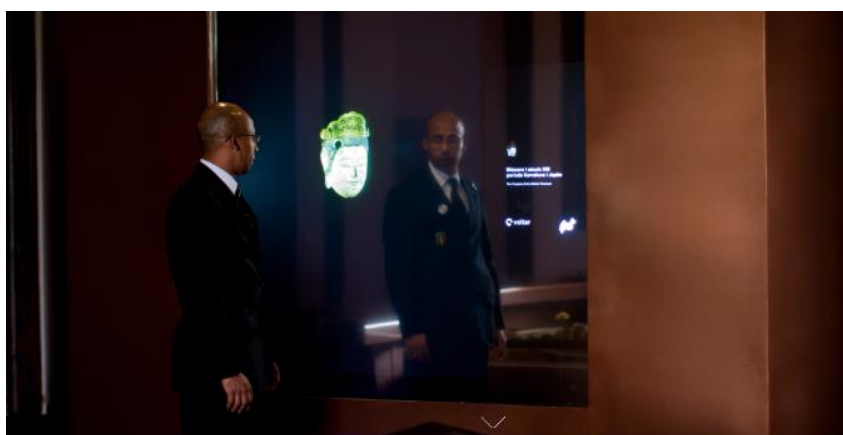
Para McLean (1993), os dispositivos interativos controlam virtualmente o que os visitantes fazem, aprendem e até sentem. Barbara Reid e Vicky Cave (1995, p. 27) colocam que “até o momento, as telas interativas têm se preocupado amplamente com a transmissão de ideias e conceitos, e não com a contemplação de objetos ou a história do desenvolvimento científico”. Além disso, o uso da interatividade raramente abrange vários visitantes, pois, na maioria das atrações do museu, é necessário fazer a experiência individualmente.

A promessa da interatividade nos museus não inclui necessariamente a interação, ou a ação mútua entre dois ou mais corpos e/ou indivíduos. Pelo contrário, nesse caso, há apenas a interação da máquina com o humano.

No Museu das Minas e dos Metais, a interação eletrônica pode ser descrita como uma experiência interpassiva com um sistema de escolhas preestabelecido, em que o visitante pode escolher entre coleções de joias e adornos utilizados no passado, que ao toque dele são projetadas em imagem sobre o seu corpo. A experiência monológica está em contraste absoluto com o princípio dialógico nas artes plásticas, que, ao contrário do que se convencionou, não exige a presença de computadores e não é exclusivo de propostas e obras que utilizam mídias eletrônicas; embora, obviamente, possam utilizar as mídias para promover a dialogicidade entre grupos de pessoas e objetos efetivamente.

O que se questiona nesse caso é a ausência de uma proposta expográfica que privilegie o diálogo crítico entre passado e presente, pois o uso da tecnologia pressupõe que esse era o objetivo do museu, mas na verdade não é. Além disso, o museu sempre foi o espaço da presença coletiva compartilhada, da sociedade, do encontro e do socializar, mas, nessa perspectiva das exposições tecnológicas monológicas, privilegia o individual e a ausência da proximidade física. Se é prática dos visitantes irem aos museus sempre acompanhados, nesse caso, eles têm que se separar dentro do edifício para experienciar as atrações. Além disso, as paredes escuras e o cenário teatral ainda impõem tacitamente um protocolo de atenção extasiada que desincentiva a fotografia, a conversa e o relacionar.

Figura 108 – Atração do espelho mágico localizada no terceiro pavimento do MMGerdau.

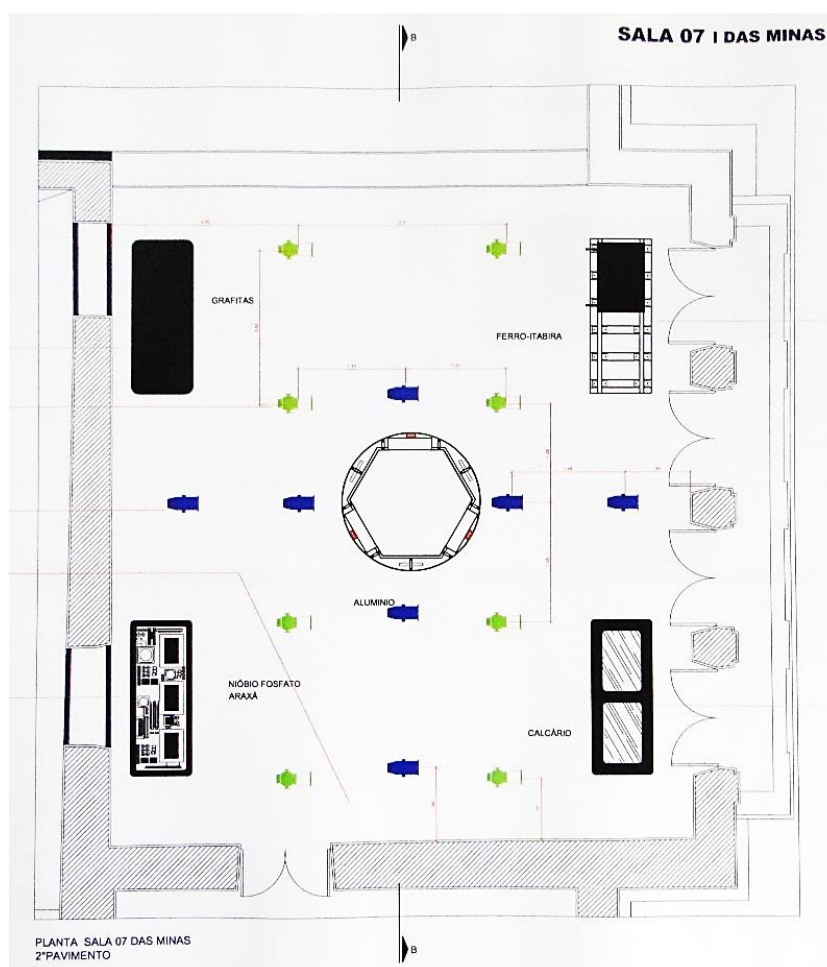


Fonte: MM Gerdau <http://www.mmgerdau.org.br/explore-o-museu/minas/>. Acesso em: 03 de maio de 2021.

No que se refere à ambientação da exposição no espaço histórico do edifício, é possível afirmar que o projeto expográfico considera a espacialidade

preexistente em um certo sentido. As atrações foram projetadas em mobiliários específicos para cada sala, sendo as suas dimensões em relação ao tamanho dos espaços adequadas, assim como a disposição desses mobiliários. O exemplo da sala das Minas esclarece esse fato, pois há quatro atrações dispostas na proximidade das paredes e uma central. A reduzida altura do mobiliário permite que o visitante veja todo o interior das salas, mas apenas no caso de as luzes estarem acessas, ou as janelas abertas.

Figura 109 – Detalhe da planta baixa da Sala das Minas.



Fonte: Projeto expográfico da Sala das Minas. (IEPHA, 2009).

Isso quer dizer que, em termos de materialidade da exposição, pensando nos mobiliários e atrações presentes nas salas, elas foram projetadas adequadamente e com vistas a se relacionar com a preexistência. Entretanto, a

escuridão profunda e necessária à visibilidade dos recursos tecnológicos não permite que seja notada a arquitetura presente nas salas de exposição. Ela não foi ocultada por paredes, como no caso do Memorial, mas pela simples ausência de luminosidade.

## **6.3 CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL (CCBB)**

### **6.3.1 O PROJETO EXPOSITIVO**

O Centro Cultural Banco do Brasil é uma instituição cultural criada pelo Banco do Brasil, ainda no início dos anos 90. Sua sede está na cidade do Rio de Janeiro. Segundo Rosa (2008), foi uma das primeiras instituições financeiras a surgirem e promoverem o desenvolvimento da cadeia produtiva das artes visuais no País, e ter dado sustentação à inauguração do de Brasília, no ano 2000, em São Paulo, em 2001, e, por fim, Belo Horizonte, em 2012. Essas instituições lideram o *ranking* das mais visitadas no Brasil e a vigésima no mundo de acordo com o The Art Newspaper publicado em 2015.

Ao redor do mundo, essa é uma prática comum, pois vários museus claramente se tornaram marcas ou nasceram de marcas consolidadas. E, sem dúvida nenhuma, essas marcas dependem da arquitetura desses museus, conforme constatado por Olins (2012) em sua pesquisa sobre os museus mundiais que habitam o imaginário público. As marcas mais citadas são: Tate, MoMA, Victoria & Albert, Louvre e Guggenheim.

A forma como essas marcas atuam varia. Uma delas é uma marca baseada em um tema: MoMA e modernismo. Duas delas possuem concepções de marca que abrangem uma variedade maior de assuntos, com uma abordagem, uma postura diferentes, a Tate e o V&A. As três marcas dependem da arquitetura – a ideia da maior parte das pessoas sobre o Tate, o Louvre e o Guggenheim é fortemente influenciada pela imagem mental que tem dessas construções. Em todos os casos, em diferentes níveis, a marca engloba a atuação em múltiplos locais, sobretudo no caso do Guggenheim (MENDES, 2012, p. 30).

### 6.3.2 CONTEÚDOS DA EXPOSIÇÃO

Com relação às áreas de exposição permanentes, cabe aqui a consideração de que consta nas atas de reunião do Conselho Deliberativo do Patrimônio do Município de Belo Horizonte a exigência de que pelo menos uma das salas expositivas fosse destinada a contar a história da edificação e dos seus diversos usos. Isso, porém, não foi contemplado pelo projeto, o que é absurdo, visto que o edifício abrigava os serviços da Segurança Pública, tendo, inclusive, servido para acolher presos políticos na época da ditadura militar. Entretanto, essa história veio à tona de outra forma, pois, no período de execução das obras, especificamente em 2010, os funcionários da construtora que realizava, naquele momento, a escavação da cisterna encontraram um arsenal de antigas armas, garruchas, facas e punhais, já em processo de oxidação, enterrados no pátio central do edifício. A polícia civil foi acionada pela construtora, e todo esse acervo foi levado sem autorização do IEPHA.

Por se tratar de um material encontrado no subsolo, ele é caracterizado como um vestígio arqueológico que está na jurisdição do IPHAN e não mais em âmbito estadual. Assim, o IEPHA comunicou o Instituto, que deu parecer indicando que seria necessário empreender uma pesquisa arqueológica por conta do próprio CCBB, por considerar alta a possibilidade de que houvesse outros vestígios (ossos, inscrições nas paredes etc.), inclusive nos porões da edificação. Entretanto, a pesquisa não foi realizada, e o Ministério Público de Minas Gerais entrou com uma ação civil pública. Através de um termo de ajuste de conduta, o CCBB irá restaurar e catalogar as armas e demais artefatos encontrados.

Figura 110 - Artefatos encontrados no subsolo do edifício no período de obras do atual CCBB



Fonte: [http://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2010/11/30/interna\\_gerais,195608/armas-encontradas-em-predio-da-praca-da-liberdade-vaio-passar-por-pericia.shtml](http://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2010/11/30/interna_gerais,195608/armas-encontradas-em-predio-da-praca-da-liberdade-vaio-passar-por-pericia.shtml). Acesso: 14 de abril de 2016. A figura mostra as armas, garruchas, punhais e demais artefatos encontrados no subsolo do edifício

### 6.3.3 O AMBIENTE DE EXPOSIÇÕES

Alguns museus foram construídos para o fim museológico e outros habitam prédios históricos existentes, mas todos seguem um programa arquitetônico específico que os caracteriza e imprimem uma marca de relevância mundial. No caso dos Centros Culturais Banco do Brasil, a lógica é a mesma, pois a maioria das “filiais” distribuídas pelos estados do País está em edifícios de características similares, que sofreram as intervenções necessárias à criação de espaços análogos, se comparados. A aproximação entre o CCBB do Rio de Janeiro e o de Belo Horizonte, no que tange ao estilo arquitetônico (ecletico), às áreas de exposição (acima de 5.000m<sup>2</sup>) e ao tratamento museográfico, é evidente. Afastam-se um pouco do de São Paulo, que, apesar de ser do início do século XX, assim como o do Rio, não detém salas de exposição permanente como os demais. Destoam do CCBB de Brasília, que foi instalado em um edifício modernista, o que lhe confere espacialidades distintas.

O tratamento expográfico de todos os exemplares, sem exceções, é o de salas contínuas fechadas com *drywall*, com iluminação direta sobre obras de arte, ou seja, o Cubo Branco. É o interior virgem à espera do ato criativo. Esses museus recebem exposições itinerantes que têm acervo e necessidades ambientais específicas. Para pinturas, são necessárias paredes; para esculturas e objetos, a espacialidade; para som e imagem, instalações etc. No caso do CCBB de Belo Horizonte, nas salas de exposição do terceiro pavimento, além da vedação interna dos vãos, houve também a criação de grandes painéis corridos, em *dry wall*, instalados ao longo das paredes da fachada e afastados delas. Dessa maneira, a exposição estaria descolada do edifício, literalmente (IEPHA, 2009).

A intenção dos arquitetos responsáveis pela elaboração do projeto de adequação, Jaime Wesley de Lima e Eneida S. Bretas, ambos funcionários do Banco Brasil, era oferecer múltiplas aplicações ao espaço definido pela arquitetura, assim como já ocorre nos outros Centros Culturais. Logo, fica a critério do curador ou do artista incluir em sua exposição o edifício, contextualizando-o ou excluindo-o categoricamente. É claro que, depois das obras de intervenção realizadas, parte dessa possibilidade foi esvaída, mas não sua totalidade. Em geral, essas exposições circulam nacionalmente e até internacionalmente, dando ao visitante a possibilidade de ver obras de artistas renomados nos seus mais distintos formatos.

#### **6.3.4 OS PERCURSOS, A CIRCULAÇÃO, A DIFERENCIAÇÃO**

É importante citar que não foi apresentado aos órgãos de preservação um projeto expográfico, apenas o de intervenção e adaptação arquitetônica. Com isso, fica evidente a utilização desse edifício como um simples invólucro que deve ser o mais neutro possível em seu interior. Não aparece sequer uma preocupação com o direcionamento do fluxo dos visitantes pelo imenso espaço desse prédio histórico, pois, ao percorrer o primeiro e o segundo pavimentos, depara-se, várias vezes, com interrupções e proibições de acesso. Apenas o

terceiro andar pode ser percorrido como um todo (IEPHA, 2009). O primeiro e o segundo pavimentos são os mais ornamentados do edifício, mas neles só foram disponibilizadas algumas salas de exposição temporária e permanente.

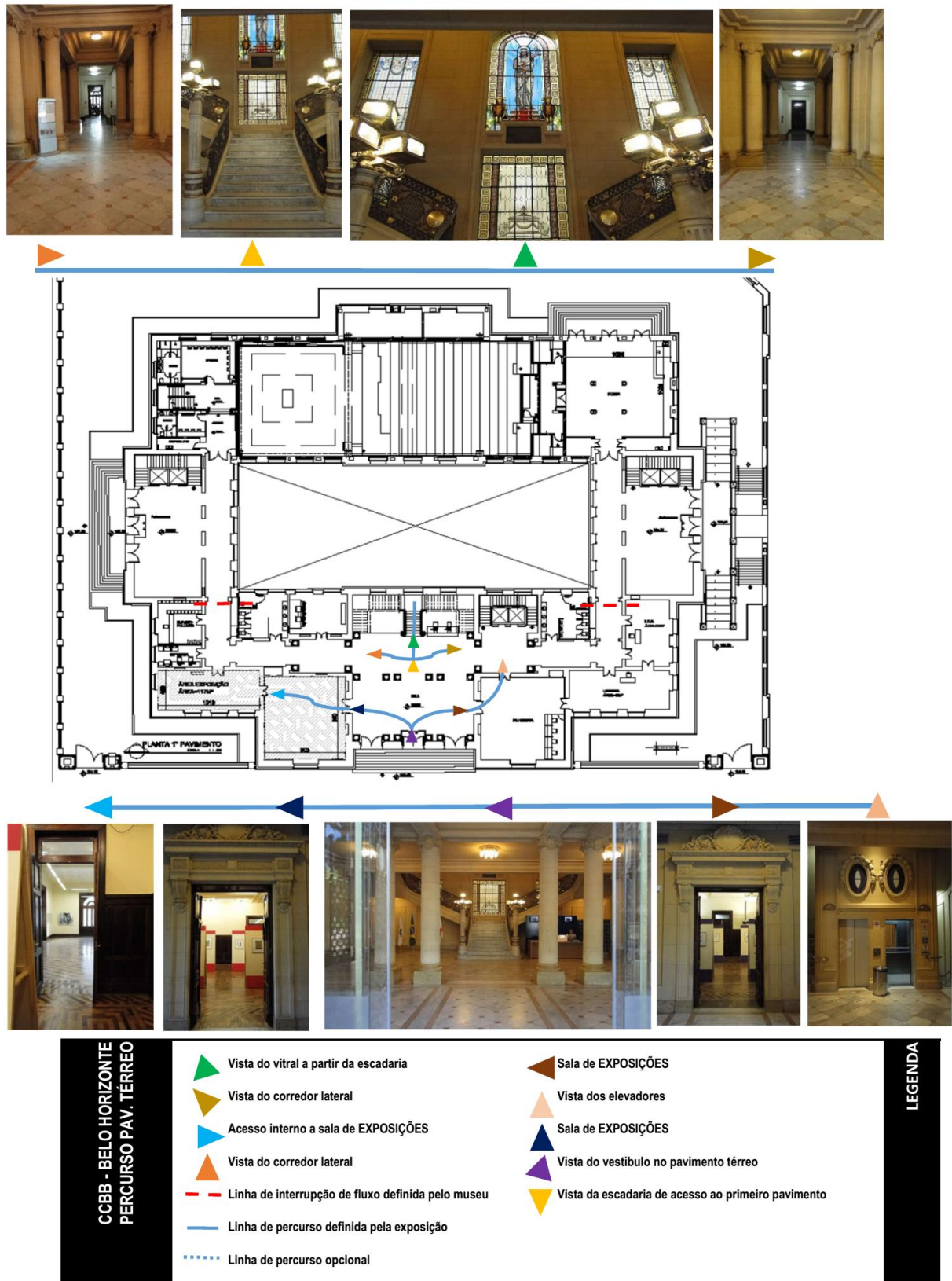
Nesse edifício histórico, existem três entradas, duas laterais e uma frontal. A circulação vertical entre os andares acontecia pelos elevadores dispostos nos três *halls* e/ou pela escadaria que circunda esses pavimentos. A mudança de uso exigiu a restrição da circulação do público pelo elevador principal e pela escadaria monumental. Essa solução, além de prudente, em termos de segurança, foi acertada, pois permite que o visitante acesse as salas de visitação permanente (gabinetes do secretário). Por outro lado, uma série de outras salas foram fechadas, e não é possível o acesso do público. Dos três edifícios analisados nesta tese, esse é, sem dúvida, aquele onde há uma predominância de manchas frias nos pavimentos.

Outra questão é que o padrão de circulação entre as salas não foi alterado (ver planta do 2º pavimento), pois é possível circular entre elas, passando de uma para outra, ou, ainda, através do corredor que circunda o pavimento e que dá vista para o pátio central. Outro ponto a ser mencionado é que a instituição de uma única circulação vertical entre pavimentos exige que o visitante percorra todo o espaço expositivo e volte ao ponto de entrada para descer ou subir pelo elevador/escada.

No que tange ao aspecto da diferenciação, esse edifício não foi construído nem ampliado em fases distintas, como os da Secretaria de Educação e da Fazenda. Assim, o seu espaço é, em grande parte, homogêneo e não apresenta profundas mudanças de materiais, cores, texturas etc. O projeto de intervenção também contribuiu para isso, pois, onde haviam sido realizadas (ao longo dos anos de existência) as ampliações e alterações espúrias, buscou-se a recuperação da ambiência, com a restituição de pisos, pinturas e forros. Assim, a unidade foi mantida.



Figura 111 – Percurso pelo pavimento térreo e registro dos espaços em sequência visual.



Fonte: autora.

Figura 112 – Percurso pelo 1º pavimento e registro dos espaços em sequência visual.



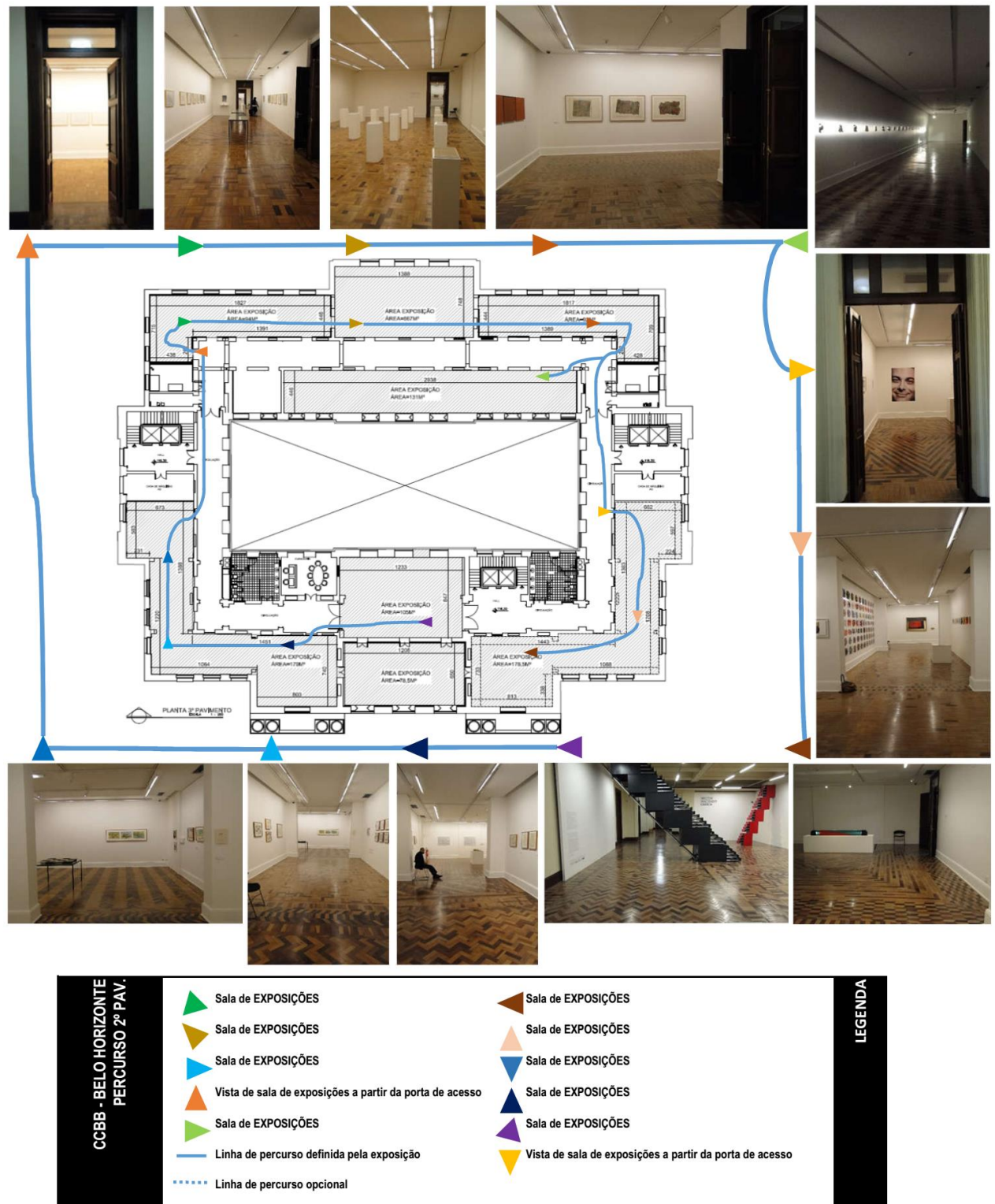
CCBB - BELO HORIZONTE  
PERCURSO 1º PAV.

- |  |   |
|--|---|
| ▲ Vista do corredor de acesso a sala multiuso                  | ▲ Vista do corredor a frente da escadaria           |
| ▲ Vista do corredor do vestíbulo do primeiro pavimento         | ▲ Sala de EXPOSIÇÕES PERMANENTES                    |
| ▲ Vista dos vitrais da escadaria a partir do corredor          | — Linha de interrupção de fluxo definida pelo museu |
| ▲ Vista do vestíbulo do pavimento térreo a partir da escadaria | — Linha de percurso definida pela exposição         |
| ▲ Sala de EXPOSIÇÕES PERMANENTES                               | ... Linha de percurso opcional                      |

LEGENDA

Fonte: autora.

Figura 113 – Percurso pelo pavimento térreo e registro dos espaços em sequência visual.



Fonte: autora.



Figura 114 – Padrão de percurso pelos pavimentos, antes e após a intervenção.



Fonte: autora.



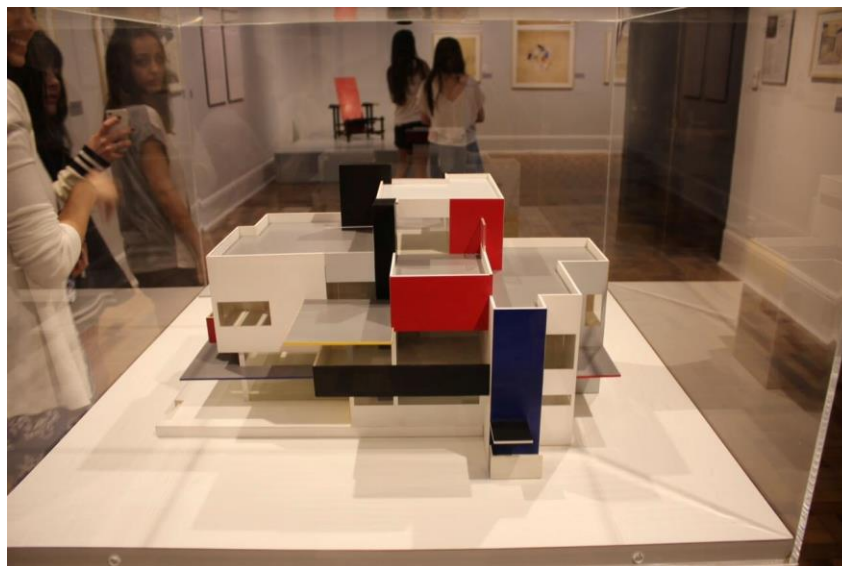
### 6.3.5 MAIS UM CUBO BRANCO

O Memorial Minas Gerais e o Museu das Minas e do Metal têm um projeto expográfico similar ao da Caixa Preta do Teatro, enquanto o CCBB foi concebido dentro das premissas do Cubo Branco. Para além das diferenças materiais entre esses dois tipos de exposição, está a distinta relação de cada um com o seu público e com a compreensão sobre a dimensão social da experiência.

No Centro Cultural Banco do Brasil, o espaço simbólico é constantemente alterado para receber exposições temporárias a partir de novas curadorias. Já no Museu e no Memorial, o espaço simbólico foi estruturado sob uma concepção idealizada e uma narrativa congelada da memória desse lugar - a Praça da Liberdade. O CCBB adota, assim, uma prática mais dinâmica em relação à sociedade, justamente por disponibilizar seus espaços para uma “arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado”. (BOURRIARD, 2009, p. 19).

Nesse espaço, as curadorias propõem exposições de arte em modelos perceptivos, experimentais, críticos e participativos, na maioria das ocasiões. Isso cria e desenvolve um regime de encontros entre as pessoas e entre a arte e as pessoas, que promove uma sociabilidade específica e fecunda de diálogo. Nas palavras de Bourriard (2009, p.20), o que acontece é que “durante uma exposição, mesmo que de formas inertes (pintura, escultura), estabelece-se a possibilidade de uma discussão imediata nos dois sentidos do termo: percebo, comento, desloco-me num mesmo espaço tempo. Ao contrário da televisão que remete a um espaço de consumo privado, e ainda contrário ao cinema e ao teatro, pois nessas salas não se comenta o que vê, só após o fim do espetáculo.

Figura 115 – O espaço expositivo do CCBB.



Fonte: autora.

Nesse aspecto, a arte contemporânea (regularmente exposta no CCBB) ocupa um lugar proeminente no atual sistema global da economia simbólica, pois ela se comporta como um “interstício social”, segundo Nicolas Bourriard. O curador e crítico de arte define-o como “um espaço nas relações sociais que, embora se encaixe de maneira mais ou menos harmoniosa e aberta no sistema geral, sugere possibilidades de trocas diferentes daquelas que prevalecem no sistema” (BOURRIARD, 2009, p.21).

O sistema que rege as exposições de arte contemporânea produz uma série de espaços livres que tem um ritmo e uma duração quase que contrária àqueles da vida cotidiana. Com isso, o intercâmbio humano é favorecido e o museu também se torna um espaço de relacionamento, que não se curva à mercantilização da experiência e responde ativamente à erosão percebida nas relações sociais. “A exposição é um interstício que se define contra a alienação reinante em todos os outros lugares”.

Claire Bishop (2004) e Jacques Ranciere (2006, p. 90) compartilham da ideia de que a perda da dimensão social da experiência é uma das consequências do



capitalismo tardio. As relações sociais estão se deteriorando, pois "a distância de ontem em relação às mercadorias está agora invertida para propor uma nova proximidade entre entidades, com a instituição de novas formas de relações sociais". E o papel da arte não é mais de responder a esse excesso de mercadorias e sinais, mas, sim, a essa eminente falta de conexão.

Nem todas as exposições, porém, têm essa prerrogativa do encontro, e são exemplos clássicos desse fato aquelas que ocorrem permanentemente no Memorial e no MMG. Além disso, no caso do CCBB, a construção de sentido da maioria das exposições é flagrantemente aberta e compartilhada com o público que inaugura todo e qualquer diálogo, e não está constituída em uma retórica política como no caso do Memorial e do Museu.

Representa bem essa perspectiva a exposição intitulada Vaivém que ocorreu no CCBB em 2020. A produção de diversos artistas nacionais e internacionais em torno da temática das redes - um elemento cultural ameríndio - foi exposta nesse espaço. Chama a atenção, porém, a instalação da rede social do coletivo carioca Opavivará. São oito redes dispostas em proximidade que podem ser usadas pelos visitantes para se acomodarem e interagirem com seus vizinhos.

Figura 116 – Exposição Vaivém do CCBB em 2020.



Fonte: CCBB. Disponível em: [www.bb.com.br/cultura](http://www.bb.com.br/cultura). Acesso em: 14 de julho de 2020.

Esse é o museu como espaço da socialização, já que “o objeto de arte não é mais necessariamente o foco principal do encontro com a arte” (BEECH, 2010, p. 20). O espectador passivo e receptivo das informações processadas foi destituído do seu lugar pelas práticas artísticas “participativas” e/ou “interativas”, e ele é atualmente ator e sujeito da obra de arte. A finalidade não é o convívio, mas o produto desse convívio como uma forma complexa de diálogo e de construção coletiva de sentido.

Isso não indica uma volta ao minimalismo ou à arte conceitual. Menos ainda à dita “interação” através da tecnologia até porque a proximidade, a intimidade e o experimentalismo, que eram as propostas das exposições da caixa preta do teatro, foram lentamente sendo desfiguradas. Em outras palavras, segundo Claire Bishop (2018), “tornou-se mais orientada tecnologicamente, e menos preocupada com a comunhão existencial do que com a imersão em multimídia”. A tecnologia passou a ser utilizada nos museus e nas exposições como um instrumento ideológico.

[...] o poder emancipador da tecnologia em larga medida dissolveu-se: agora sabemos que a informática, a tecnologia da imagem ou a energia atômica, além de trazer melhorias à vida cotidiana, representam ameaças e instrumentos de sujeição. Assim, as relações entre arte e técnica são bem mais complexas do que nos anos 1960 (BOURRIARD, 2009, p. 91).

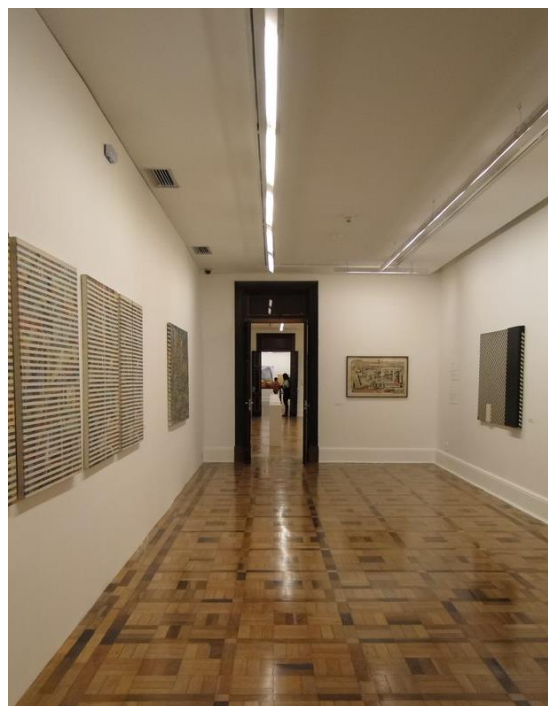
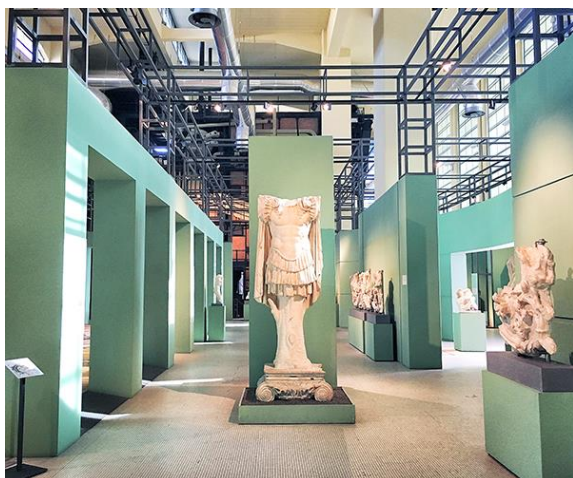
Na perspectiva do espaço expositivo do CCBB, esse centro segue aquele que é considerado o padrão expositivo de galerias e museus do mundo todo. Na primeira década do século 20, na Europa, o cubo branco começa a surgir como o espaço arquetípico das exposições modernas. A neutralidade foi escolhida para que os mais distintos tipos de arte pudessem ser expostos, incluindo o fato de que a iluminação e o condicionamento de ar foram projetados para garantir as condições de exposição das obras.

Entretanto, é mister colocar dois pontos controversos. O primeiro se refere à cor branca utilizada como tom “neutro” e adequado aos mais distintos tipos de exposição, segundo a prática do cubo branco. Nesse caso, questiona-se se o

tom das paredes do edifício da secretaria não poderia ser utilizado como fundo para as exposições temporárias, em vez do branco. Isso porque essa cor, tonalidade (bege, creme), é parte constituinte desse edifício e de outros que foram projetados por Luiz Signoreli, que utilizou como revestimento das fachadas uma argamassa com pigmento que também está presente em grande parte da ornamentação interna do edifício.

A imposição do branco frente ao interior ornamentado em tom creme cria uma dissonância desnecessária, pois os tons ditos "neutros" podem ser variantes de branco e cinza-claro, como no museu MAXXI, e ocasionalmente também o verde-claro, como no Centrale Montemartini, que podem muito bem ser usados como fundos em espaços instituídos como cubos brancos.

Figura 117 – A comparação entre o espaço expositivo da Centrale Montemartini e do CCBB/Belo Horizonte como cubo branco.



Fonte: autora.

O segundo ponto controverso desta análise é a exclusão, em absoluto, da arte em relação ao mundo exterior, da cidade, do urbano. O cubo branco é capaz de

promover a separação entre interior e exterior por meio de paredes que enclausuram todas as grandes janelas que permitiriam que os visitantes mantivessem contato visual com a cidade e, principalmente, com a Praça da Liberdade.

A preexistência do edifício é parte de um todo que se estende para a praça e seu entorno. Fragmentar essa experiência é danoso. As vistas externas devem ser incorporadas ao espaço expositivo e devem fazer parte da mostra que abriga. A fusão entre arte e arquitetura não deve limitar-se ao edifício e às obras, mas estender-se para além de suas paredes chegando à cidade. Quando isso não é explorado pelo projeto expositivo, acontece que todos os museus se tornam iguais e a experiência é pura repetição.

## CONCLUSÃO

Sob o título Praça da Liberdade: intervenções urbanas, arquitetônicas, expográficas e suas transformações simbólicas, foram analisadas as principais mudanças nos paradigmas que moldaram, ao longo dos anos, a arquitetura de museus. Argumentou-se que é, precisamente, a configuração da arquitetura que oferece significado ao museu, pois ela determina as condições da experiência do visitante em seus aspectos materiais e simbólicos. Isso fica evidenciado pelo simples fato de que objetos e coleções expostos em um espaço arquitetônico e/ou em outro oferecerão significados e experiências diferentes.

Além disso, as duas, a arquitetura e a exposição, são capazes de moldar a materialidade dos edifícios para a construção social coletiva de significado. É a arquitetura, junto com a exposição, que dará autoridade e credibilidade a um discurso circunscrito ao museu. No caso dos museus e dos centros culturais localizados em edifícios históricos (não projetados para esse uso), a carga significativa já está em grande parte incorporada ao edifício, que já foi e ainda é, na atualidade, um espaço/lugar instituído pela memória. Eles são conhecidos e referenciados exatamente por isso.

Entretanto, observa-se justamente o oposto no caso das intervenções propostas e executadas nos edifícios das secretarias de estado da Praça da Liberdade. Há uma carência e até uma ausência de algo fundamental a um espaço que é, por excelência, da imaginação, a materialidade; o material entendido como fundamento conectivo da subjetividade. É como se toda a preexistência, ou seja, toda a ambiência histórica capaz de aprofundar a experiência do espaço devesse ser calada, escondida e esquecida. Diversos são os artifícios utilizados para esse empreendimento, como a ocultação de pinturas e forros por meio da instalação de cenários, ou, ainda, pela aplicação de ferramentas de dramatização, como o

uso exacerbado do som e da escuridão nas salas de exposição, e, por fim, da evidente demolição de estruturas e elementos artísticos integrados.

As imagens desses espaços foram profundamente alteradas. Pode-se pensar, então, que toda intervenção promove e busca por essa “atualização”. Sem dúvida, a capacidade simbólica e comunicativa do objeto não pode ser atingida a ponto de acontecer uma alteração significativa, como colocado por Muñoz Viñas (2005). No entanto, isso ocorreu nas intervenções por duas vias, uma de instância comunicativo-expositiva, por meios tecnológicos, e outra, de base imaginativo-espacial, através da arquitetura, com a alteração dos padrões de circulação, dos eixos de simetria, da ordem, da volumetria e da espacialidade dos edifícios que tinham esses preceitos como fundamento.

Pensando sob a perspectiva filosófica de Bachelard, da imagem da casa como abrigo, tem-se a imagem do museu como espaço da cultura, da história, da arte, da ciência, da imaginação. Esse espaço é conhecido, em sua realidade e em sua dimensão poética, através dos sonhos e do pensamento, que constituem, ao fim, um espaço poético com um amplo espectro de múltiplas imagens. Nos edifícios históricos de valor patrimonial, há uma imensidão de imagens que se constituem pelos arquitetos, pelos curadores, as projetadas pelos órgãos de preservação, as coletivas, as individuais, para citar algumas apenas.

Obviamente, não houve a pretensão de analisar todas essas imagens, mas apenas duas, julgadas as mais profundamente alteradas no caso apresentado pela tese. Uma delas se refere à imagem patrimônio, ambiência histórica, e a outra, à imagem exposição, seja ela o cubo branco ou a caixa preta do teatro.

A “imagem” do espaço arquitetônico detém subjetividade suficiente e exige um certo envolvimento criativo com o objeto. Assim, esse “espaço arquitetônico pré-existente” permite que o significado seja reconstruído continuamente todas as vezes que é visitado. Nessa experiência do espaço, nesse durante, passa-se por um processo de identificação com ele, é possível se ver nele. A imagem poética contribui para a compreensão do mundo que se habita e a de si mesmo.

O problema que se identifica é que o espaço poético da imagem não se forma quando a preexistência e a exposição concorrem para formar uma imagem por justaposição; instituída pela simples acumulação de imagens do passado sobre as do presente. O esperado em uma intervenção para um novo uso é que se promovam operações de sobreposição, mas não de encobrimento ou ocultação, mas de adjacência ou contiguidade em que se encontram duas coisas, sem que nada as separe, apesar de estarem uma sobre a outra. Isso é verdadeiramente evidenciado na arquitetura de Carlo Scarpa.

A sobreposição deve ser entendida no âmbito da história da arte e no contexto da pintura clássica que a designavam esta como uma técnica para a profundidade, enquanto a justaposição é um fenômeno que se sistematiza como colagem. Inserir uma parede à frente da outra, sem explorar a ideia de profundidade, é, na maioria dos casos, realizar uma colagem. Nesse caso, há uma construção sobre um suporte, pois os planos constituem, eles próprios, objetos suscetíveis de se recobrirem. É como se o espaço preexistente fosse desconsiderado, ou não tivesse tanta importância, pois o que realmente deve estar em primeiro plano é o que está sendo apresentado, a exposição em si. Seja ela um cenário fantasioso criado ou uma simples parede, o cubo branco, - tanto uma como a outra -, é uma proposta de anulação do espaço existente e, por consequência, da ambiência histórica instituída no edifício.

O pensamento curatorial contemporâneo e a prática do cubo branco e da caixa preta do teatro exigem do espaço que as concebe a descontextualização; ora criando uma configuração espacial despojada de ornamentos, ora criando um espaço povoado de ornamentos cenográficos que não aqueles existentes. Há, então, uma pura descontextualização histórica, política e social da exposição em relação ao edifício e a seu lugar. O cubo branco e a caixa preta do teatro, em termos gerais e na maioria dos casos, são uma forma de exposição que nega veementemente a temporalidade.

O percurso pela história das exposições indicou que, após os anos 80, ocorreu uma significativa mudança da compreensão e da relevância do lugar do espaço

nas exposições. O foco dos museus passou a ser o visitante e o que ele vivencia. O espaço passa, então, a ser utilizado não mais como um meio de escrita, pois a escrita do discurso expositivo acontece espacialmente pela criação de “novos” espaços e imersão do visitante em um outro universo que não o existente.

O tratamento dado ao espaço existente é secundário, pois ele não faz parte da narrativa expositiva. Ele nem sequer existe, pois não pode ser visto na penumbra. Na escuridão, vê-se apenas a cultura do presente em meio a alguns cacos e pedaços do passado; relances de forros e de algumas paredes decoradas que escapam ao encobrimento. E, aqui, é preciso deter-se por um momento, pois, se for analisada apenas a intervenção arquitetônica realizada nesses edifícios, poder-se-ia concluir, erroneamente, que, de uma forma geral (com várias ressalvas, principalmente, nas secretarias de Educação e Segurança Pública), a preexistência, ou seja, a materialidade do edifício, foi restaurada e conservada de maneira que as gerações futuras tenham a possibilidade de desfrutar desse patrimônio.

Entretanto, ao estender esta análise à expografia que ocupa e dá uso cultural (museu, memorial e centro cultural) aos edifícios das secretarias, identifica-se que a experiência proporcionada ao visitante pode ser caracterizada como inautêntica; não no sentido patrimonial desse termo, da autenticidade e de sua plenitude original, mas na perspectiva fenomenológica de ser uma experiência pautada na impossibilidade de se distinguir o que é real e o que é falso; um simulacro como explicitado pela teoria da hiper-realidade de Baudrillard (1994), que promove um enfraquecimento entre a fronteira do fato e da fantasia.

Além disso, a relação entre o que é experienciado no espaço interior (museus) dos edifícios e em sua exterioridade, a Praça, é desconexa, tanto em termos estéticos, históricos e visuais como simbólicos. Isso acontece porque o discurso expográfico não faz alusão à história da praça e dos edifícios das secretarias, e, por isso, o visitante não compreende a ligação desses lugares com o lugar em que está.



O que ocorre é que essa atuação sobre a materialidade, apesar de ironicamente conservadora, pois não promoveu “grandes” demolições, ocasionou distorções nos processos de significação. E o pior é que a maioria dos visitantes nem sequer sabe que há um prédio inteiro a ser descoberto atrás das paredes e da escuridão desses edifícios. Essa desvalorização da matéria/imagem é cunhada por uma tentativa de “adaptar” a preexistência arquitetônica ao gosto contemporâneo expositivo (de alguns curadores), no qual a experiência estética se fundamenta e é pautada na velocidade e superficialidade.

O imediato e o espetacular se sobrepõem de maneira a deixar o visitante ocupado em um espaço tecnologicamente e visualmente sofisticado. São pouquíssimos os momentos que exigem algum tipo de contemplação, apenas na exposição dos minerais ou ainda nas exposições do CCBB, pois a proposta é do visitante ativo e participante, que não discute, nem argumenta, nem produz sentido socialmente já que esse não é um espaço possível para a conversa, nem para o convívio coletivo. Ali, novamente com exceção do CCBB, as experiências oferecidas pelos dispositivos eletrônicos são individuais e limitam-se a informar.

A partilha das experiências subjetivas individuais seria uma das formas de alcançar a realidade tão deturpada pela hiper-realidade. A intersubjetividade é um meio gerador de novos significados culturais, assim como detém grande poder de se constituir em ações, pois, para Martin Buber, há uma indissociabilidade entre pensamento e ação - que, nesses casos analisados, foram extirpados do Museu das Minas e do Metal, pouco explorado no Memorial Minas Gerais e instituído na maioria dos casos pelas exposições do CCBB.

Outra questão importante desse processo de musealização dos edifícios das secretarias é o evidente desconhecimento e/ou desprezo pela história da Praça da Liberdade pelas curadorias, assim como do não reconhecimento das suas ambiências como um acervo.

A decisão e as medidas tomadas para a patrimonialização da praça e dos edifícios têm início nos anos 70 em âmbito estadual e nos anos 90, na municipalidade. E o momento da musealização ocorre com a instituição do

Circuito Cultural, transformando esses bens culturais em objeto e fonte de conhecimento, um museu (espaço cultural). A patrimonialização através do tombamento alcançou, ainda que parcialmente, a proteção e a conservação das ambiências históricas das secretarias, mas, no momento em que ela adquiriu o *status* de museu, contraditoriamente, ficou sujeita a desaparecer tendo em vista que a musealização aconteceu dentro de um modelo de espetacularização da cultura.

Fica evidente também que as escolhas do que musealizar e de como realizar esse empreendimento na Praça da Liberdade inseriram-se em um contexto político marcado por uma série de decisões individuais e não coletivas. Esse foi um processo impositivo, que não permitiu que os órgãos de preservação estadual e municipal pudessem atuar de maneira a salvaguardar os interesses da sociedade como um todo.

Em suma, a arquitetura do museu e a exposição influenciam-se mutuamente, e o significado é formado em suas relações. Então, as premissas dos projetos de restauração e de adaptação ao novo uso deveriam se pautar pela exploração dos potenciais materiais, culturais, históricos e artísticos preexistentes, assim como por uma expografia cujo discurso fortaleça as relações simbólicas com esse lugar e com a memória social instituída.



## REFERÊNCIAS

### Documentos

CONSELHO DELIBERATIVO DO PATRIMÔNIO CULTURAL DO MUNICÍPIO DE BELO HORIZONTE (CDPCM-BH). **Ata da Reunião Ordinária Realizada em 17 de Maio de 2006**. Belo Horizonte, 22 de agosto de 2006. Diário Oficial do Município (DOM), Ano XII - Edição N.: 2672. Disponível em: <http://portal6.pbh.gov.br/dom/iniciaEdicao.do?method=DetalheArtigo&pk=94900>  
4. Acesso em: 17 de janeiro de 2016.

CONSELHO DELIBERATIVO DO PATRIMÔNIO CULTURAL DO MUNICÍPIO DE BELO HORIZONTE (CDPCM-BH). **Ata da Reunião Ordinária Realizada em 01 de Outubro de 2008**. Belo Horizonte, 22 de novembro de 2008. Diário Oficial do Município (DOM), Ano XIV - Edição N.: 3226. Disponível em: <http://portal6.pbh.gov.br/dom/iniciaEdicao.do?method=DetalheArtigo&pk=98722>  
5. Acesso em: 17 de janeiro de 2016.

CONSELHO DELIBERATIVO DO PATRIMÔNIO CULTURAL DO MUNICÍPIO DE BELO HORIZONTE (CDPCM-BH). **Ata da Reunião Ordinária Realizada em 20 de Novembro de 2006**. Belo Horizonte, 27 de março de 2007. Diário Oficial do Município (DOM), Ano XIII - Edição N.:2814. Disponível em: <http://portal6.pbh.gov.br/dom/iniciaEdicao.do?method=DetalheArtigo&pk=95782>  
2. Acesso em: 10 de janeiro de 2016.

CONSELHO DELIBERATIVO DO PATRIMÔNIO CULTURAL DO MUNICÍPIO DE BELO HORIZONTE (CDPCM-BH). **Ata da Reunião Ordinária Realizada em 19 de abril de 2006**. Belo Horizonte, 21 de julho de 2006. Diário Oficial do Município (DOM), Ano XII - Edição N.: 2651. Disponível em: <http://portal6.pbh.gov.br/dom/iniciaEdicao.do?method=DetalheArtigo&pk=94781>  
7. Acesso em: 10 de janeiro de 2016.

CONSELHO DELIBERATIVO DO PATRIMÔNIO CULTURAL DO MUNICÍPIO DE BELO HORIZONTE (CDPCM-BH). **Ata da Reunião Ordinária Realizada em 26 de setembro de 2007**. Belo Horizonte, 27 de novembro de 2007. Diário Oficial do Município (DOM), Ano XIII - Edição N.: 2976. Disponível em: <http://portal6.pbh.gov.br/dom/iniciaEdicao.do?method=DetalheArtigo&pk=968531>. Acesso em: 10 de julho de 2015.

CONSELHO DELIBERATIVO DO PATRIMÔNIO CULTURAL DO MUNICÍPIO DE BELO HORIZONTE (CDPCM-BH). **Ata da Reunião Ordinária Realizada em 13 de dezembro de 2006**. Belo Horizonte, 27 de março de 2007. Diário Oficial do Município (DOM), Ano XIII - Edição N.:2814. Disponível em: <http://portal6.pbh.gov.br/dom/iniciaEdicao.do?method=DetalheArtigo&pk=957820>. Acesso em: 10 de jan. de 2016.

CIRCUITO CULTURAL PRAÇA DA LIBERDADE (CCPL). **Política Cultural e Educativa**. Belo Horizonte: Minas Gerais. 2013. 32 p.

CIRCUITO CULTURAL PRAÇA DA LIBERDADE (CCPL). **Apresentação CONEP MMG**. Belo Horizonte: Minas Gerais. 2008. 36 p.

INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE MINAS GERAIS. (IEPHA-MG). **Processo de Tombamento do Conjunto Arquitetônico e Paisagístico da Praça da Liberdade (PT-10)**, Belo Horizonte, MG. Belo Horizonte, 1977. 95 p.

INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE MINAS GERAIS. (IEPHA-MG). **Processo de Tombamento do Palácio da Liberdade (PT-14)**, Belo Horizonte, MG. Belo Horizonte, 1975. 165 p.

INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE MINAS GERAIS. (IEPHA-MG). **Parecer técnico sobre o projeto executivo de arquitetura e restauração compatibilizados para intervenção no prédio da antiga Secretaria de Interior e Justiça em Belo Horizonte – MG**. Belo Horizonte, MG. 14 de set. de 2009. 8 p.

INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE MINAS GERAIS. (IEPHA-MG). **Memorial Descritivo do Projeto Executivo de Restauração da Secretaria Estadual da Fazenda**. Belo Horizonte, MG. jun. de 2006. 3 v.

INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE MINAS GERAIS. (IEPHA-MG). **Memorial Descritivo do Projeto Executivo de Restauração da Secretaria Estadual da Segurança Pública**. Belo Horizonte, MG. jun. de 2007.

INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE MINAS GERAIS. (IEPHA-MG). Diretoria de Conservação e Restauração. **Projeto de Museografia do Memorial Minas Gerais em 63 pranchas**. Arquivo digital. Belo Horizonte. Agosto de 2009.

INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE MINAS GERAIS. (IEPHA-MG). Diretoria de Conservação e Restauração. **Projeto de Museografia do Museu das Minas e do Metal em 24 pranchas**. Arquivo impresso. Belo Horizonte. Setembro de 2009.

INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE MINAS GERAIS. (IEPHA-MG). Diretoria de Conservação e Restauração. **Projeto de Adaptação do Prédio da Antiga Secretaria do Estado de Defesa Social e Segurança Pública em 17 pranchas**. Arquivo impresso. Belo Horizonte. Outubro de 2009.

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA DE BELO HORIZONTE. **Parecer sobre o trabalho de revisão do conjunto urbano Praça da Liberdade e Adjacências**, Belo Horizonte, MG. Belo Horizonte, 1996.

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA DE BELO HORIZONTE. Diretoria de Patrimônio Cultural. **Levantamento Cadastral dos Edifícios do Conjunto Urbano da Praça da Liberdade**. Belo Horizonte, MG; jul.-set. 1993, p. 180-290.

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA DE BELO HORIZONTE. **Dossiê do conjunto urbano Praça da Liberdade e Adjacências**. Belo Horizonte, MG. Belo Horizonte, 1991.

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA DE BELO HORIZONTE. **Parecer sobre o trabalho de revisão do conjunto urbano Praça da Liberdade e Adjacências**. Belo Horizonte, MG. Belo Horizonte, 1996.

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA DE BELO HORIZONTE. Diretoria de Patrimônio Cultural. **Levantamento Cadastral dos Edifícios do Conjunto Urbano da Praça da Liberdade**. Belo Horizonte, MG; jul.-set. 1993, p. 180-290.

#### **Livros, artigos, teses**

AGUIAR, Tito Flávio Rodrigues de. **Vastos subúrbios da nova capital: formação do espaço urbano na primeira periferia de Belo Horizonte**. 2006. 445 f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte.

ALEXANDER, Edward P. & ALEXANDER, Mary. **Museums in Motion: An introduction to the history and functions of museums**. Plymouth: Altamira. 2008.

ANDERSON, G. **Reinventing the museum: Historical and contemporary perspectives on the paradigm shift**. Walnut Creek, CA : Altamira. 2004.

AUGÉ, Marc. Não lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade. 1ª edição francesa. Lisboa, 90 Graus. ([1992] 2005).

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

\_\_\_\_. **A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade.** [La terre et les reveries du repos, tradução de Paulo Neves da Silva] Sao Paulo: Martins Fontes, 1990.

\_\_\_\_. **O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento.** 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BAHIA, Claudio Lister Marques. 2005. Belo Horizonte: uma cidade para a modernidade mineira. **Cadernos de Arquitetura e Urbanismo**, 12(13): 185-200.

BAHIA LOPES, Myriam. Liberdade, testemunho e valor. A praça da Liberdade em Belo Horizonte. Minha Cidade, São Paulo, ano 07, n. 076.01, **Vitruvius**, nov. 2006 <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/07.076/1936>>.

BENNETT, Tony. **The Birth of the Museum: history, theory, politics.** London: Routledge, 1995.

BARRINGER, Timothy J.. Victorian Culture and the Museum: Before and After the White Cube. **Journal of Victorian Culture**. 11 (2006): 133 - 145.

BONFANTI, Ezio; PORTA, Marco; PORTOGHESI, Paolo. **Città, museo e architettura: il gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana, 1932-1970.** Vallecchi, 1973.

BERGEROT, Jean. Gringo Brasuca. **REVISTA OPUS**, n.24, 2016.

BOGONI, Barbara; LUCCHINI, Marco (Ed.). **Architecture, context, culture.** Alinea Editrice, 2011.

BAUDRILLARD, J. **Simulacra and simulation.** Ann Arbor University of Michigan Press. 1995.



BARRETO, Abílio. **Belo Horizonte: memória histórica e descritiva**. volume 2: história média. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1995.

BELK, Russel W. **Collecting in a consumer society**. London, Routledge. 1995.

BONELLI, Renato. **Verbete: Il Restauro Architettonico**, In: Enciclopedia Universale dell'Arte. Novara, Istituto Geografico de Agostini, 4ª ed., 1963.

BRANDÃO, C. A. L. . Modernidade que *sera tamen*. **Cadernos de Arquitetura e Urbanismo (PUCMG)**, Belo Horizonte, v. 12, n.13, p. 201-215, 2005.

BRANDI, Cesare. **Teoria da restauração**. Ateliê editorial, 2004.

BRUNO, Ivana. Dalla più difforme congerie di oggetti ad un perfetto ambiente spirituale per l'opera d'arte. L'allestimento del Museo Nazionale di Palermo alla fine degli anni Venti del Novecento. **Il Capitale Culturale**. Studies on the Value of Cultural Heritage, n. 14 (Museo e mostre tra le guerre), pp. 53-88, 2016.

BULCÃO, Marly. Gaston Bachelard: corpo e matéria como fundamentos da imagética criadora. **PROMETEUS** - Ano 6 - Número 12 – julho-dezembro/2013. Disponível em: <http://seer.ufs.br/index.php/prometeus/article/viewFile/920/877>. Acesso em: 20 ago. 2017.

CALDEIRA, Junia Marques. **Praça: território de sociabilidade – uma leitura sobre o processo de restauração da Praça da Liberdade em Belo Horizonte**. Dissertação (mestrado) Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP. 1998.

CARBONARA, Giovanni. An Italian contribution to architectural restoration. **Frontiers of Architectural Research**, v. 1, n. 1, p. 2-9, 2012.

CARBONARA, Giovanni. Brandi e a restauração arquitetônica hoje. **Desígnio**, São Paulo, n. 6, p. 35-47, 2006.

CARBONARA, Giovanni. **La reintegrazione dell'immagine: problemi di restauro dei monumenti**. Roma: Bulzoni, 1976.

CARBONARA, Giovanni. The integration of the image: problems in the restoration of monuments. **Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage**, p. 236-244, 1996.

CARMEL-ARTHUR, Judith et al. **Carlo Scarpa: Museo Canoviano**, Possagno. Edition Axel Menges, 2002.

CARSALADE, Flávio. Itinerário dos órgãos estaduais de preservação do patrimônio histórico: o caso do IEPHA-MG. In: CASTRIOTA, L.B. **Urbanização Brasileira – Redescobertas**, Belo Horizonte: Editora C/Arte, p. 207-219, 2003.

CARSALADE, Flavio de Lemos. **Pedra e o tempo: a arquitetura como patrimônio cultural**. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

CARSALADE, Flávio de Lemos. A preservação do patrimônio como construção cultural. **Arquitextos**, São Paulo, ano 12, n. 139.03, Vitruvius, dez. 2011 <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.139/4166>>.

CARRIERI, A. P. ; SARAIVA, L. A. S. ; PIMENTEL, T. D. A Institucionalização da Feira Hippie de Belo Horizonte. O&S. **Organizações & Sociedade**, v. 15, p. 63-79, 2008.

CASTRIOTA, Leonardo Barci. Intervenções sobre o patrimônio urbano: modelos e perspectivas. In: **FORUM PATRIMÔNIO: amb. constr. e patr. sust.**, Belo Horizonte, v.1, n.1, set./dez. 2007.

\_\_\_\_\_. **O patrimônio em questão: antologia para um combate**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2011.

CASTRIOTA, Leonardo Barci (Org.). **Arquitetura da modernidade**. Belo Horizonte, Editora UFMG, IAB-MG, 1998.

CASTRIOTA, Leonardo Barci; PASSOS, Luiz Mauro do Carmo. O estilo moderno; arquitetura em Belo Horizonte nos anos 30 e 40. In: CASTRIOTA, Leonardo Barci (Org). **Arquitetura da Modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG. 1998. P. 127-182.

CASTILLO, Sonia Salcedo del. **Cenário da Arquitetura da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CROCE, Benedetto. Estetica come scienza dell' espressione e linguistica generale. **Revue Philosophique de la France Et de l'Etranger** 54:637-640. 1902.

CHAMARETTE, J. Visible and Invisible Institutions: Cinema in the French Art Museum. In **The International Handbooks of Museum Studies** (eds S. Macdonald and H. Rees Leahy). 2015.

CUNHA, Claudia dos Reis e. Alois Riegl e o culto moderno dos monumentos. Resenhas Online, São Paulo, ano 05, n. 054.02, **Vitruvius**, jun. 2006 <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/05.054/3138>>.

DEL RIO, Vicente. **Desenho urbano e revitalização na área portuária do Rio de Janeiro**: a contribuição do estudo da percepção ambiental. Tese de doutorado. FAU-USP. São Paulo. 1991.

DE VITA, Maurizio. **Architetture nel tempo: dialoghi della materia, nel restauro**. Firenze University Press, 2015.

DE FRANTZ, M. From cultural regeneration to discursive governance: Constructing the flagship of the 'Museumsquartier Vienna' as a plural symbol of change. **International Journal of Urban and Regional Research**, Vol. 291, 2005, p. 50-66.

DI RESTA, Sara. **Le “forme” della conservazione**: Intenzioni e prassi dell'architettura contemporanea per il restauro. Gangemi editore, 2016.

DUARTE, Regina Horta. À sombra dos fícus: cidade e natureza em Belo Horizonte. **Ambiente e Sociedade.**, Campinas, v. 10, n. 2, p. 25-44, Dec. 2007.

DUARTE, Alice. Nova Museologia: os pontapés de saída de uma abordagem ainda inovadora. **Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS Unirio: MAST**, vol. 6, n. 1, p. 99-117, 2013. Disponível em: <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/issue/view/15>. Acesso em: 03 de abril de 2020.

ECO, Umberto. **La estratégia de la ilusion**. Buenos Aires: De La Flor, 1987.

EMILIANI, Marisa Dalai. **Per una critica della museografia del Novecento in Italia**: il " saper mostrare" di Carlo Scarpa. Marsilio, 2008.

EMILIANI, Dalai Maria. **Musei della ricostruzione in Italia, tra disfatta e rivincita della storia, in Carlo Scarpa a Castelvecchio**, catalogo della mostra (Verona, 10 luglio – 30 novembre 1982), a cura di L. Magagnato, Milano: Ed. di Comunità, 1983.

FALGUIÈRES, Patricia. Politics for the White Cube: The Italian Way. **Grey Room** 2016 -: p.6-39. 2016.

FALK, J.H., and DIERKING, L.D. **Learning from museums: Visitor experiences and the making of meaning**. Walnut Creek, CA: AltaMira Press, 2000.

FORGAN, Sophie. **Building the Museum: Knowledge, Conflict, and the Power of Place**," Isis 96, no. 4 (December 2005): 572-585.

FOSTER, Hal. **O complexo arte-arquitetura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2015. 285p.

FRONER, Yacy-Ara Demandas históricas: a constituição da Ciência da Conservação e a formação do Conservador-Restaurador. **Conservar Património**, núm. 23, 2016, pp. 15-23 Associação Profissional de Conservadores Restauradores de Portugal Lisboa, Portugal.

FRONER, Yacy-Ara. Excessos e exceções; coleções e retrospectivas: da ordem ao caos, de Regina Vater a Nedko Solakov. In: **22º Encontro Nacional da ANPAP**, 2013, Belém-PA. COSSISTEMAS ESTÉTICOS: ANAIS DO 22º ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS. Belém-PA: UFPA, 2013. v. 22. p. 3980-3994.

GALLO, Haroldo; MAGALHÃES, Fernanda. San Pablo - tres experiencias de intervención y preservación y una paradoja, In: **La Cultura Arquitectonica hacia 1900: Revalorización Critica y Preservación Patrimonial**. Buenos Aires, 1999.

GALLO, Haroldo. Contribuição para a Compreensão da Preservação Pontual do Bem Cultural e Sua Área Envolvória no Brasil (resumo). In: **V Seminário História da Cidade e do Urbanismo**, 1998, Campinas. Uma Perspectiva Comparada da História da Cidade do Projeto Urbanístico e da Forma Urbana. Campinas: FAPESP, 1998. v. I. p. 27-27

GARCÍA BLANCO, Á. **La exposición, um medio de comunicación**. Madrid: Akal, 1999.

GIOVANAZ, M. M. O Museu Nacional de Arte Antiga e a Exposição do Mundo Português (Portugal, 1940): relações entre Museus e Grandes Exposições. **Anais I SEBRAMUS**, v. 1, p. 754-763, 2014.

GONÇALVES, L. R. **Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX**. São Paulo: Edusp, 2004.

GOUGH, Maria. “**Constructivism Disoriented: El Lissitzky’s Dresden and Hannover Demonstrationsräume,**” in *Situating Lissitzky: Vitebsk, Berlin, Moscow*, eds. Nancy Perloff and Brian Reed (Los Angeles: Getty Research Institute, 2003), 77- 125.

GREGOTTI, Vittorio. XII Triennale di Milano 1964: un ambiente fisico comunicativo. **Archi: rivista svizzera di architettura, ingegneria e urbanistica** = Swiss review of architecture, engineering and urban planning Band (Jahr).1999.

GRUNEMBERG, Christoph. The modern art museum. In: Emma Barker (ed.) **Contemporary Cultures of Display**, 1999. New Haven/London: Yale University Press/The OpenUniversity.

HAWKES, Dean. **The environmental imagination: technics and poetics of the architectural environment.** Taylor & Francis, 2007.

HIDALGO, Aldo. Museos: entre musas y masas. **Revista de Teoría del Arte**, v. 2, n. 6, p. 21-42, 2002.

IBRAM/MINC. **Museus em números.** Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2011. 240p.

ICOM. **Documento da 7ª Assembleia Geral do ICOM em Amsterdã,** Holanda, 11 de julho de 1962. Disponível em: <http://icom.museum/the-governance/general-assembly/resolutions-adopted-by-icom-general-assemblies-1946-to-date/amsterdam-1962>.

INTERNATIONAL MUSEUM OFFICE. International Institute of Intellectual Co-operation. League of Nations. **Muséographie: architecture et aménagement des musées d’art.** [Paris]: Société des Nations, 1935.

INTERNATIONAL COUNCIL ON MONUMENTS AND SITES (ICOMOS). **Carta de Veneza.** II Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos dos Moumentos

Históricos. 1964. Disponível em:  
<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Veneza%201964.pdf>. Acesso em: 13 de janeiro de 2018.

INTERNATIONAL COUNCIL ON MONUMENTS AND SITES (ICOMOS). Congresso International de Arquitetos e Técnicos de monumentos Históricos. **Carta de Atenas**. 1931. Disponível em:  
<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Atenas%201931.pdf>. Acesso em: 13 de janeiro de 2018.

INTERNATIONAL COUNCIL ON MONUMENTS AND SITES (ICOMOS). **Carta do Restauro**. Ministério de Instrução Pública do Governo da Itália. 1972. Disponível em:  
<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20do%20Restauro%201972.pdf>. Acesso em: 13 de janeiro de 2018.

IEPHA. **Guia de bens tombados**. IEPHA/MG. Belo Horizonte: IEPHA, 2. V, 2014.

JACQUES, Paola. B.; Corpografias urbanas: o corpo enquanto resistência. **Cadernos PPG-AU/FAUFBA**, v. esp, p. 93-104, 2007.

JAMIN J.B., La Conférence de Madrid (1934). Histoire d'une manifestation internationale à l'origine de la muséographie moderne / The Madrid conference (1934). History of an international event at the origin of modern museography «**Il Capitale culturale**», n. 15, 2017, pp. 73-101

JEUDY, Henri-Pierre. **Espelho das cidades**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

JULIÃO, Leticia. Sensibilidades e representações urbanas na transferência da capital de Minas Gerais. **História (São Paulo)**, vol. 30, núm. 1, janeiro-junho, 2011, pp. 114-147. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. São Paulo.

JULIÃO, Letícia. Itinerários da cidade moderna (1891-1920). In: DUTRA, Eliane de Freitas; BANDEIRA DE MELO (Org.). **BH: Horizontes históricos**. Belo Horizonte: C/ Arte, 1996.

JULIÃO, Letícia. O Sphan e a cultura museológica no Brasil. **Estudos Históricas** (Rio de Janeiro) [online]. 2009, v. 22, n. 43 [Acessado 1 Agosto 2021], pp. 141-161. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0103-21862009000100008>>. Epub 07 Jul 2010. ISSN 2178-1494. <https://doi.org/10.1590/S0103-21862009000100008>.

KAC, E. Negotiating **Meaning: the Dialogic Imagination in Electronic**. In: **F. Bostad et al. (eds) Bakhtinian. Perspectives on Language and Culture: Meaning and Language, Art and New Media**, Basingstoke: Palgrave Macmillan, pp. 199-216. 2005.

KAHN, Louis. Aforismi sui Musei 1962-1972. In: BASSO PERESSUT, Luca. **Il Museo Moderno, Architettura e museografia da Auguste Perret à Louis Kahn**, Milão: Edizioni Lybra Immagine, 2005.

KAPLAN, Edward K. **Gaston bachelard's philosophy of imagination: An introduction**. *\_Philosophy and Phenomenological Research\_* 33 (1):1-24. (1972).

KIRK, Terry. *The Architecture of Modern Italy. The Challenge of Tradition, 1750-1900*, Vol. 1 / Kirk Terry, Princeton Architectural Press, 2005.

KEENE, Suzanne. **Fragments of the World: Uses of Museum Collections**. Keene, S. (2005) *Fragments of the world: uses of museum collections*. Elsevier/ Butterworth Heinemann, Oxford, UK. ISBN 9780750664721.

KÜHL, Beatriz M.; VIVIO, Beatrice; CAMPANELLI, Alessandro P.; CERROTI, Alessandra. Seminário de Estudos sobre Restauração Arquitetônica: “temas recentes no restauro na Itália”, FAU – Maranhão. In: **Revista Pós**, Universidade de São Paulo, v. 17, n. 27. São Paulo, junho 2010.



KÜHL, Beatriz Mugayar. **Preservação do patrimônio arquitetônico da industrialização: problemas teóricos de restauro**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009. 325 p.

KÜHL, Beatriz Mugayar et al. Seminário de estudos sobre restauração arquitetônica: "temas recentes no restauro na Itália", FAU-Maranhão. **Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP**, n. 27, p. 208-268, 2010.

KÜHL, Beatriz Mugayar. Questões de restauro na Itália: atualizando o debate. **Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP**, v. 18, n. 30, p. 228-249, 2011.

LADOGANA, Pamela. Carlo Scarpa: de les magistral installacions museístiques als refinats dissenys d'exposicions temporals d'art contemporani. **Locus Amoenus**, [S.l.], v. 12, p. 235, dec. 2014. ISSN 2014-8798. Disponível em: <<https://revistes.uab.cat/locus/article/view/v12-ladogana>>. Data accés: 08 Dec. 2018. doi:<https://doi.org/10.5565/rev/locus.12>.

LIPPARD, L.; CHANDLER, J. A Desmaterialização da Arte. In: **Arte & ensaios** | revista do ppgav/eba/ufrj | n. 25 | maio 2013.

LEITE, Pedro Pereira. **A Poética da Intersubjetividade: A Viagem como Elemento Catalisador da Transitoriedade na Museologia**, 2012. Disponível em: <http://recil.grupolusofona.pt/jspui/bitstream/10437/2968/1/A%20po%C3%A9ticadaintersubjetividade.pdf>

LEMOS, Celina Borges, and Elizabeth A. Jackson. The Modernization of Brazilian Urban Space as a Political Symbol of the Republic. **The Journal of Decorative and Propaganda Arts**, vol. 21, 1995, pp. 219–237.

LONGO, Viviane Vitor. **Histórias e identidades em exposição: o Memorial Minas Gerais Vale como experiência museológica**. 2017. Dissertação (Mestrado

em Museologia) - Museologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. doi:10.11606/D.103.2017.tde-29112017-143537. Acesso em: 2020-05-24.

MAGAGNATO, Licisco. Història i gènesi de la intervenció al museu de Castelvecchio. Storia e genesi dell'intervento nel museo di Castelvecchio. **Quaderns d'arquitectura i urbanisme**, n. 158, p. 25-49, 1983.

MAGALHAES, CRISTIANE MARIA. Obras rústicas e ornamentos: os artífices e a técnica da rocaïlle para jardins e parques urbanos no Brasil entre o final do século XIX e o início do XX. **An. mus. paul.**, São Paulo, v. 25, n. 3, p. 19-57, Sept. 2017.

MAMMI, Lorenzo. À margem. **ARS (São Paulo)**, São Paulo, v. 2, n. 3, p. 80-101, 2004.

MANDELLI, Elisa. **Esporre la memoria. Film e audiovisivi negli allestimenti dei musei di storia tra ventesimo e ventunesimo secolo.** Tese (Dottorato Interateneo in Storia delle Arti Ca'Foscari) – Università di Verona. Italia. 2015.

MANASSEH, Cyrus. **The problematic of video art in the museum, 1968-1990.** Cambria Press. Amherst, NY, 2009.

MARANGONI, Matteo. **Come si guarda un quadro.** 2a ediz. Florence, 1927.

MARANGONI, Matteo. **Saper vedere. Come si guarda un'opera d'arte,** Garzanti-Vallardi, Milano, 1933.

MCQUIRE, S; RADYWYL, N.. From object to platform: Art, digital technology and time. **Time & Society**, 19(1). March 2010.

MC LEAN, K. **Planning for People in Museum Exhibitions.** Washington, DC: Association of Science-Technology Centers. 1993.

MCLEAN, Fiona. **Marketing the museum.** London: Routledge. 1997.

MEISS, Pierre von. **Elements of architecture: from form to place + tectonics**. EPFL Press, 2013. 404p.

MENEZES, Luís. O primado do discurso sobre o efeito decorativo. **Cadernos de Sociomuseologia** Centro de Estudos de Sociomuseologia, v. 1, n. 1, p. 37-46, 1993.

MENDES, Luis Marcelo (org.). **Reprograme: comunicação, marca e cultura numa nova era de museus**. Rio de Janeiro: Imã, 2012.

MOMMAAS, H. Cultural clusters and the post-industrial city: towards the remapping of urban cultural policy, **Urban Studies**, v. 41, n. 3, 2004, pp. 507-532.

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

MONTI, F, Keene, S. **Museums and Silent Objects: Designing Effective Exhibitions**. Farnham: Ashgate. 2013.

MOTTA, Lia. A SPHAN em Ouro Preto: uma história de conceitos e critérios. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, nº 22, 1987.

MUNNO, Antonietta, and Sara Vittonatto. **Il Museo in Mostra**, 2004.

NORONHA, Carlos Alberto. **100 anos de modernidade: anuário da arquitetura de Belo Horizonte**. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 2001. 9v.

NIKOLIC, Mila. **Culture and Ideology in the city structure. From cultural Acropolis to City of Knowledge**. Proceedings of the International Conference Architecture and Ideology, September 28th-29th, 2012, Belgrade: Faculty of Architecture University of Belgrade. 772-781 p.

O'DOHERTY, Brian. **Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo**. Murcia, 2011.

OEA – NORMAS DE QUITO: Reunião sobre conservação e utilização de monumentos e lugares de interesse histórico e artístico – Quito: OEA (Organização dos Estados Americanos). In: **IPHAN**: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1995). **CARTAS PATRIMONIAIS** (Cadernos de Documentos nº3) – Brasília: IPHAN. 1967. p.125-143.

OLIVEIRA, Benedito Tadeu. **Reflexões sobre a Praça da Liberdade**. Estado de Minas, Belo Horizonte, 17 fev. 2007. Pensar, p. 1.

OLIVEIRA, Benedito Tadeu. Patrimônio e desenvolvimento em Belo Horizonte. Palácios da Praça da Liberdade em risco. **Arquitextos**, São Paulo, ano 07.80(7). Portal Vitruvius. Jan. 2007. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.080/282>. Acesso em: 10 jan. 2015.

OTTOLINI, Gianni. **Architettura degli allestimenti** / Gianni Ottolini; a cura di Roberto Rizzi. Firenze: Editore Altralea, 2017.

PAIVA, Rita de Cássia Souza. **Gaston Bachelard: a imaginação na ciência, na poética e na sociologia**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005.

PALLASMAA, Juhani. **Os olhos da pele: A arquitetura e os sentidos**. Porto Alegre, Bookman, 2011.

PALLASMAA, Juhani. **Space, place and atmosphere**. Emotion and peripheral perception in architectural experience. *Lebenswelt: Aesthetics and Philosophy of Experience*. 2014.

PALLASMAA, Juhani. **Essências**. São Paulo, Gustavo Gili, 2018.

PEREIRA, Francelino. **Espaço cultural da liberdade: Praça da Liberdade. Belo Horizonte 100 anos.** Senado Federal, Gabinete do Senador Francelino Pereira. Brasília: 1998.

PINHEIRO, Augusto Ivan. & DEL RIO, Vicente. **Cultural Corridor: A preservation district in downtown Rio de Janeiro, Brazil.** 1993. TDSR. IV (11). 51-64p.

PORTER, M. **Clusters and the New Economics of Competition.** In: Harvard Business Review November-December, 1998, 77-90.

PORTO, Daniele Rezende. **O Barreiro do Araxá: Projetos para uma Estância Hidromineral em Minas Gerais.** São Carlos: 2005, Dissertação de Mestrado - EESC/USP.

PUGLISI, Luigi Prestinzenza. **La storia dell'architettura 1905-2008.** Licença Creative Commons, 2013.

RESENDE, Pedro Henrique de Mendonça; MARTINS, Sérgio Manuel Merêncio. **Fantasmagorias na metrópole: ensaios críticos a partir do Circuito Cultural Praça da Liberdade em Belo Horizonte.** 2014. 284 f., enc. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Instituto de Geociências, 2013.

REID, B.; CAVE, V. The All Hands interactive gallery at the National Maritime Museum. **Journal of Education in Museums**, 16: 27-8. 1995.

RIEGL, Alois. **El culto moderno a los monumentos.** Madrid: Visor, 1987.

ROWE, Colin Rowe e Robert Slutzky (1955/56). «Transparency: Literal and Phenomenal». In: **Perspecta 8: The Yale Architectural Journal.** Edição de Michael Dobbins e Jonathan Dobbins. New Haven: Yale University Students of Architecture and Design, 1963. 45-54.

RUGGERO, Martines. **Vademecum di museografia**. Editore: GBP, 2015.

SA, Teresa. Lugares e não lugares em Marc Augé. **Tempo soc.**, São Paulo, v. 26, n. 2, p. 209-229, Dec. 2014. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-20702014000200012&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702014000200012&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 24 Fev. 2021.

SABINO, P. R. ; HOFFMAN, F. E. ; SOARES, E. F. **Conflitos na Paisagem Cultural Preservada: A Intervenção Arquitetônica do Museu das Minas e do Metal**. In: 3º Colóquio Ibero - Americano: Paisagem Cultural, Patrimônio e Projeto, 2014, Belo Horizonte. 3º Colóquio Ibero – Americano Paisagem Cultural, Patrimônio e Projeto: Desafios e Perspectivas, 2014. p. 1-17.

SALGUEIRO, Heliana Angotti (org.). **Cidades capitais do século XIX**. São Paulo: Edusp, 2001.

SALGUEIRO, Heliana Angotti. O ecletismo em Minas Gerais: Belo Horizonte 1894-1930. In: FABRIS, Annateresa (org). **Ecletismo na arquitetura brasileira**. São Paulo: Nobel; Ed. Da Universidade de São Paulo, 1987, p. 118 e 119.

\_\_\_\_\_. **Engenheiro Aarão Reis: o progresso como missão**. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1997. 288 p.

SANTA CECÍLIA, Bruno L. Coutinho. **Éolo Maia: complexidade e contradição na arquitetura brasileira**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

SCHULTZ, Anne-Catrin. **Carlo Scarpa: Layers**. Edition Axel Menges, 2007.

SCARPA, Carlo; OLSBERG, R. Nicholas; GUIDI, Guido. **Carlo Scarpa, architect: intervening with history**. Montreal: Canadian Centre for Architecture, 1999.

SCARPA, Carlo. **Volevo ritagliare l'azzurro del cielo**, Frammenti 1926/1978, Rassegna, III, n.7, p. 82-85, 1981.

SCHEINER, Tereza Cristina. Criando realidades através de exposições. In: GRANATO, Marcus; SANTOS, Claudia Penha dos (org.). **Discutindo Exposições: conceito, construção e avaliação**. Rio de Janeiro: MAST, 2006, p. 07-37.

SCHEINER, T. Museologia, hiperculturalidade, hipertextualidade: reflexões sobre o Museu do Século 21. **Museologia & Interdisciplinaridade**, v. 9, n. 17, p. 46-63, 16 maio 2020.

\_\_\_\_\_. Museologia ou Patrimoniologia: reflexões. In: GRANATO, Marcus; SANTOS, Cláudia Penha; NIEMEYER, Maria Lucia; LOUREIRO, Matheus. (Org.). **Museu e Museologia: Interfaces e Perspectivas/Museu de Astronomia e Ciências Afins**. MAST Colloquia, Rio de Janeiro: MCT, MAST, v.11, 2009.

SIMONSSON, Märit. **Displaying Spaces: Spatial Design, Experience, and Authenticity in Museums.** (2014).

SIMÃO, F. L. R.. Tradição e modernidade na construção da nova capital mineira: o Padre Francisco Martins Dias e os Traços Históricos e Descritivos de Bello Horizonte. **Cadernos de história** (UFOP. Mariana), v. 1, p. 117-136, 2008.

SIMÕES JUNIOR, José Geraldo. O ideário dos engenheiros e os planos realizados para as capitais brasileiras ao longo da Primeira República. **Arquitextos**, São Paulo, ano 08, n. 090.03, Vitruvius, nov. 2007.

SOTO, Maona Campos. Dos Gabinetes de Curiosidade aos Museus Comunitários: a construção de uma concepção museal ao serviço da transformação social. **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 48, n. 4, p. 57-81, 2014.

SPERLING, David Moreno. Museu contemporâneo: o espaço do evento como não-lugar. Anais.. Rio de Janeiro: [s.n.], 2005.

STORRIE, Calum. **The delirious museum: a journey from the Louvre to Las Vegas**. IB Tauris, 2007.

STANISZEWSKI, Mary A. **The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art**. London: MIT Press, 1998. Print.

STIEGLER, Bernard: **The Shadow of the Sublime**. On Les Immatériaux. In: Yuk Hui, Andreas Broeckmann (Hg.): 30 Years After Les Immatériaux. Art, Science and Theory. Lüneburg: meson press 2015, S. 147– 157.

SANTOS, F. P.; DAVEL, E. Gestão de Equipamentos Culturais e Identidade Territorial: Potencialidades e Desafios. **Pensamento & Realidade**, v. 33, n. 1, p. 109-134, 2018.

TIRELLO Regina A., SFEIR Maira, BARROS Maira C. e MARTINS Sarah V. Projetos de reabilitação de conjuntos industriais históricos em centros urbanos paulistas: usos possíveis na contra corrente dos “centros culturais”, In: **Arquimemória IV: Encontro Internacional sobre Preservação do Patrimônio Edificado**, 2013. Salvador, Bahia: IAB-Ba e UFBA, 2013. v. 1. p. 1-25.

UNESCO: RECOMENDAÇÃO DE NAIROBI - Recomendação relativa à salvaguarda dos conjuntos históricos e sua função na vida contemporânea - Nairobi: UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura 19ª. Sessão). In: **IPHAN: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1995). CARTAS PATRIMONIAIS** (Cadernos de Documentos nº3) – Brasília: IPHAN. 1976. p.251-268.

VALADARES, A. A doutrina dos elementos entre a poética e a epistemologia de Gaston Bachelard. **Kriterion**, v. 55, n. 130, p. 463-48, 2014.

VAN AALST, Irina; BOOGAARTS, Inez. From Museum to Mass Entertainment: The Evolution of the Role of Museums in Cities. **European Urban and Regional Studies**, 9(3): 195-209, 2002.



VELOSO, C. DOS S.; ANDRADE, L. T. DE. Museus público-privados e espetacularização da cultura: limites e tensões. **Arquivos do cmd**, v. 4, n. 2, p. 96-111, 17 abr. 2017.

VELOSO, Clarissa dos Santos; ANDRADE, Luciana Teixeira de. Circuito Cultural Praça da Liberdade: turismo e narrativas museológicas. **Revista Iberoamericana de Turismo- RITUR**, Penedo, Vol. 5, Número Especial, p. 05-17, abr. 2015. Disponível em: Acesso em: 1 de Julho de 2019.

VIGNJEVIĆ Ana. Gaston Bachelard's phenomenology of imagination as exemplified by dematerialization of contemporary architectural form. **Theoria**, Beograd.2016. Volume 59, Issue 1, Pages: 66-82

MUÑOZ-VIÑAS. Salvador. Contemporary theory of conservation. Oxford: Elsevier. Butterworth-Heinemann. 2005.

ZANCHETI, Silvio. **A teoria contemporânea da conservação e a arquitetura moderna**. Textos para Discussão. 1 - 14. 2014.

ZEVI, Bruno. **Saper vedere l'architettura**. Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura, Einaudi, Torino, 1948.

ZEVI, Bruno. **Saper vedere l'urbanistica**. Ferrara di Biagio Rossetti, la prima città moderna europea, Einaudi, Torino, 1971.