

Arquitetura em museus brasileiros
e a construção de utopias possíveis



João Pedro Pujoni Facury

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE ARQUITETURA
Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo

JOÃO PEDRO PUJONI FACURY

**Arquitetura em museus brasileiros e a construção de utopias
possíveis**

Belo Horizonte
2024

João Pedro Pujoni Facury

Arquitetura em museus brasileiros e a construção de utopias possíveis

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Área de concentração: Teoria, produção e experiência do espaço.

Orientadora: Profa. Dra. Celina Borges Lemos.

Belo Horizonte

2024

FICHA CATALOGRÁFICA

F143a Facury, João Pedro Pujoni.
Arquitetura em museus brasileiros e a construção de utopias possíveis
[manuscrito] / João Pedro Pujoni Facury. - 2024.
338 f. : il.

Orientadora: Celina Borges Lemos.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de
Arquitetura.

1. Museus - Teses. 2. Arquitetura - Teses. 3. Cultura - Teses. I. Lemos,
Celina Borges. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Arquitetura.
III. Título.

CDD 727.6



ATA DA DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE
JOÃO PEDRO PUJONI FACURY
Matrícula número 2022693404

Às quatorze horas e trinta minutos do dia cinco de julho de dois mil e vinte e quatro, reuniu-se na Escola de Arquitetura da UFMG a Comissão Examinadora de Dissertação para julgar o trabalho intitulado *Arquitetura em museus brasileiros e a construção de utopias possíveis*, requisito final para obtenção do Grau de Mestre em Arquitetura e Urbanismo, na área de concentração “Teoria, produção e experiência do espaço”. Abrindo a sessão, a orientadora – Professora Celina Borges Lemos – após dar a conhecer aos presentes o teor das Normas Regulamentares do Trabalho Final, passou a palavra ao aluno João Pedro Pujoni Facury para apresentação de seu trabalho. Seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa do candidato. Logo após, a Comissão reuniu-se, sem a presença do mestrando e do público, para julgamento e expedição do seguinte resultado:

- (X) Aprovação;
- () Aprovação condicionada à entrega das revisões constantes nesta Ata e aceitas pela orientadora, no prazo de 30 dias;
- () Reprovação.

O resultado final foi comunicado publicamente ao candidato pela Presidente da Sessão, com as seguintes considerações da Comissão Examinadora:

O trabalho cumpre plenamente com o esperado para um trabalho dessa natureza, muito relevante para a discussão em arquitetura. A banca foi unânime em parabenizar o candidato e a orientadora pela excelência do trabalho.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE ARQUITETURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO

Nada mais havendo a tratar, a Presidente encerrou a reunião e lavrou a presente Ata, que será assinada por todos os membros participantes da Comissão Examinadora, a saber:

Documento assinado digitalmente

gov.br

CELINA BORGES LEMOS
Data: 09/08/2024 15:44:26-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Celina Borges Lemos (Orientadora-EA-UFMG) _____

Documento assinado digitalmente

gov.br

ROBERTO EUSTAÁQUIO DOS SANTOS
Data: 10/08/2024 10:16:16-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Roberto Eustaáquio dos Santos (EA-UFMG) _____

Documento assinado digitalmente

gov.br

MARTA VIEIRA BOGÉA
Data: 20/08/2024 10:01:27-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Marta Vieira Bogéa (FAU-USP-por videoconferência) _____

Documento assinado digitalmente

gov.br

PAULA ZASNICOFF DUARTE CARDOSO DA SILVA
Data: 13/08/2024 10:06:00-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. MSc. Paula Zasnicoff Duarte Cardoso (IBMEC-MG) _____

Documento assinado digitalmente

gov.br

JOAO PEDRO PUJONI FACURY
Data: 08/08/2024 17:06:39-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Ciente: _____

Discente João Pedro Pujoni Facury

[Em caso de aprovação condicionada à entrega das revisões constantes nesta Ata e aceitas pela orientadora]

Atesto que as alterações exigidas _____ cumpridas.

Belo Horizonte, ____ de _____ de ____

Orientadora: _____

Professora Celina Borges Lemos

Homologada a _____ Aprovação _____ pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo em 02 / 09 / 2024

Documento assinado digitalmente

gov.br

ALTAMIRO SERGIO MOL BESSA
Data: 03/09/2024 12:36:09-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Coordenador(a): _____

Prof. Dr. Altamiro Sergio Mol Bessa
Subcoordenador do Programa de Pós-Graduação em
Arquitetura e Urbanismo (NPGAU) EA/UFMG

À memória de Jeferson Machado Pinto, cujas palavras e escuta atenta foram essenciais para que eu chegasse até aqui.

AGRADECIMENTOS

À Celina, pela orientação dedicada e cuidadosa, que se estende desde a graduação, que tanto me ensina e me ajuda a ver a arquitetura com outros olhos.

Ao Robin, por ter me ensinado grande parte do que sei sobre o ofício da arquitetura e por me ajudar a trilhar esse caminho, que só está no começo.

Aos professores do NPGAU, cujas disciplinas e reflexões foram fundamentais para meu amadurecimento ao longo da pesquisa. À Escola de Arquitetura, uma segunda casa, e à Universidade Federal de Minas Gerais, por me proporcionarem as bases para um ambiente de pesquisa, aprendizado e investigação amplo, crítico e sobretudo livre.

À equipe do meu escritório e aos meus parceiros de projeto, com quem tanto aprendo, que me apoiaram e supriram minhas ausências nos períodos necessários.

Ao Fernando Maculan, uma pessoa essencial em minha formação profissional, por ter me apresentado alguns modos de atuação do arquiteto no campo dos museus.

Ao Instituto Inhotim e aos diversos amigos que fiz por lá, pelo acolhimento e por me proporcionarem um intenso aprendizado e vivências inesquecíveis.

Às pessoas que entrevistei ao longo da pesquisa e gentilmente cederam uma parte de seu tempo e um pouco de suas experiências para colaborar com o trabalho. Um agradecimento especial à Esther Mourão, pela receptividade e pela generosidade na companhia das visitas técnicas, que foram essenciais para a pesquisa. Com vocês, muito aprendi e pude refletir sobre várias questões abordadas na pesquisa.

Aos amigos, cuja companhia, apoio e escuta configuram-se como suportes indispensáveis no trilhamento desse percurso. Vocês ajudam a tornar o processo mais leve. À Manuella Pamponet, pelo belo desenho da capa, que ilustra de forma singela e delicada muitas das ideias que perpassam a pesquisa.

À minha família, que me deu a base necessária para minha formação. Ao meu pai, um dos grandes responsáveis por me apresentar a profissão de arquiteto, que tanto amo. À minha mãe, por me ensinar sobre a força do desejo e pelo apoio nesse caminho que decidi percorrer. Ao meu irmão, meu primeiro amigo, que me acompanha desde sempre.

Esse trabalho se deve, também, a todos vocês.

“Para que temos arquitetura? É uma forma de impor ordem ou estabelecer uma crença, e essa é, até certo ponto, a causa da religião. A arquitetura não precisa mais dessas funções; não precisa de imperialismo mental; é muito lenta, é muito pesada e, de qualquer forma, eu, como arquiteto, não quero me envolver na criação de lei e ordem por meio do medo e da miséria. Criar um diálogo contínuo uns com os outros é muito interessante; pode ser a única razão para a arquitetura, esse é o ponto.”

Cedric Price

RESUMO

O trabalho investiga as formas contemporâneas de espaços museais e o entrelace com o papel desempenhado pela arquitetura nesses locais. O museu representa uma instituição complexa, repleta de potencialidades e se encontra em intensa transformação. Nesse campo, a arquitetura ocupa um papel fundamental, uma vez que grande parte das atividades das instituições, sua elaboração simbólica e o próprio entendimento de museu passam por seus espaços físicos. A partir de revisões conceituais e historiográficas, o trabalho selecionou, como casos museológicos, cinco instituições referenciais localizadas na Região Metropolitana de Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha (MAP), Museu de Artes e Ofícios (MAO), Espaço Comum Luiz Estrela, Viaduto das Artes e Instituto Inhotim. Suas análises, a partir da dimensão institucional - campo simbólico - e da dimensão física - campo material -, contribuíram para a constituição de uma cena museológica regional, que retrata um panorama museal contemporâneo.

Palavras-chave: museus; arquitetura; cultura; musealidade.

ABSTRACT

The work investigates the contemporary forms of museum spaces and the link with the role played by architecture in these places. The museum is a complex institution, full of potential and undergoing intense transformation. In this field, architecture plays a fundamental role, since a large part of the institution's activities, its symbolic construction and the very understanding of the museum pass through its physical spaces. Based on conceptual and historiographical reviews, the work selected five reference institutions located in the Belo Horizonte Metropolitan Region as museum cases: the Pampulha Art Museum (MAP), the Museum of Arts and Crafts (MAO), the Luiz Estrela Common Space, the Viaduto das Artes and the Inhotim Institute. Their analysis, based on the institutional dimension - the symbolic field - and the physical dimension - the material field - contributed to the development of a regional museum scene, which portrays a contemporary museum panorama.

Keywords: museums; architecture; culture; museality.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Museu Wormiani (1655). Um dos gabinetes de curiosidades mais conhecidos do século XVII	61
Figura 2: Jean-Nicolas-Louis Durand, projeto para um museu, 1802	64
Figura 3: Étienne Louis Boullée, Projeto para o museu, 1783	65
Figura 4: Foto da fachada externa do Altes Museum.	65
Figura 5: Planta e corte do Altes Museum, 1830	66
Figura 6: Foto interna do saguão central conformado pela cúpula do Altes Museum.	66
Figura 7: Auguste Perret. Museu Moderno. Perspectiva	70
Figura 8: Auguste Perret. Museu Moderno. Vista em planta	70
Figura 9: Croqui do " <i>Musée Mondial</i> " de Mundaenum, 1929.	71
Figura 10: Planta do " <i>Musée d'Art contemporain</i> ", 1931.	72
Figura 11: Croqui do espaço expositivo do " <i>Musée d'Art contemporain</i> ", 1931.	74
Figura 12: Espaço interno do " <i>Musée d'Art contemporain</i> ", 1931. Presumo que poderia ser o saguão de entrada, devido à representação da escada de circulação.	74
Figura 13: Foto da maquete do "Museu do Crescimento Ilimitado", 1939.	76
Figura 14: Foto da maquete do "Museu do Crescimento Ilimitado", 1939.	76
Figura 15: Croqui do espaço expositivo interno do "Museu do Crescimento Ilimitado", 1939.	78
Figura 16: Foto da fachada do Museu Nacional de Belas Artes do Ocidente, 1955.	79
Figura 17: Foto aérea do Museu Nacional de Belas Artes do Ocidente, 1955.	79
Figura 18: Foto do espaço expositivo interno do Museu Nacional de Belas Artes do Ocidente, 1955.	80
Figura 19: Foto do espaço expositivo interno do Museu Nacional de Belas Artes do Ocidente, 1955.	80
Figura 20: Perspectiva interna (colagem) do "Museu para uma pequena cidade", 1941-1943.	81

Figura 21: Planta do "Museu para uma pequena cidade", 1941-1943.	82
Figura 22: Perspectiva externa (croqui) do "Museu para uma pequena cidade", 1941-1943.	82
Figura 23: Foto da fachada da Neue Nationalgalerie, Mies van der Rohe, 1968.	84
Figura 24: Foto da fachada da Neue Nationalgalerie, Mies van der Rohe, 1968.	84
Figura 25: Planta do hall de entrada da Neue Nationalgalerie, Mies van der Rohe, 1968	85
Figura 26: Perspectiva interna (foto-colagem) da Neue Nationalgalerie, Mies van der Rohe, 1968	85
Figura 27: Planta do piso inferior da Neue Nationalgalerie, Mies van der Rohe, 1968	86
Figura 28: Cortes da Neue Nationalgalerie, Mies van der Rohe, 1968	87
Figura 29: Foto externa, Museu Guggenheim. Frank Lloyd Wright, 1959	88
Figura 30: Foto interna, Museu Guggenheim. Frank Lloyd Wright, 1959	88
Figura 31: Vista em planta do Museu Guggenheim. Frank Lloyd Wright, 1959	89
Figura 32: Vista em corte do Museu Guggenheim. Frank Lloyd Wright, 1959	89
Figura 33: Foto da fachada do prédio do MoMA, inaugurado em 1939.	91
Figura 34: Foto externa do Centro Georges Pompidou. Fachada voltada para a praça de acesso.	95
Figura 35: Foto da fachada externa do Centro Georges Pompidou	96
Figura 36: Foto interna a partir da escada rolante de acesso aos pavimentos.	97
Figura 37: Foto interna a partir do hall de entrada.	97
Figura 38: Perspectiva interna do Fun Palace (croqui).	99
Figura 39: Foto-montagem do Fun Palace, inserido na região de Stratford East, Londres.	100
Figura 40: Planta de organização espacial do Fun Palace.	100
Figura 41: Seção típica do Fun Palace.	101

Figura 42: Croqui conceitual desenvolvido por Richard Rogers e Renzo Piano para o concurso público para o Centro Georges Pompidou, em que foram vencedores, em 1971.	101
Figura 43: Foto aérea do Inter-Action Center, 1971.	102
Figura 44: Diagrama de funcionamento do Inter-Action Centre, 1971.	103
Figura 45: Planta dos pisos do Inter-Action Centre, 1971.	103
Figura 46: Foto interna do Inter-Action Centre, 1971	104
Figura 47: Foto externa do Inter-Action Centre, 1971.	104
Figura 48: Foto externa da fachada do Museu Guggenheim de Bilbao.	116
Figura 49: Foto interna de uma sala expositiva do museu Guggenheim de Bilbao.	116
Figura 50: Foto interna da "Epicenter", loja-conceito da grife Prada em Nova York. Projeto de Rem Koolhaas (OMA), inaugurada em 2001.	120
Figura 51: Foto interna da "Epicenter", loja-conceito da grife Prada em Nova York. Projeto de Rem Koolhaas (OMA), inaugurada em 2001.	121
Figura 52: Foto interna da "Epicenter", loja-conceito da grife Prada em Nova York. Projeto de Rem Koolhaas (OMA), inaugurada em 2001	121
Figura 53: Foto interna do Museu Hermitage-Guggenheim, inaugurado em Las Vegas. Projeto de Rem Koolhaas (OMA), inaugurado em 2001.	122
Figura 54: Foto interna do Museu Hermitage-Guggenheim, inaugurado em Las Vegas. Projeto de Rem Koolhaas (OMA), inaugurado em 2001.	122
Figura 55: Foto aérea do Espaço Cultural El Tanque, inaugurado em 1997.	126
Figura 56: Foto da fachada e da "ponte" de acesso ao Espaço Cultural El Tanque, inaugurado em 1997.	127
Figura 57: Foto interna do Espaço Cultural El Tanque, inaugurado em 1997.	127
Figura 58: Foto interna do Espaço Cultural El Tanque, inaugurado em 1997.	128
Figura 59: Foto da fachada de acesso ao <i>Le Centquatre</i> , inaugurado em 2008.	129
Figura 60: Espaço expositivo interno do <i>Le Centquatre</i> , inaugurado em 2008.	129

Figura 61: Espaço expositivo interno do <i>Le Centquatre</i> , também utilizado como espaço para outras atividades, como dança e aulas de grupo.	130
Figura 62: Foto interna do Palais de Toyko, inaugurado em 2001.	131
Figura 63: Foto interna do Palais de Toyko, inaugurado em 2001.	131
Figura 64: Foto interna do Palais de Toyko, inaugurado em 2001.	132
Figura 65: Foto aérea do Museu de Arte Contemporânea do Século XXI de Kazanawa, 2004.	134
Figura 66: Foto da fachada do Museu de Arte Contemporânea do Século XXI de Kazanawa, 2004.	134
Figura 67: Planta e fachadas do Museu de Arte Contemporânea do Século XXI de Kazanawa, 2004.	135
Figura 68: Foto de um espaço interno do Museu de Arte Contemporânea do Século XXI de Kazanawa, 2004.	135
Figura 69: Foto da fachada do Museu Hakka, inaugurado em 2017	143
Figura 70: Foto aérea da implantação do Museu Hakka, inaugurado em 2017	143
Figura 71: Foto externa do Museu Hakka, inaugurado em 2017	144
Figura 72: Foto interna do Museu Hakka, inaugurado em 2017	144
Figura 73: Vista externa da Fábrica de Tofu, inaugurada em 2018.	146
Figura 74: Vista aérea da Fábrica de Tofu, inaugurada em 2018.	146
Figura 75: Vista interna da Fábrica de Tofu, inaugurada em 2018.	147
Figura 76: Vista interna da Fábrica de Tofu, inaugurada em 2018.	147
Figura 77: Foto externa do Bundadon Art Museum, inaugurado em 2022.	149
Figura 78: Foto externa do Bundadon Art Museum, inaugurado em 2022.	149
Figura 79: Foto externa do Bundadon Art Museum, inaugurado em 2022.	150
Figura 80: Foto interna do Bundadon Art Museum, inaugurado em 2022.	150
Figura 81: Foto externa do Museu das Missões. Projeto de Lúcio Costa, 1940.	153
Figura 82: Foto externa do Museu das Missões. Projeto de Lúcio Costa, 1940.	154

Figura 83: Foto interna do Museu das Missões. Projeto de Lúcio Costa, 1940.	154
Figura 84: MASP Sete de Abril. Foto da sala das exposições didáticas, 1947.	157
Figura 85: Foto da fachada do MASP, na Avenida Paulista, inaugurado em 1968.	158
Figura 86: Foto interna do espaço da pinacoteca do MASP da Avenida Paulista, com os cavaletes de vidro.	159
Figura 87: Foto externa do Solar do Unhão, que recebeu o Museu de Arte Moderna da Bahia a partir de 1963.	162
Figura 88: Foto interna do espaço expositivo do Solar do Unhão, que recebeu o Museu de Arte Moderna da Bahia a partir de 1963.	162
Figura 89: Croqui de Lina Bo Bardi para o MASP.	165
Figura 90: Foto do espaço expositivo do MASP, com os cavaletes de vidro	166
Figura 91: Programa organizacional do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.	168
Figura 92: Foto externa da fachada do MAM.	169
Figura 93: Foto aérea do MAM - Rio de Janeiro.	170
Figura 94: Foto externa do MAM em construção, com os pórticos já concretados.	170
Figura 95: Foto interna do MAM em construção. Chamam a atenção o plano livre dos pisos internos e os tirantes de sustentação da laje intermediária.	171
Figura 96: Foto interna do MAM	171
Figura 97: Foto externa sob o espaço sombreado do MAM.	172
Figura 98: Foto do "Domingo terra a terra", 1971. Um dos "Domingos da Criação", ocorridos no MAM-RJ.	173
Figura 99: Foto do "Domingo terra a terra", 1971. Um dos "Domingos da Criação", ocorridos no MAM-RJ.	174
Figura 100: Foto externa do MAC Niterói, inaugurado em 1996.	176
Figura 101: Foto externa da fachada do Instituto Moreira Salles. Projeto do escritório Andrade Morettin, inaugurado em 2017.	179
Figura 102: Foto interna a partir do pátio de acesso do IMS.	179

Figura 103: Foto interna do belvedere localizado no centro do edifício.	180
Figura 104: Foto da praça de acesso da Pina Contemporânea. Projeto dos Arquitetos Associados, inaugurado em 2023.	181
Figura 105: Arquibancada externa da Pina Contemporânea. À esquerda da foto, é possível ver o acesso para a galeria expositiva.	182
Figura 106: Foto aérea do Museu do Pão, inaugurado em 2007.	186
Figura 107: Foto de uma das fachadas do Museu do Pão, inaugurado em 2007.	187
Figura 108: Foto do acesso do pavilhão expositivo do Museu do Pão, inaugurado em 2007.	187
Figura 109: Planta de layout e implantação do Museu do Pão, inaugurado em 2007	188
Figura 110: Foto interna da Escola dos Padeiros, um dos espaços do Museu do Pão, inaugurado em 2007.	188
Figura 111: Foto interna do Museu das Marés, inaugurado em 2006.	190
Figura 112: Foto de um evento sendo realizado no Museu das Marés.	190
Figura 113:Foto da escultura “Doce Infância”, que integra o Museu das Remoções, inaugurado em 2016.	191
Figura 114: Fotografia de uma marcha contra a remoção dos moradores da Vila Autódromo. Autoria de Luiz Claudio da Silva, morador da Vila Autódromo, confundador e gestor do Museu das Remoções.	192
Figura 115: Foto de percurso expositivo do Museu das Remoções, por meio do qual, a partir da narrativa dos moradores, nas visitas guiadas, as histórias locais são rememoradas e preservadas.	192
Figura 116: Foto do Museu de Arte Simões Filho, criado em 2023.	194
Figura 117: Foto da inauguração da exposição “Histórias simõesfilhenses – as vozes da terra”, no MASF.	194
Figura 118: Captura de tela do mapa da plataforma <i>online</i> Museusbr.	207
Figura 119: Fachada frontal do Museu de Arte da Pampulha (MAP).	209
Figura 120: Fachada de acesso do Museu de Artes e Ofícios.	210

Figura 121: Foto externa da fachada do Espaço Comum Luiz Estrela.	211
Figura 122: Foto interna do espaço expositivo do Viaduto das Artes.	212
Figura 123:Foto externa do espaço expositivo e de eventos do Viaduto das Artes.	213
Figura 124: Foto aérea de parte do Instituto Inhotim, onde é possível ver a escultura “Invenção da Cor, Penetrável Magic Square #5, De Luxe”, de Hélio Oiticica.	214
Figura 125: Foto da fachada do casarão histórico que abriga o Museu Histórico Abílio Barreto, inaugurado em 1943.	220
Figura 126: Foto do Cassino da Pampulha logo após a sua inauguração, em 1942.	221
Figura 127: Foto da fachada de acesso ao Cassino da Pampulha.	221
Figura 128: Foto interna do Cassino da Pampulha.	222
Figura 129: Foto interna do Cassino da Pampulha. Destaque para suas rampas de ligação entre níveis.	222
Figura 130: Foto da instalação <i>site-specific</i> “ <i>Mundus Admirabilis</i> ”, de Regina Silveira, executada em 2007.	224
Figura 131: Exposição “Neovanguardas”, executada em 2007. Expografia desenvolvida por Fernando Maculan, Mariza Machado Coelho e Paula Zasnicoff.	225
Figura 132: Foto aérea que mostra a inserção do Museu de Arte da Pampulha no contexto da Lagoa.	226
Figura 133: Croqui elaborado por Niemeyer, que representa a orla da Lagoa da Pampulha e os edifícios projetados por ele.	229
Figura 134: Mapa que identifica os principais pontos do chamado Complexo Turístico da Pampulha.	229
Figura 135: Foto da Praça da Estação em cartão postal de 1968.	233
Figura 136: Foto de um dos espaços expositivos do acervo permanente do MAO.	234
Figura 137: Foto aérea da Praça da Estação, com destaque para a esplanada e o edifício da Estação Central, que faz parte do MAO.	236

Figura 138: Foto aérea da Festa Junina promovida pela PBH na Praça da Estação, 2023.	236
Figura 139: Esquema de distribuição espacial do entorno do MAO.	237
Figura 140: Foto de um dos eventos do Praia da Estação.	238
Figura 141: Foto que mostra as redomas de vidro nas quais são expostos itens do acervo do MAO na estação de metrô.	240
Figura 142: Foto do espaço expositivo interno, com a fachada de vidro que estabelece conexão visual com a estação de metrô.	240
Figura 143: Foto da Rua Sapucaí durante à noite.	242
Figura 144: Foto da conexão entre o museu e a rua Sapucaí.	242
Figura 145: Foto da conexão entre a rua Sapucaí e o MAO vista a partir de dentro do museu.	243
Figura 146: Escadaria de acesso à Rua Sapucaí, com a última instalação artística realizada em homenagem às vítimas da Covid-19.	244
Figura 147: Foto que mostra a escada-mirante da Sapucaí, vista a partir de dentro do museu. Destaque para a estrutura metálica de fechamento sobre o muro de divisa do MAO.	244
Figura 148: Foto da fachada do MAO, logo na saída do metrô mais próxima de sua entrada.	246
Figura 149: Foto da fachada frontal do MAO, cercada pela grade.	246
Figura 150: Foto da grade de cercamento do MAO vista por uma das varandas do museu. O pedestre precisa deslocar manualmente a grade para entrar no edifício.	247
Figura 151: Foto dos jardins frontais do MAO, anteriormente abertos e agora isolados pela grade.	248
Figura 152: Foto de varanda que permitiria uma conexão com a escada-mirante da Sapucaí	251
Figura 153: Foto das escadarias de acesso à estação de metrô, ao lado do MAO.	253

Figura 154: Foto da estação onde se pega o trem Vitória-Minas, em um dia de funcionamento. Ao fundo se vê o edifício que abriga a entrada do MAO.	254
Figura 155: Foto do saguão de acesso do Museu de Artes e Ofícios, que era também o saguão de acesso à plataforma de trens.	256
Figura 156: Foto de uma das salas de exposição temporária do MAO, em período de montagem.	257
Figura 157: Foto do corredor onde anteriormente funcionavam as plataformas de embarque.	258
Figura 158: Foto de uma das varandas, localizada ao lado das salas de exposições temporárias.	259
Figura 159: Foto do "Jardim das Energias", um dos espaços expositivos abertos do MAO.	259
Figura 160: Foto da "Rua Asfaltada", que também é acessada exclusivamente pelo museu.	260
Figura 161: Instalação artística do artista Goma no MAO, 2023.	262
Figura 162: Foto de uma das peças do acervo do MAO.	264
Figura 163: Esquema de localização do Espaço Comum Luiz Estrela e alguns vizinhos imediatos.	268
Figura 164: Foto do dia da ocupação do casarão, em outubro de 2013.	269
Figura 165: Foto do hall de acesso do Espaço Comum Luiz Estrela.	271
Figura 166: Foto de um dos espaços internos do Luiz Estrela.	272
Figura 167: Foto de um dos espaços internos do Luiz Estrela.	272
Figura 168: Foto de um dos espaços internos do Luiz Estrela.	273
Figura 169: Exemplo de prancha técnica elaborada pelo Núcleo de Memória e Restauração, que faz parte do dossiê do projeto de restauro do Luiz Estrela.	276
Figura 170: Exemplo de prancha técnica elaborada pelo Núcleo de Memória e Restauração, que faz parte do dossiê do projeto de restauro do Luiz Estrela.	276
Figura 171: Oficina de restauro das esquadrias da fachada frontal do casarão.	279

Figura 172: Foto da fachada do casarão com as esquadrias restauradas.	280
Figura 173: Foto do 2º piso do casarão, com o telhado recuperado com telhas translúcidas para proporcionar iluminação natural ao espaço.	280
Figura 174: Foto do show de Iaiá Drummond, Samuel Cabral e Sofia Cupertino no Festival de 5 primaveras do Espaço Comum Luiz Estrela, no dia 25/10/2018.	281
Figura 175: Espaço da Cozinha Comum.	282
Figura 176: Exposição "Paus de Força", de Kenny Mendes.	282
Figura 177: Foto do jardim externo do Espaço Comum Luiz Estrela.	283
Figura 178: Foto do portão de entrada para o jardim, em um dia de funcionamento da Feirinha Estelar.	283
Figura 179: Foto de satélite com a localização do Viaduto das Artes, em uma zona limítrofe entre áreas residenciais e industriais.	286
Figura 180: Imagem da entrada do Viaduto das Artes, sob o baixio do viaduto.	287
Figura 181: Foto do espaço da biblioteca do Viaduto das Artes.	287
Figura 182: Foto do espaço expositivo interno do Viaduto das Artes.	288
Figura 183: Foto da quadra de <i>beach tennis</i> do Viaduto das Artes.	289
Figura 184: Foto do espaço externo do Viaduto das Artes, que recebe shows e eventos públicos. Ao fundo, é possível visualizar o container preto onde funciona a cafeteria.	290
Figura 185: Foto interna da Cafeteria do Viaduto das Artes.	290
Figura 186: Foto da exposição do Bolsa Pampulha 2021/2022 no Viaduto das Artes.	292
Figura 187: Foto do evento de inauguração da exposição "Outros Territórios", em 2019.	292
Figura 188: Foto aérea que mostra parte do espaço expositivo do Instituto Inhotim.	298
Figura 189: Esquema que mostra a relação territorial entre Inhotim e ocupações em seu entorno imediato.	299

Figura 190: Chegada a Inhotim a partir da rota que passa por Brumadinho	300
Figura 191: Chegada a Inhotim a partir da rota que passa pelo campo de mineração mais próximo do museu.	300
Figura 192: Foto da primeira portaria de controle de acesso ao Inhotim.	306
Figura 193: Bilheteria do Inhotim, que funciona como um segundo ponto de controle de acesso.	306
Figura 194: Estacionamento de visitantes do Inhotim, local pelo qual todos os visitantes passam para entrar no museu.	307
Figura 195: Galeria Marillá Dardot, em Inhotim	309
Figura 196: Cobertura da Galeria Yayoi Kusama, em Inhotim	310
Figura 197: Piscina de Jorge Macchi, em Inhotim	310
Figura 198: Foto da fachada da Galeria Adriana Varejão. Projeto de Tacoa Arquitetos.	312
Figura 199: Foto de um dos espaços expositivos da galeria, com a obra “Celacanto provoca maremoto”, de Adriana Varejão.	313
Figura 200: Fachada da Galeria Miguel Rio Branco, inaugurada em 2008. Projeto do escritório Arquitetos Associados.	314
Figura 201: Foto da montagem da estrutura de cobertura da escultura de Robert Irwin, por Gabriel Santiago, mestre-serralheiro e sua equipe.	315
Figura 202: Foto da montagem da escultura de Robert Irwin.	316
Figura 203: Foto da escultura de Robert Irwin concluída.	316
Figura 204: Foto da montagem da estrutura em marcenaria da obra "Propaganda", de Lucia Koch, por Carlos Alberto Celestino, mestre-marceneiro e equipe.	317
Figura 205: Foto da obra "Propaganda", de Lucia Koch, concluída.	317
Figura 206: Foto da montagem da obra comissionada “A noite suspensa ou o que posso aprender com o silêncio”, de Mônica Ventura, pela equipe de produção artística do museu, liderada por Elton Damasceno.	318
Figura 207: Foto da obra comissionada “A noite suspensa ou o que posso aprender com o silêncio”, de Mônica Ventura, concluída.	318

- Figura 208: Foto do processo de montagem da escultura “O espaço físico pode ser um lugar complexo, abstrato e em construção”, de Rommulo Vieira, liderada por Paulo Soares, integrante da equipe de produção artística do museu à época. 319
- Figura 209: Foto do desenho de locação da obra, “O espaço físico pode ser um lugar complexo, abstrato e em construção”, de Rommulo Vieira. 319
- Figura 210: Foto da obra, “O espaço físico pode ser um lugar complexo, abstrato e em construção”, de Rommulo Vieira, concluída. 320
- Figura 211: Foto da entrada da Galeria Cláudia Andujar, inaugurada em 2015. 322

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CAU – Conselho de Arquitetura e Urbanismo

CBTU – Companhia Brasileira de Trens Urbanos

CCI – *Centre de Création Industrielle*

CERSAM – Centro de Referência em Saúde Mental

CERSAMI – Centro de Referência em Saúde Mental Infanto-juvenil

CMDCE – Conselho da Criança e do Adolescente

CMI – Conselho Municipal de Idoso

CNM – Cadastro Nacional de Museus

CPP – Centro Psicopedagógico

HNPI – Hospital Neuropsiquiátrico Infantil

IAB-MG – Instituto de Arquitetos do Brasil / Departamento Minas Gerais

Ibram – Instituto Brasileiro de Museus

ICFG – Instituto Cultural Flávio Gutierrez

ICOM – Conselho Internacional de Museus

IEPHA-MG – Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais

IMS – Instituto Moreira Salles

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

IRCAM – *Institut de Recherche et de Coordination Acoustique*

MAC-Niterói – Museu de Arte Contemporânea de Niterói

MAMB – Museu de Arte Moderna da Bahia

MAMM – Museu de Arte Moderno de Medellín

MAP – Museu de Arte da Pampulha

MAM-SP – Museu de Arte Moderna de São Paulo

MAM-RJ – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

MAO – Museu de Artes e Ofícios

MASP – Museu de Arte de São Paulo

MASF – Museu de Arte Simões Filho

MHAB – Museu Histórico Abílio Barreto

MHBH – Museu Histórico Belo Horizonte

MNAM – *Musée National d'Art Moderne*

MoMA – *Museum of Modern Art*

OSCIP – Organização da Sociedade Civil de Interesse Público

PBH – Prefeitura de Belo Horizonte

RM – Registro de Museus

RRT – Registro de Responsabilidade Técnica

SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

SESI – Serviço Social da Indústria

TJMG – Tribunal de Justiça de Minas Gerais

UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais

UNP – Unidade Neuro-pedagógica

VAF – Valor Adicionado Fiscal

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	26
2	MUSEUS – CONCEITUAÇÕES E FORMAS DE ATUAÇÃO DO ARQUITETO	32
	2.1 O que é museu?.....	32
	2.2 Museu ou centro cultural?.....	42
	2.3 A Mesa Redonda de Santiago e o pensamento latino-americano para os museus.....	44
	2.4 A Conferência de Caracas e os desapontamentos da Nova Museologia.....	48
	2.5 Onde está a arquitetura?	51
	2.6 Arquitetura de museus, arquitetura nos museus e arquitetura expográfica ...	54
3	AS TRANSFORMAÇÕES CONCEITUAIS E ESPACIAIS DO MUSEU AO LONGO DO TEMPO	58
	3.1 O museu moderno e a formação dos Estados Nacionais europeus.....	62
	3.2 A arquitetura moderna e as novas concepções para o museu.....	68
	3.3 A implosão pós-moderna	93
	3.4 As ideias por trás de Beaubourg: Cedric Price e as contribuições de um pensamento sistêmico para o museu.	99
	3.5 O museu Guggenheim de Bilbao, a superação das barreiras entre comércio e arte e a arquitetura do espetáculo.	114
	3.6 A crise de 2008 e novas direções para a arquitetura de museus.....	118
	3.7 Contexto pós-pandêmico: museus e comunidade.....	137
4	UM PANORAMA BRASILEIRO	152
	4.1 A arquitetura moderna brasileira e a construção de uma ideia de país.....	152
	4.2 Lina Bo Bardi – arquitetura, expografia e o suporte para o evento	159
	4.3 Affonso Reidy e o MAM: museu-escola-cidade	167
	4.4 Redemocratização e os novos museus brasileiros.....	175
	4.5 Museus locais: memória e luta política	185
5	MUSEUS EM CRISE?	196
	5.1 Definição de um recorte de pesquisa e o aprofundamento da discussão	206
6	VISIBILIDADE DOS MUSEUS NA CENA BELO-HORIZONTINA E METROPOLITANA CONTEMPORÂNEA	219
	6.1 O Museu de Arte da Pampulha e uma ideia de construção de futuro	220
	6.2 Museu de Artes e Ofícios e o hipercentro de Belo Horizonte	232
	6.3 Espaço Comum Luiz Estrela: musealidade e autogestão	267
	6.4 Viaduto das Artes e a instauração de novas centralidades culturais.....	285
	6.5 Instituto Inhotim – experiência, construção e território.....	297

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	324
REFERÊNCIAS	330

1 INTRODUÇÃO

Meu interesse em investigar as manifestações museais contemporâneas e o papel desempenhado pela arquitetura na concepção e idealização desses espaços surge a partir de minha experiência profissional atuando principalmente no Instituto Inhotim, primeiramente como produtor artístico e, em seguida, como arquiteto. A partir do contato pessoal com esse tema, pude perceber como o museu representa uma instituição complexa e repleta de potencialidades. Nesse campo, a arquitetura ocupa um papel fundamental, uma vez que o processo de elaboração simbólica e de comunicação do museu passa também por seu espaço físico.

Os museus, como instituição, local de encontro e de exposição de objetos, têm sido demandados a ocupar de forma cada vez mais intensa um papel significativo na cidade contemporânea, a partir de discussões sobre sua função como serviço promotor de coletividade e difusor de cultura. As funções que fundamentam o princípio básico de uma instituição museológica - colecionar, preservar e exibir objetos - mostram-se insuficientes para garantir a ela relevância e atratividade de público na contemporaneidade (SILVA, 2007). De modo geral, fica claro que esses locais ampliaram sua função original, de “templos” dedicados à salvaguarda de objetos. Hoje, eles ocupam outros papéis, como o de “laboratório, de plataforma criativa, de instituição discursiva e até de espaço para entretenimento” (SILVA, 2007, p. 20).

Por um lado, é visível que o processo de mercantilização iniciado nos anos de 1980 continua em ascensão. Houve uma intensificação na utilização dos museus pelos governos e por entidades privadas como “instrumentos comerciais e políticos para atrair negócios e conferir às cidades uma marca singular” (FOSTER, 2017, p. 6). O museu Guggenheim, em Bilbao, e o Museu do Amanhã, no Rio de Janeiro, são dois exemplos de megamuseus amplamente utilizados pela administração pública para construir novos cartões postais para a cidade e gerar uma ativação urbana em pontos de interesse do mercado imobiliário.

Por outro lado, essas instituições são capazes de desempenhar atualmente importantes funções cívicas. O processo de urbanização dos espaços museológicos, intensificado há quatro décadas, também apresentou resultados, e hoje muitos deles dão suporte a demandas variadas da população. Muitos museus abrigam usos como

o de biblioteca, ateliês de produção artística e de pesquisa, além de espaços de convivência e de lazer.

Ao longo das últimas décadas, ficou evidente um processo de aproximação em relação ao cotidiano da cidade e as instituições continuam empenhadas nesse objetivo. A intensificação do caráter público dos museus ressalta o papel político, educacional e civilizatório dessas instituições. Houve, portanto, uma radical modificação na essência desses espaços, que encontram nas pessoas e não mais nos objetos sua principal razão de existir.

Ao analisarmos a arquitetura dos espaços museológicos contemporâneos e sua relação com o contexto urbano, é possível constatar que atualmente eles ocupam uma posição como a de um nó nevrálgico delicado. Há uma tensa disputa de forças entre os diversos agentes responsáveis pela produção e ocupação das cidades, o que naturalmente se manifesta, também, na construção dos museus. Ao mesmo tempo em que podem ser utilizados como símbolos publicitários para evidenciar uma pujança capitalista, os museus têm hoje a possibilidade de atuar como um importante berço para o pensamento crítico, um local de elaboração artística inovadora, dedicados também à formação cívica e republicana dos cidadãos.

Essa elevada carga simbólica e política influencia, inevitavelmente, o trabalho da arquitetura, uma das disciplinas responsáveis por auxiliar na idealização e edificação dos espaços dessas instituições. A hipótese que norteia a pesquisa é a de que, frente à tamanha complexidade incorporada pelos museus, a espacialidade dessas instituições cumpre um papel fundamental na elaboração de sua musealidade, devendo ser tratada com o mesmo rigor das questões curatoriais e gerenciais dos museus.

Conforme definido pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM)¹, a musealidade pode ser entendida a partir de um campo de referência que determina um modo de abordagem em relação à realidade. O campo museal é descrito a partir de duas características principais. A primeira trata da forma como as informações são veiculadas em um museu: é apresentada uma documentação “principalmente sensível, isto é, perceptível pela visão e pela audição, e mais raramente pelos outros

¹ Definição disponível no livro de Conceitos Chaves da Museologia. Disponível em: https://www.icom.org.br/wp-content/uploads/2014/03/PDF_Conceitos-Chave-de-Museologia.pdf. Acessado em 06/03/2024.

três sentidos” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 55). Essa característica é definida como “apresentação sensível”, ou seja, uma dimensão essencialmente estética.

A segunda característica diz respeito à “marginalização da realidade”. O museu separa e descontextualiza um objeto em relação ao seu ambiente original, inserindo-o em um contexto museológico. Essa separação possibilita a criação de um ambiente simbolicamente construído, um espaço museal que se coloca como alternativa ao espaço cotidiano. Esse espaço, paradoxalmente, precisa ser real, concreto e acessível. Ou seja, o museu deve simbolizar uma “melhor versão do cotidiano”, vivenciada pelos visitantes como possibilidade real de transformação do mundo.

A partir desse entendimento de musealidade, os museus podem ser vistos como possibilidades de elaboração de espacialidades melhores do que o ordinário. Um experimento possível do que todo espaço poderia ser. Reside nessa possibilidade a chamada “missão utópica do museu” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013). Porém, essa utopia não significa algo inalcançável ou impossível. Pelo contrário, o museu possibilita a elucidação de utopias possíveis, materializadas no espaço e acessíveis em um sentido amplo. Portanto, há grande responsabilidade em pensar o espaço do museu e é por meio dele que sua função social se manifesta plenamente.

Traçar um panorama do papel desempenhado pela arquitetura nos múltiplos espaços museológicos para entender as potencialidades e os desafios que estão ligados à prática arquitetônica aplicada nesse contexto representa o grande objetivo da dissertação. A pesquisa promove também uma reflexão sobre como esses espaços são pensados para responder a uma demanda urbana, pedagógica e de educação patrimonial.

A busca desses objetivos conduz à elaboração de uma dupla reflexão. A primeira delas diz respeito às potencialidades da arquitetura como ferramenta para conceber espaços museológicos dotados de uma dimensão verdadeiramente pública e que colabore para o cumprimento da função social do museu. Como defendido por Rafael Moneo, “as cidades precisam de uma arquitetura que seja tanto uma ferramenta, no sentido de transformar artificialmente o ambiente físico, quanto uma estrutura para apoiar a vida social” (MONEO, 1989, p. 3).

A segunda reflexão diz respeito ao próprio campo arquitetônico. O museu, ao contrário das construções ordinárias, tende a permitir ao arquiteto possibilidades de experimentação formal e conceitual singulares. A arquitetura aplicada aos museus historicamente assume um papel referencial para o campo arquitetônico e se constitui como uma fonte de reflexões e análises que influenciam outros tipos de projeto. Ao mesmo tempo, em essência, a projeção de um museu não é diferente de se projetar outros objetos. Portanto, o trabalho de concepção dos espaços museológicos pode ser visto como uma possibilidade de investigação das próprias potencialidades do ofício. Pesquisar as práticas arquitetônicas contemporâneas aplicadas nesse contexto representa uma oportunidade de reflexão sobre o trabalho da arquitetura e sobre a pertinência dessa profissão na sociedade atual.

Para isso, a pesquisa se dividiu basicamente em três momentos. No primeiro deles, concentrado no capítulo dois, foram trabalhados conceitos teóricos do campo museológico, sob uma perspectiva arquitetônica. O embasamento parte de documentos oficiais redigidos principalmente pelo ICOM, uma das principais entidades do campo museológico. A partir desses documentos, o entendimento do que é um museu hoje foi trabalhado. Além disso, o ICOM promoveu importantes encontros para a reflexão do papel do museu na América Latina, como a Mesa Redonda de Santiago do Chile e a Conferência de Caracas. Os documentos elaborados nessas ocasiões também foram analisados, para se discutir o papel atribuído à arquitetura pelo campo museológico, principalmente na América Latina. Por fim, algumas formas de atuação da arquitetura nos museus são levantadas, com o objetivo de consolidar a estratégia de análise que perpassará a pesquisa.

Como segundo momento do trabalho, nos capítulos três e quatro, foi realizada uma análise historiográfica da transformação conceitual e espacial dos museus, tanto no âmbito internacional quanto no contexto brasileiro. A elaboração desse retrospecto foi muito importante para se entender e evidenciar a relação íntima que a arquitetura estabeleceu com a esfera dos museus desde a sua origem. Antes mesmo da constituição da museologia como disciplina, a arquitetura desempenhou um papel essencial na definição do próprio conceito de museu. Desde então, o campo arquitetônico esteve presente como um dos principais agentes responsáveis pelas transformações pelas quais os museus têm passado.

Por fim, no terceiro momento, a análise se concentrou em um panorama museológico-arquitetônico atual, trabalhado nos capítulos cinco e seis. Primeiramente, a ideia de crise dos museus, que perpassa o campo pelo menos desde a década de 1980, foi analisada. Para isso, a pesquisa recorreu às contribuições de Rosalind Krauss (1990), crítica de arte que iniciou o debate sobre o funcionamento do museu no contexto do capitalismo tardio, e Douglas Crimp (1993), historiador que elaborou uma contundente análise sobre a crise museológica a partir de uma ótica materialista. Somam-se aos argumentos dos dois autores as ideias de François Choay (2001), a partir de uma visão sobre o valor adquirido pelo patrimônio na contemporaneidade, além de Marina Waisman (2013), que contribui com um pensamento crítico sobre a tratativa de bens patrimoniais a partir de uma ótica essencialmente latino-americana.

Como um aprofundamento da discussão, foi realizada uma seleção de casos museológicos para averiguar e aplicar as sínteses conceituais abordadas ao longo do trabalho. Ou seja, realizou-se um estudo sistemático de exemplos referenciais de espaços museológicos, no sentido de elucidar suas aproximações e diferenças, a partir do arcabouço teórico e das reflexões mobilizadas pela pesquisa. Para isso, estabeleceu-se um recorte de pesquisa, por meio da seleção de algumas manifestações museológicas contemporâneas.

Como ponto de partida, o primeiro passo foi escolher as instituições que comporiam o recorte analítico. A plataforma colaborativa de mapeamento online, intitulada “Museusbr”² e ligada ao Ibram, o Instituto Brasileiro de Museus, mostrou-se uma ferramenta potente para auxiliar nessa seleção. Na plataforma, são integrados os dados provenientes do Cadastro Nacional de Museus (CNM), do Registro de Museus (RM) e outras informações fornecidas pelos instrumentos da Política Nacional de Museus do Governo Federal, para gerar um mapeamento de todas as instituições catalogadas no Brasil. A fim de balizar as análises sob ao menos um ponto de vista unificador, o território da Região Metropolitana de Belo Horizonte foi escolhido. Assim, chegou-se a cinco instituições museológicas muito diferentes entre si, que permitiram trazer uma riqueza de dados para as análises: o Museu de Arte da Pampulha (MAP),

² A plataforma pode ser acessada em: <http://museus.cultura.gov.br>.

o Museu de Artes e Ofícios (MAO), o Espaço Comum Luiz Estrela, o Viaduto das Artes e, por fim, o Instituto Inhotim.

Para a análise desses espaços, foram elencados quatro pontos principais. O primeiro deles diz respeito ao aspecto simbólico das instituições, a partir de um entendimento sobre a sua missão institucional. O segundo trata do aspecto urbano e da inserção das instituições em seu entorno. O terceiro aborda a disposição espacial e os tipos de uso que acontecem no espaço. Por fim, o quarto aspecto se refere ao modo que a musealidade se manifesta nesses espaços e como sua arquitetura influencia nessa manifestação.

O primeiro passo foi a realização de entrevistas semiestruturadas com os curadores e/ou diretores das instituições e com os arquitetos envolvidos na concepção de seus espaços. Com isso, objetivou-se entender a visão dos agentes responsáveis pela administração e idealização desses espaços no que concerne aos quatro pontos de análise e como eles se manifestam especificamente na instituição com a qual se relacionam. Em seguida, visitas técnicas foram realizadas, a fim de se permitir uma aproximação mais cuidadosa para as análises, além de registros fotográficos que também estão presentes no trabalho.

Por meio dos dados coletados, cada um dos casos museológicos foi analisado, de modo comparativo entre si. Com isso, foi consolidada uma cena museológica belo-horizontina e metropolitana que pode ser entendida como referencial, uma que atualiza algumas questões museológicas atuais e traz reflexões sobre o papel da arquitetura para a manifestação da musealidade dessas instituições e sua relação com a cidade e com o território.

2 MUSEUS – CONCEITUAÇÕES E FORMAS DE ATUAÇÃO DO ARQUITETO

2.1 O que é museu?

Definir o que é um museu na contemporaneidade é uma tarefa extremamente difícil e que suscita um intenso debate. Por se tratar de uma instituição intimamente ligada à sociedade, o museu sofreu intensas transformações institucionais e espaciais, que se relacionam, naturalmente, com as mudanças da própria sociedade. As características que definem um museu dizem respeito não apenas a questões conceituais, formais ou operacionais dessas instituições. Essa conceituação também transita hoje pelo campo jurídico, burocrático e administrativo. O reconhecimento formal como “museu” pode muitas vezes garantir a uma instituição uma espécie de selo, que confere a ela benefícios tanto econômicos como políticos e sociais. Isso se deve ao fato, por exemplo, de os museus poderem se beneficiar de incentivos fiscais por meio de leis de incentivo à cultura³, além de um certo prestígio social que é endereçado a essas instituições. Ou seja, o reconhecimento demarca uma disputa atravessada por diversos interesses, o que sem dúvida colabora para ampliar a complexidade da discussão.

A reflexão sobre a definição de museu constitui uma ampla arena de debate, que compete principalmente aos museólogos, os profissionais especialistas do campo. No entanto, para trabalhar a arquitetura aplicada nesse contexto, torna-se relevante rever e ampliar o campo analítico crítico sobre o tema. Como uma primeira reflexão sobre a questão, é importante questionar para quem, ou para quais instituições, a indefinição conceitual dos centros de cultura é de fato um problema. Para a pesquisa desenvolvida, as problemáticas em torno do conceito de museu estarão focadas em seus aspectos conceituais e formais. As questões burocráticas, legais e administrativas não serão abordadas, uma vez que esses temas já não dizem respeito diretamente ao espaço físico das instituições, o grande foco do trabalho.

Um primeiro conceito de museu que pode ser tomado como ponto de partida para a reflexão é o do Conselho Internacional de Museus (ICOM). A organização não-governamental, fundada em 1946 e ligada à UNESCO, destaca-se

³ No Brasil, a Lei Rouanet, de 1991 (n. 8313/91), por exemplo, permite que pessoas físicas e jurídicas possam investir na área da cultura e abater esta quantia no Imposto de Renda.

como uma das principais representantes das instituições museológicas a nível internacional.

A atual definição do ICOM, aprovada em 24 de agosto de 2022 durante a Conferência Geral em Praga, é descrita na página da instituição como um “resultado de um longo e amplo processo de construção colaborativa que envolveu profissionais de todo o mundo”⁴. Na mesma página, a organização disponibiliza um documento que contém um breve relato do histórico de discussão em relação ao conceito de museu, que é aprimorado “há 224 anos”, ou seja, antes mesmo da existência do próprio ICOM (ICOM, 2020). Para além do conceito em si, o documento possibilita reflexões muito importantes sobre a complexidade e as contradições presentes no entendimento do que é uma instituição museológica.

Ao longo do tempo, o ICOM oficializou quatro principais conceitos para o museu, que foram estabelecidos respectivamente nos anos de 1946, 1974, 2007 e 2022. No documento, os principais motivos para as atualizações do conceito estão relatados. Em 1946, ano de fundação do ICOM, o seguinte conceito foi estabelecido:

A palavra 'museu' inclui todas as coleções, abertas ao público, de material artístico, técnico, científico, histórico ou arqueológico, incluindo zoológicos e jardins botânicos, mas excluindo bibliotecas, exceto na medida em que mantenham salas de exposições permanentes.⁵ (ICOM, 2020, p. 2, tradução nossa)

Entre o conceito de 1946 e 1974, é relatado que nos anos de 1960 a instituição estava em “crise existencial”, pois o ICOM tinha se formado de modo tão restritivo que havia poucas pessoas disponíveis para atender a todas as demandas necessárias:

De acordo com seus estatutos fundadores, apenas as 15 instituições mais importantes representadas por seus diretores poderiam ser membros de cada Estado Membro, que votavam no Conselho e no Presidente que representava o Comitê Nacional na reunião do Comitê Consultivo em Paris. A carga de trabalho dos diretores não permitia que eles dedicassem seu tempo integral ao ICOM.

[...] Na conferência geral realizada em Paris e Grenoble em 1971, os membros conseguiram fazer cumprir o novo estatuto e Jan Jelínek foi eleito Presidente do ICOM. O novo estatuto abandonava a limitação do número de instituições membros a 15 e abria o ICOM a todos os profissionais de museus. Uma resolução muito curta, mas importante, também ocupa um lugar importante nos documentos adotados: **os museus devem aceitar o fato de**

⁴ Definição disponível em: http://www.icom.org.br/?page_id=2776. Acessado em 22/07/2023.

⁵ “The word 'museum' includes all collections, open to the public, of artistic, technical, scientific, historical or archaeological material, including zoos and botanical gardens, but excluding libraries, except in so far as they maintain permanent exhibition rooms.”

que o mundo está em constante mudança. (ICOM, 2020, p. 2, tradução nossa, grifo nosso) ⁶

A abertura do ICOM “a todos os profissionais de museus” apenas em 1971 demonstra como a origem da principal entidade responsável por discutir e representar a temática do museu no mundo é marcada por elitismo e seletividade. Tais características, como se verá ao longo do trabalho, estão até hoje presentes como problemáticas a serem superadas pelo museu quanto instituição. Como agravante, a redação do documento dá brechas para se entender o processo de abertura do ICOM muito mais como uma necessidade de ampliar a mão de obra interna da organização do que como fruto de uma reflexão sobre seu elitismo.

Com relação à reformulação do conceito de 1946, suas motivações se devem ao fato de que ele não mencionava importantes aspectos que deveriam nortear os museus, como a estabilidade, o interesse público e o seu papel educacional. Assim, em 1974, o ICOM instituiu o seguinte conceito:

Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, e aberta ao público, que adquire, conserva, pesquisa, comunica e exhibe, para fins de estudo, educação e diversão, evidências materiais do homem e seu ambiente⁷. (ICOM, 2020, p. 2, tradução nossa)

O relato destaca que o processo foi marcado por um intenso debate político entre os representantes dos museus ocidentais, aderidos à hegemonia capitalista, e dos museus ocidentais, integrantes do bloco soviético. A discussão girou principalmente em torno do trecho “a serviço da sociedade”, uma vez que “representantes de museus de países do mundo ocidental, livre, acusaram os representantes dos países do bloco socialista de induzir práticas socialistas no museu”⁸ (ICOM, 2020, p. 3, tradução nossa). Para além da paranóia em relação à

⁶ “According to its founding statutes, only the 15 most important institutions represented by its directors could be members of each Member State, which voted for the Board and the Chair who represented the National Committee at the meeting of the Advisory Committee in Paris. The workload of directors did not allow them to devote their full time to ICOM. [...] At the general conference held in Paris and Grenoble in 1971, the members succeeded in enforcing the new statutes and Jan Jelínek was elected as President of ICOM. The new statutes abandoned the condition limiting the number of member institutions to 15 and opened ICOM to all museum professionals. One very short but important resolution also occupies an important place in the adopted documents: Museums must accept the fact that the world is constantly changing.”

⁷ “A museum is a non-profit making, permanent institution in the service of the society and its development, and open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates, and exhibits, for purposes of study, education and enjoyment, material evidence of man and his environment.”

⁸ “[...] representatives of museums from western, free, world countries, accused the representatives of the countries of the socialist bloc of inducing socialist practices into the museum.”

“ameaça comunista”, o debate em torno do conceito demonstra como o processo de definição sempre foi atravessado por questões políticas, sociais e econômicas que transcendiam aspectos técnicos ou conceituais.

No ano de 2007, já em um mundo globalizado pós União Soviética, o ajuste foi feito com o objetivo de incluir também a dimensão do patrimônio imaterial no escopo dos museus:

Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, investiga, comunica e expõe o património material e imaterial da humanidade e do seu ambiente para fins de educação, estudo e fruição.⁹(ICOM, 2020, p. 3, tradução nossa)

Essa atualização do conceito, embora sutil, marca um momento importante de mudança do entendimento de acervo museológico. A inserção do termo “patrimônio”, a partir de um entendimento da dimensão também imaterial do que é exibido em um museu, faz com que a materialidade dos objetos que até então constituíam as coleções museológicas não seja mais uma prerrogativa. A partir desse momento, o entendimento de coleção é ampliado, e o museu “deixa de girar em torno do acervo para dar lugar ao patrimônio” (DECARLI; CHRISTOPHE, 2012, p. 17).

Em 2016, em uma conferência geral do ICOM, foi acordado que a organização deveria se preparar para debater novamente a definição de museu, que se mostrava inadequada para a realidade das instituições, uma vez que ela “[...] não refletia adequadamente a forma e o funcionamento atuais dos museus.”¹⁰ (ICOM, 2020, p. 3, tradução nossa). É importante perceber como em apenas nove anos o conceito demonstrava estar anacrônico. Em relação às outras atualizações, que aconteceram em intervalos de respectivamente vinte e oito e trinta e três anos, fica claro como houve uma redução de seu “prazo de validade”.

Em 2018, o ICOM abriu uma chamada para receber propostas para o novo conceito, que seria elaborado pelos membros inscritos em comitês nacionais e internacionais da organização. A iniciativa demonstra um grau de participação muito mais amplo em relação à década de 1960. Duzentas e cinquenta propostas foram enviadas e os termos que apareceram mais vezes foram: “diálogo, discussão,

⁹ “A museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment.”

¹⁰ “[...] the museum’s definition did not adequately reflect the current form and functioning of museums”

pluralidade de vozes, troca de ideias, socialização, educação, igualdade, processo, o passado está aqui para o presente, o futuro”¹¹ (ICOM, 2020, p. 3, tradução nossa). As principais palavras presentes nos conceitos enviados apresentam uma redução de protagonismo de certos termos como “coleções”, “evidências materiais” e “patrimônio”, que estavam presentes nos conceitos cunhados até então.

As palavras enviadas indicam um deslocamento de foco para termos mais conectados aos visitantes e usuários e às relações que são estabelecidas entre eles e o museu. Após o recebimento das sugestões, um grupo liderado pela curadora e diretora de museu Jette Sandahl ficou incumbido de elaborar a atualização do conceito, que seria debatido em Kyoto, na próxima conferência geral:

Os museus são espaços democratizantes, inclusivos e polifônicos para o diálogo crítico sobre o passado e o futuro. Reconhecendo e enfrentando os conflitos e desafios do presente, eles guardam artefatos e espécimes em custódia para a sociedade, salvaguardam memórias diversas para as gerações futuras e garantem direitos iguais e acesso igualitário ao patrimônio para todas as pessoas. Os museus não têm fins lucrativos. Eles são participativos e transparentes e trabalham em parceria ativa com e para diversas comunidades para coletar, preservar, pesquisar, interpretar, exibir e aprimorar a compreensão do mundo, com o objetivo de contribuir para a dignidade humana e a justiça social, a igualdade global e o bem-estar planetário.¹² (ICOM, 2020, p. 3, tradução nossa)

A proposta do novo conceito é importante para refletir sobre a pluralidade do museu contemporâneo. Com uma abrangência muito mais ampla de significados em relação aos conceitos anteriores e com um caráter mais progressista, ela incluía inéditos termos como “diálogo crítico”, “enfrentamento de conflitos e desafios do presente”, “participativos”, “parceria ativa com e para diversas comunidades”. Esses novos significados podem ser interpretados como um desejo de atualização da instituição museológica, para se colocar mais conectada ao presente e à dimensão do social, com o objetivo de superar o estigma de ser apenas “um lugar de coleção empoeirada de coisas velhas”¹³ (ICOM, 2020, p. 4, tradução nossa). À medida que o

¹¹ “The words that are constantly repeated in the 250 proposals are: DIALOGUE, DISCUSSION, PLURALITY OF VOICES, EXCHANGE OF IDEAS, SOCIALIZATION, EDUCATION, EQUALITY, PROCES, THE PAST IS HERE FOR THE PRESENT, THE FUTURE.”

¹² “Museums are democratising, inclusive and polyphonic spaces for critical dialogue about the pasts and the futures. Acknowledging and addressing the conflicts and challenges of the present, they hold artefacts and specimens in trust for society, safeguard diverse memories for future generations and guarantee equal rights and equal access to heritage for all people. Museums are not for profit. They are participatory and transparent, and work in active partnership with and for diverse communities to collect, preserve, research, interpret, exhibit, and enhance understandings of the world, aiming to contribute to human dignity and social justice, global equality and planetary wellbeing.”

¹³ [...] “a description of what the museum is not: “a place of dusty collection of old things”.

museu incorpora novos usos e abriga em seu espaço outras funções que vão além da exposição de objetos, é inevitável a necessidade de se acrescentar, também, novos significados ao conceito.

Provavelmente, foi o caráter progressista da nova proposta que fez com que o conceito não fosse aprovado na conferência, após um intenso debate. De modo inédito e radical, o conceito não mais abordava a ideia de “acervo” e passava a utilizar a expressão “guardam artefatos e espécimes em custódia”. Conforme é relatado no próprio documento: “Os museus europeus, em particular, manifestaram o seu descontentamento pelo fato de a definição ter demovido completamente a essência da existência do museu, a da COLEÇÃO”¹⁴(ICOM, 2020, p. 4, tradução nossa). De certo modo, não surpreende que foram exatamente os museus europeus, detentores de coleções em parte oriundas da espoliação do período colonial, os principais opositores da nova proposta.

Por fim, chegou-se então ao conceito atual, menos radical, elaborado e aprovado em 2022:

Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos e ao serviço da sociedade que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Abertos ao público, acessíveis e inclusivos, os museus fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Com a participação das comunidades, os museus funcionam e comunicam de forma ética e profissional, proporcionando experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimentos. (“Nova Definição de Museu – ICOM Brasil”, 2022)

A análise histórica do processo de construção de um dos possíveis conceitos de museu – e talvez o mais “oficial” e “legítimo”, por se tratar de uma definição da principal organização do campo museológico – serve para mostrar como é difícil e provavelmente insuficiente tentar definir o que é museu a partir de um único termo. Como é possível perceber a partir da análise, uma definição muito fechada tende a perder a validade rápido demais. O museu contemporâneo, ao se esforçar para não perder seu necessário contato com a sociedade, inevitavelmente absorve e reflete as complexidades, multiplicidades e contradições da própria sociedade. Adicionar, a cada reedição do termo, uma nova característica de museu, à medida que elas forem aparecendo, parece ser uma estratégia no mínimo ineficaz para lidar com a problemática do museu contemporâneo.

¹⁴ European museums, in particular, expressed their dissatisfaction with the fact that the definition completely de-defined the essence of the museum’s existence, that of the COLLECTION.

O museu contemporâneo inaugura uma nova esfera, muito complexa e vastamente discutida. Não há consenso nesta questão; existem diversas abordagens, que passam pela idéia de laboratório, de plataforma criativa, de instituição discursiva e até de espaço para entretenimento. O modelo de templo de objetos consagrados foi superado e adquiriu uma nova dimensão, que tange as estratégias de alcance do público não apenas quantitativamente, mas também qualitativamente, considerando sua formação crítica (SILVA, 2007, p. 20).

Como argumenta Silva (2007), pode-se pensar o museu como uma esfera de significados muito complexa. O histórico de conceituação do ICOM demonstra que até mesmo o conceito das “coleções”, que ao menos para parte dos integrantes da organização é o que representaria a essência da existência do museu, foi questionado e chegou a ser desconsiderado. O fato de que até mesmo significados que compõem “a essência de existência” da instituição serem colocados sob questionamento demonstra que a instituição, conceitualmente, está ela própria em questionamento.

Os inúmeros encontros internacionais promovidos pelo ICOM, Museus e outros organismos do gênero, não fazem senão reforçar esse sentimento ambivalente de que a instituição museu está em crise no momento mesmo de sua proliferação e diversificação numa escala social nunca vista. (ARANTES, OTÍLIA BEATRIZ FIORI, 2022, p. 66)

Como se verá melhor no próximo capítulo, essa não é a primeira vez que o museu como instituição se encontra em crise. Desde sua formação, ainda no século XVIII, o museu moderno enfrentou momentos de grande questionamento em relação à pertinência de sua existência e ao valor do discurso construído em seus espaços. No entanto, conforme afirmam Montaner e Aguiar (2003), as crises se configuraram também como momentos importantes de reflexão e de construção de novas alternativas conceituais:

Paradoxalmente, tais crises acabaram por reafirmar o poder do museu como instituição de referência e de síntese, capaz de evoluir e de oferecer modelos alternativos especialmente adequados para assinalar, caracterizar e transmitir os valores e os signos dos tempos. (MONTANER; AGUIAR, 2003, p. 8)

É nesse sentido que o presente trabalho se posiciona, com o intuito de discutir alternativas críticas e reflexões que auxiliem no entendimento de qual é o papel dos museus hoje e quais contribuições ele pode oferecer para a sociedade contemporânea. O trabalho se afasta de uma posição apocalíptica professada por alguns críticos, que elaboram um diagnóstico terminal para os museus. A discussão parte do pressuposto que o atual momento significa, acima de tudo, uma oportunidade de construção de novas ideias de museus.

Uma abordagem interessante para se pensar o conceito de museu é a defendida por Mastenitsa e Shlyakhtina¹⁵ (2017). As autoras defendem que as mudanças socioculturais que marcam a contemporaneidade indicam que um novo paradigma de museu está em processo de construção:

As transformações do sistema do Museu são tão significativas e irreversíveis que deveríamos falar do nascimento de uma nova compreensão do Museu, a formação de um conceito fundamentalmente novo de evocação da musealidade, mais do que de certas mudanças no Museu.¹⁶(SAPANZHA, 2011) apud (MASTENITSA; SHLYAKHTINA, 2017, p. 29, tradução nossa).

Abordar o problema do museu contemporâneo a partir de uma insistente atualização do conceito “Museu” não parece o melhor caminho. Conforme as autoras sugerem, ao invés de se ater à problemática de um conceito fechado - o “Museu” – uma abordagem a partir de “níveis de musealidade” [*level of museality*] torna-se desejável, uma vez que o campo museológico se expandiu de tal maneira que ele não comporta mais a restrição de apenas um conceito.

“A expansão das fronteiras do mundo dos Museus levou à introdução na terminologia científica do conceito de ‘instituição do tipo-museu’ [*museum-type institutions*], que se afasta da interpretação clássica do conceito de ‘Museu’.” (MASTENITSA; SHLYAKHTINA, 2017, p. 31, tradução nossa)¹⁷

Ao se considerar “instituições do tipo-museu”, que detêm diversos níveis de musealidade, um melhor entendimento do termo “museal” se torna necessário. Segundo o livro de “Conceitos chave da museologia”, publicado pelo ICOM (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013), o termo é definido da seguinte maneira:

Como substantivo, ‘o museal’ designa o campo de referência no qual se desenvolvem não apenas a criação, a realização e o funcionamento da instituição ‘museu’, mas também a reflexão sobre seus fundamentos e questões. Esse campo de referência se caracteriza pela especificidade de sua abordagem e determina um ponto de vista sobre a realidade (considerar uma coisa sob o ângulo museal é, por exemplo, perguntar se é possível conservá-la para expô-la a um público). (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 54),

O entendimento de um campo de referência museal, que determina um ponto de vista sobre a realidade, permite extrapolar os limites da instituição “museu” e adotar

¹⁵ Elena Mastenitsa e Lyudmila Shlyakhtina são historiadoras e integram o departamento de Museologia da Universidade de São Petesburgo.

¹⁶ “A change in the ‘Museum paradigm’ takes place today – transformations of the Museum’s system are so significant and irreversible that we should speak of the birth of a new understanding of the Museum, formation of a fundamentally new concept of the evocation of museality, rather than of certain changes in the Museum”.

¹⁷ “Expanding the frontiers of the Museum world led to the introduction into scientific terminology the concept of ‘museum-type institution’, which separates from the classical interpretation of the ‘Museum’ concept

a “musealidade” como uma forma de abordagem em relação aos problemas da realidade. Os autores abaixo introduzem a conceituação de modo que pode ser muito benéfica para a discussão:

O museal designa uma ‘relação específica com a realidade’ [...]. Ele ocupa a mesma posição que o político e tem o mesmo sentido que o social, o religioso, o escolar, o demográfico, o econômico, o biológico, etc. Trata-se, em cada caso, de um plano ou de um campo original sobre o qual serão colocados problemas a serem respondidos pelos conceitos. [...] Por exemplo, os OGM (organismos geneticamente modificados) serão considerados simultaneamente um problema técnico (para as biotecnologias), um problema sanitário (quanto aos riscos à biosfera), um problema político (questões ecológicas), etc., mas também um problema museal: alguns museus de sociedade decidiram expor os riscos e as questões dos OGM. (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 55),

O entendimento de questões da realidade como possíveis “problemas museais” permite uma abordagem de concepção de museu que vai muito além de concepções clássicas. A inclusão de diversos outros tipos de museu pode também ser lida da seguinte maneira: as instituições do tipo-museu, que possuem diversos níveis de musealidade, devem ser consideradas como parte integrante da mesma discussão na qual está inserido o conceito clássico de museu. Ou seja, analisar as instituições a partir de seu nível de musealidade, e não a partir de um enquadramento em relação a um conceito específico da palavra “museu”, representa uma abordagem conceitual que permite superar a insuficiência de um conceito fechado e limitante.

Para melhor definir o campo museal, podemos recorrer basicamente a duas características. A primeira delas diz respeito à maneira que as informações são transmitidas em um museu. Ao contrário de um livro, onde a informação é transmitida por meio de um texto, que implica o conhecimento prévio de uma linguagem, no museu é apresentada uma documentação “principalmente sensível, isto é, perceptível pela visão e pela audição, e mais raramente pelos outros três sentidos – o tato, o gosto e o odor” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 55). Essa primeira característica pode ser definida como a “apresentação sensível” que se dá em um museu.

A segunda característica diz respeito à “marginalização da realidade”. O museu opera a partir da separação e descontextualização de um objeto, que é retirado de seu ambiente original e é colocado no ambiente do museu. A construção do ambiente museológico pode ser definida da seguinte maneira:

[...] um espaço totalmente imaginário, simbólico, mas não necessariamente imaterial. Esse segundo ponto caracteriza aquilo que podemos chamar de função utópica do museu, já que, por poder transformar o mundo, precisa ser capaz de imaginar algo diferente, isto é, precisa ser capaz de se distanciar

dele, razão pela qual a ficção da utopia não é necessariamente uma falha ou uma deficiência. (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 55)

Ou seja, o campo museal pode ser definido basicamente por uma troca de mensagens e conhecimentos que opera principalmente na ordem do sensível, estabelecendo uma ligação direta entre o emissor (a obra) e o receptor (o visitante), sem depender de mediações ou conhecimentos prévios. Essa troca, por sua vez, acontece a partir da elaboração de um contexto apartado da realidade externa, onde o objeto é removido de seu meio original e é inserido em um ambiente simbolicamente construído.

Os dois conceitos que definem o campo museal vão ao encontro do que Mastenitsa e Shlyakhtina (2017) defendem como as duas correntes coexistentes que complementam o conceito de museu contemporâneo: a promoção de inclusão social por meio da visitação dos museus e a elaboração de espacialidades que se apresentem como alternativas ao cotidiano. Esse espaço, paradoxalmente, precisa ser real, concreto e acessível. Ou seja, o museu deve ser capaz de simbolizar um espaço que represente uma “melhor versão do cotidiano”, uma utopia possível e palpável, vivenciada pelos visitantes como possibilidade de transformação concreta do mundo. Talvez, nessa potente tarefa dos museus resida o grande desafio do novo paradigma dos museus contemporâneos: a criação de utopias possíveis.

Em suma, o conceito fechado e formalizado de museu se mostra insuficiente para se pensar o museu contemporâneo. O entendimento clássico de museu não mais reflete a complexidade que as diversas instituições museológicas adquiriram. A indefinição, ou abertura conceitual, do entendimento de museu se torna um recurso que pode favorecer tipos de museus não usuais ou não dominantes, ao passo que a insistência por conceitos fechados favorece instituições historicamente consolidadas, sobretudo por meio de seus acervos oriundos do colecionismo. A fixação, ou a obrigatoriedade, de entendimentos de museu pautados pelo protagonismo do colecionismo favorecem sobretudo as instituições chamadas enciclopédicas. Não por acaso, são aquelas originadas em momentos de forte necessidade de veiculação de discursos hegemônicos de poder, conforme será demonstrado ao longo do trabalho.

Para se ambicionar uma ampliação do campo e a busca por concepções de museus que superem visões excludentes e segregacionistas, e conseqüentemente

buscar a democratização desses locais, é preferível definir o museu como uma instituição dotada de um grau de musealidade variável. A partir dessa abordagem conceitual, a palavra “museu” será utilizada ao longo de toda a dissertação. Essa decisão permitirá uma ampliação do entendimento de museu, como um reflexo natural da ampliação programática, espacial e simbólica desse equipamento. Essa decisão conceitual repercutirá, conseqüentemente, na escolha das instituições que serão pesquisadas.

2.2 Museu ou centro cultural?

A análise das transformações conceituais a partir das definições do ICOM revela a complexidade do museu contemporâneo. Atualmente, os múltiplos programas que os museus podem abrigar – como bibliotecas, lojas e restaurantes – além das tradicionais salas expositivas, fazem com que os limites conceituais entre “museu” e “centro cultural” tendam a ficar cada vez mais rarefeitos.

Essas duas instituições são capazes de estabelecer relações muito singulares com o contexto em que estão inseridos. Como objetos culturais de alta relevância, podem adquirir uma atribuição simbólica ímpar e construir laços afetivos e de coesão social relevantes para a comunidade com a qual se relacionam.

De modo pragmático, o principal item que os diferiria seria a existência de um acervo a ser conservado, considerado por muitos especialistas como prerrogativa para qualificar uma instituição como museu. A existência de um acervo, portanto, conferiria aos museus a missão de salvaguardar esses bens, repercutindo uma atribuição diferente em relação aos centros culturais. Esses, por sua vez, se qualificariam como espaços mais abertos e menos rígidos em termos de controle, tanto ambiental como de fluxo. Os centros culturais dedicar-se-iam, sobretudo, a abrigar eventos e manifestações culturais e populares - entre eles exposições temporárias, por exemplo - sem a necessidade de conservar e preservar bens patrimoniais.

No entanto, as intensas transformações programáticas pelas quais grande parte das instituições museológicas passaram sobretudo a partir da segunda metade do século XX fizeram com que elas incorporassem paulatinamente várias atribuições de um centro cultural. A aproximação em relação à cidade e ao cotidiano da população e a incorporação de espaços programáticos que vão muito além das salas expositivas

fizeram com que os museus condensassem características de centro cultural. Essas novas atribuições tinham como objetivo, também, manter os museus relevantes e atrativos para o público. Como um intensificador desse processo, o crescente questionamento em relação ao protagonismo dos acervos e do colecionismo faz com que as diferenças entre esses dois objetos culturais tendam de fato a ficar cada vez mais porosas.

De certo modo, o entendimento de museu a partir de um nível de musealidade variável colabora para essa porosidade, uma vez que poderíamos estender o raciocínio e afirmar que há museus que apresentam em menor ou maior grau características de centro cultural, assim como há centros culturais com atribuições museais mais ou menos intensas. Sob essa ótica, portanto, poderíamos dizer que há uma tendência contemporânea de fusão - ou de compartilhamento - nas atribuições desses dois equipamentos culturais, que parecem rumar para caminhos bastante similares.

Essa discussão teórica, devido a sua complexidade, poderia ser desdobrada e aprofundada em um trabalho à parte, sobretudo se analisada a partir do campo da museologia, para se entender também as repercussões conceituais, administrativas e burocráticas que as diferenciações entre museu e centro cultural poderiam gerar. No entanto, assim como foi discutido no caso do conceito de museu, o exercício de diferenciação desses dois objetos no trabalho é necessário para podermos aguçar e lapidar as reflexões sobre os museus ao longo do texto.

Atualmente, talvez não resida na existência ou não de uma coleção o principal aspecto que os diferencie, e sim na atribuição e na missão simbólica desses espaços. Ao resgatarmos a etimologia da palavra “museu”, encontramos que o termo remonta à mitologia grega e deriva do termo “*Museion*”, que está associado à figura mitológica das musas, filhas de Zeus e Mnemosine, divindade da memória (SILVA, 2007). Ou seja, a raiz do termo “museu” está imbuída por uma compreensão de uma forte missão simbólica relacionada à preservação da memória, que poderia ser entendida também como uma necessidade de preservação de identidade cultural. Talvez, resida nessa missão mnemônica e de preservação de identidade a principal diferença entre museu e centro cultural. Esse último se apresentaria como uma instituição plural, desatrelada de uma missão necessariamente ligada à memória ou

a preservações identitárias e mais fortemente focada em promover a coletividade e espaços de socialização e compartilhamento de atividades.

2.3 A Mesa Redonda de Santiago e o pensamento latino-americano para os museus

A dificuldade para se pensar o museu e a necessidade de elaboração de modelos museológicos mais bem alinhados a contextos regionais específicos não são questões restritas ao momento atual. Sobretudo em países periféricos, não pertencentes ao Norte Global e, portanto, com uma formação histórica e cultural muito diferente da europeia, por exemplo, essas dificuldades se manifestam pelo menos desde a década de 1960¹⁸.

Na América Latina, a partir da década de 1960, em um processo de busca de construção de identidades essencialmente nacionais, no contexto de questionamento do imperialismo norte-americano e na disputa de narrativas marcada pela Guerra Fria, a comunidade museológica se organizou para pensar novos modelos de museu. Em 1972, um grupo de representantes de vários museus latino-americanos, além de alguns integrantes do ICOM Internacional, reuniram-se na cidade de Santiago, capital do Chile, para discutir novos rumos para a museologia e para a política de gestão dos museus.

Importantes mudanças sociais estavam em curso na América Latina e “as funções técnicas de proteger, conservar, documentar, pesquisar e comunicar assumiram outro sentido e claramente já não eram suficientes para satisfazer as expectativas emergentes” (JUNIOR; TRAMPE; SANTOS, 2012, p. 113). O grupo reconhecia que o museu como instituição precisava se adaptar para preservar sua relevância e pertinência na nova sociedade que se anunciava. O contexto do encontro se deu ainda no governo progressista de Salvador Allende (1908-1973), que pouco

¹⁸ No próximo capítulo, o processo de formação histórica do conceito e do espaço museológico será detalhado. Por hora, é importante destacar que o conceito de museu presente na maior parte das instituições é uma herança de um modelo europeu específico de exibição de objetos e de construção de discursos.

mais de um ano depois seria assassinado durante o golpe de estado responsável por instaurar a ditadura militar liderada pelo general Augusto Pinochet (1915-2006).

A principal consequência do encontro foi a construção de dois conceitos importantes da museologia. O primeiro deles é o de “museu integral”, que considera o museu “um elemento integral e orgânico de uma estrutura social e cultural maior, como um elo de uma corrente e não mais como uma fortaleza ou ilha com acesso restrito a um grupo pequeno de privilegiados” (JUNIOR; TRAMPE; SANTOS, 2012, p. 103). Assim, o conceito de “museu integral” reforça a dimensão social do museu, como “aquele que leva em conta a totalidade dos problemas da sociedade” (VARINES, 2012, p. 146).

O segundo conceito diz respeito à noção de museu como ação, “ou seja, como instrumento dinâmico da mudança social” (VARINES, 2012, p. 146). Assim, o museu passa a ser visto, também, como ferramenta capaz de promover transformação social, sobretudo a partir de sua atuação no território. Com isso, o entendimento do museu se amplia, a partir da constatação de que a instituição museológica pode e deve estabelecer uma relação comprometida com o entorno onde está inserido. Dominique Poulot, ao analisar os impactos dessa territorialidade, afirma:

A lógica comunitária do projeto é definida pela territorialidade do campo de intervenção e pela participação da população que ‘pode passar do papel de consumidor do museu para a função de ator, para não dizer, de autor do museu’. Hugues de Varine-Bohan, diretor do ICOM, reconhece nesses espaços o primeiro museu ‘fragmentado, ou seja, pluridisciplinar e deslocalizado. As noções - e os valores - de território, patrimônio e população opõem-se aí, termo a termo, às noções e aos valores de edifício, coleção e público. (POULOT, 2013, p. 56)

Ao se conceber o museu como agente social e ativo na sociedade, a Mesa Redonda de Santiago reconhece a dimensão política do museu e o identifica como local para a práxis política: “o museu é uma instituição a serviço do meio: este deve entrar no museu e seu o público é, antes de tudo, a população da comunidade” (VARINES, 2012, p. 142). Assim, na seção de “resoluções” da Mesa de Santiago, o documento oficializa a seguinte definição de museu:

O museu é uma instituição a serviço da sociedade, da qual é parte integrante, e que traz consigo os elementos que lhe permitem participar da formação da consciência das comunidades que atende. Por meio dessa consciência, os museus podem incentivá-las a agir, situando suas atividades em um contexto histórico para ajudar a identificar problemas contemporâneos; ou seja, ligando o passado ao presente, comprometendo-se com mudanças estruturais em curso e provocando outras mudanças dentro de suas

respectivas realidades nacionais. (JUNIOR; TRAMPE; SANTOS, 2012, p. 116)

O documento, ao propor uma nova conceituação, não deixa de lado os tipos mais tradicionais de museu, que têm seu foco na exposição de acervos materiais. Para esses, preconiza-se uma abordagem que contextualize os objetos de forma dinâmica e crítica:

Se o único objetivo do museu for o de expor objetos, ele deve apresentá-los de uma maneira que os humanize, expondo-os em um contexto vivo e dinâmico e não apenas como algo pertencente ao passado, mas basicamente como algo do presente e do futuro e estreitamente relacionado à vida do homem e à civilização que o originou. (JUNIOR; TRAMPE; SANTOS, 2012, p. 136)

Ao se analisar os relatos que descrevem o andamento do evento, algumas reflexões importantes podem ser feitas. Uma delas diz respeito ao testemunho de Hughes de Varines sobre a importância da fala do especialista em urbanismo, Jorge Enrique Hardoy (1926-1993). Segundo Varines, o urbanista “provocou a revolução dos ânimos” durante o evento.

Varines relata que Jorge Hardoy, ao abordar a realidade das cidades latino-americanas, por meio de questões urbanas como habitação e transporte, mostrou que os doze museólogos latino-americanos presentes na conferência estavam “à margem da realidade da explosão urbana que havia ocorrido nas duas últimas décadas” (VARINES, 2012, p. 145). O então diretor do ICOM continua seu relato dizendo como os museólogos, impressionados com os dados trazidos pelo urbanista, perceberam-se alheios à realidade social e às necessidades culturais da imensa população das cidades latino-americanas, muito marcadas pela pobreza. Varines conclui seu relato da seguinte forma:

Eram incapazes de se projetar no futuro para imaginar o que iria se passar e quais seriam as necessidades culturais e sociais de populações imensas e, em geral, muito pobres. Em Bogotá como em Quito, eles estavam “sentados” sobre toneladas de ouro pré-colombiano, no Brasil ou na Argentina eram responsáveis por coleções de belas-artes ou de espécimes científicos, no México o público era constituído mais de turistas “gringos” do que dos índios cuja herança era apresentada nas salas de exposição. (VARINES, 2012, p. 145)

O relato deixa claro como a dimensão urbana do museu, naquele momento, estava ausente nas discussões da instituição. O museu, como instituição, havia se organizado de tal forma que o tipo de conhecimento proporcionado por ele até então não se comunicava com o mundo externo. O isolamento conceitual e espacial

promovido pelo conceito europeu de museu moderno, e importado para os países periféricos, havia produzido um campo museológico em muitos aspectos alienado.

Outra reflexão importante a respeito da Mesa de Santiago é o fato de a palavra “arquitetura” ser utilizada apenas uma vez, justamente na fala do arquiteto e urbanista Jorge Hardoy, e mesmo assim apenas em uma frase de seu discurso de abertura da mesa temática. Ou seja, no evento dedicado à concepção de um museu integrado ao seu contexto, onde a temática urbana foi talvez a maior responsável pelos principais debates, a dimensão da arquitetura aplicada aos museus não foi um tema trabalhado. Para além disso, a arquitetura parece ter sido desconsiderada e há no documento apenas um trecho que indiretamente menciona o campo arquitetônico:

O museu deve preservar seu caráter de instituição permanente, sem que isso implique o uso de técnicas e materiais onerosos e sofisticados que possam estimular uma tendência de extravagância incompatível com as condições dos países latino-americanos. (JUNIOR; TRAMPE; SANTOS, 2012, p. 117)

Ou seja, o único trecho que alude à arquitetura se dedica a uma ressalva para se evitar uma arquitetura de excessos. Não seria justamente a concepção dos espaços dos museus latino-americanos o necessário ponto de contato entre a instituição e o contexto urbano? Apesar de ser extremamente difícil achar uma resposta assertiva, é importante questionar por que a dimensão da arquitetura (vista para além da simples concepção de objetos) não foi considerada em uma mesa que pautou questões tão importantes sobre a função social dos museus. Esse questionamento demonstra uma ausência de arquitetos em um momento fundamental de discussão de modelos alternativos de museu.

Por fim, Hughes de Varines, ao refletir sobre as consequências da Mesa de Santiago cerca de 20 anos depois do encontro, afirma que de modo geral ele “não teve muitos resultados concretos para os museus: o conservadorismo local acabou por se impor” (VARINES, 2012, p. 142). Sobretudo em relação aos grandes museus, Varines afirma que:

Os acervos nacionais e suas instituições imitam, em maior ou menor grau, os estilos museológicos em vigor no mundo industrializado, os imperativos turísticos, os gostos das oligarquias do poder e do dinheiro continuam sendo a norma. A maioria dos participantes de Santiago não conseguiu concretizar as decisões tomadas, e estão, ainda por cima, no caso dos sobreviventes entre os quais eu me incluo, vinte e três anos mais velhos... (VARINES, 2012, p. 144).

No entanto, o museólogo pondera que a Mesa de Santiago não foi de todo um fracasso. Não obstante os museus “oficiais”, normalmente os chamados Museus

Enciclopédicos ou de Arte e de História e que continuam muito atrelados à museologia do século XIX, o encontro no Chile foi importante para a construção embrionária de dois fatores destacados por ele.

O primeiro diz respeito ao nascimento de concepções museológicas nacionais a partir da chamada Nova Museologia. O movimento buscava uma renovação do campo ao colocar o público, e não mais o acervo, como o protagonista das relações que deveriam ser estabelecidas nos museus (SILVA, 2007). Essa corrente se manifestará fortemente no Brasil, destacando-se sobretudo nos programas curatoriais do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) e no Museu de Arte de São Paulo (MASP), na década de 1970, que serão abordados na pesquisa.

A forte presença da Nova Museologia no país se vincula à influência das ideias de educação emancipatória defendidas por Paulo Freire (1921-1997), cuja participação na Mesa Redonda de Santiago foi proibida pela ditadura militar brasileira. O filósofo e educador seria o responsável pela moderação de todo o evento, além de ter ficado responsável por “refletir especialmente sobre uma nova concepção do museu como instrumento a serviço da libertação do homem e do desenvolvimento” (VARINES, 2012, p. 142). À época, o governo brasileiro vetou a participação do “personagem subversivo” em uma reunião da Unesco.

O segundo fator destacado por Varines como herança positiva da Mesa Redonda de Santiago diz respeito à “multiplicação dos museus locais, devidos à iniciativa comunitária, sem especialização disciplinar e por vezes sem muito profissionalismo, mas exprimindo a identidade e os projetos de um território e de sua população” (VARINES, 2012, p. 144). Essas iniciativas locais originaram os chamados Museus de Território, que baseiam-se na “musealização de um território, com ênfase dada às relações culturais e sociais homem/território, ao valorizar processos naturais e culturais, e não os objetos enquanto produtos da cultura, baseada no tempo social” (REIS, 2021, p. 73). A concepção dos Museus de Território colaborou para a revisão do protagonismo do colecionismo como ponto central de conceituação de museu. Seu caráter inovador tem relevância para a pesquisa, uma vez que essa manifestação museológica está presente em várias instituições abordadas ao longo do trabalho.

2.4 A Conferência de Caracas e os desapontamentos da Nova Museologia

Vinte anos após a realização da Mesa de Santiago, a comunidade latino-americana de museólogos se reuniu novamente para revisar, a partir dos postulados estabelecidos no Chile, o contexto dos museus no continente. Chama a atenção a diferença de tom empregado nos dois documentos. Enquanto na Mesa de Santiago, realizada na década de 1970 e no contexto progressista do governo de Allende, os ânimos apontavam com otimismo para a potência de um novo tipo de museu para a América Latina, na Conferência de Caracas é o pessimismo que marca o tom do discurso:

A América Latina vive um momento crucial de sua história. As esperanças que se haviam desenvolvido com base nos modelos econômicos e técnicos dos anos 70 sofreram um rotundo fracasso, pois não correspondiam a sua realidade sócio-cultural existente. (ICOM, 1992, p. 247)

Nesse momento, a América Latina vivia um período complicado de redemocratização, marcado por um enorme endividamento externo e alto índice de pobreza, oriundos das políticas implantadas pelos governos ditatoriais. No documento, é abordada também a preocupação com o cenário de crescente privatização dos equipamentos do Estado:

Por outro lado, a tendência que prevalece no momento actual, à privatização e a confiar à sociedade civil responsabilidades que normalmente cabiam ao Estado, pode acarretar riscos em relação ao património cultural. O Estado não pode abandonar totalmente seu papel de gerenciador do acervo patrimonial de nossos povos, e deve contribuir para garantir sua conservação e integridade como o organismo mais idóneo. (ICOM, 1992, p. 248)

No entanto, como um movimento de resistência do campo da cultura ao intenso processo de globalização do período, o documento relata também o fortalecimento de iniciativas locais:

A cultura parece também alentar processos que adquirem cada vez maior força: a consciência do particular, do local, em uma espécie de contrapartida à globalização. Sua luta para conseguir uma equidade na descentralização dos recursos que garantam o desenvolvimento dos próprios. (ICOM, 1992, p. 249)

Essa contextualização reforça a dimensão social do museu. Nesse sentido, fica evidente o processo de mudança radical no entendimento de museu, ao menos na América Latina. O protagonismo dos acervos, muito presente nas discussões do ICOM, desloca-se para o papel do museu como ferramenta comunicativa. E a função pedagógica da instituição, como entidade unívoca detentora do conhecimento, é também revista:

Isso significa que os museus não são somente fontes de informação ou instrumentos de educação, mas espaços e meios de comunicação que

servem ao estabelecimento da interação da comunidade com o processo e com os produtos culturais (ICOM, 1992, p. 250–251)

A Conferência de Caracas reforça o passo dado pela Mesa de Santiago, em um contexto socioeconômico mais complexo e que parece ser ainda mais carente do tipo de museu defendido em ambos os documentos. O documento questiona a posição da entidade como detentora de conhecimento e a coloca em uma função de mediação: “o processo de comunicação não é unidirecional, mas um processo interativo, um diálogo permanente entre emissores e receptores, que contribui para o desenvolvimento e o enriquecimento mútuo [...]” (ICOM, 1992, p. 251).

A partir dessas constatações, o documento aborda uma série de recomendações para os diferentes tipos de museus. Uma delas diz respeito à necessidade de se aproveitar os “ensinamentos” dos meios de comunicação de massa da época, por se configurarem como uma ferramenta dinâmica. Ao mesmo tempo, o documento aponta a necessidade de os museus se apresentarem como alternativas a esses meios, “como espaço de reflexão crítica da realidade contemporânea que possibilite e estimule as vivências mais profundas do homem em sua integridade” (ICOM, 1992, p. 253). Esse trecho pode ser lido como uma preocupação com o empobrecimento crítico e estético dos museus a partir de sua inserção na era do consumo.

No capítulo de “Novos Desafios” dos museus, há um item que merece atenção, por propor “revisar o conceito tradicional de *patrimônio* museal a partir de uma nova perspectiva, onde o entorno seja ponto de partida e de referência obrigatória” (ICOM, 1992, p. 263). Assim, o documento aponta para a necessidade de o museu estreitar seus laços com o território e se orientar a partir dele. Porém, do mesmo modo que se observa a ausência da menção à arquitetura no relato da Mesa de Santiago, na Conferência de Caracas a disciplina também simplesmente não aparece. Enquanto no primeiro documento a palavra “arquitetura” apareceu uma vez, no segundo, o termo não é utilizado.

A ausência de discussões sobre a arquitetura dos museus nesses documentos pode ser entendida como uma lacuna. É certo que cada museu e cada contexto demandam soluções espaciais distintas e particulares. No entanto, a concepção dos espaços dessas instituições constitui um ponto fundamental para se pensar museus que de fato estabeleçam uma relação de diálogo com seu entorno. A

partir dessa constatação, um pensamento arquitetônico alinhado aos preceitos de um “museu integral” registra uma das maiores carências da América Latina. Por meio de experiências arquitetônicas exitosas nesse contexto, de museus que conseguiram estabelecer relações espaciais e sociais mais francas e abertas com seu entorno, quais aprendizados poderiam ser obtidos para auxiliar nessa tarefa? Creio que reside nessa pergunta um campo de exploração importante da pesquisa.

2.5 Onde está a arquitetura?

Com o objetivo de aprofundar as reflexões a respeito da presença da arquitetura nas discussões do campo museológico ao longo do tempo, outros documentos produzidos pelo ICOM também foram analisados. Um deles foi o livro de “Conceitos Básicos da Museologia”, publicado pela instituição no ano de 2013 (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013). O livro tem como objetivo fornecer ao público informações concisas sobre os principais termos do campo museológico. Algumas menções à arquitetura dos museus podem ser encontradas.

No documento, o período da década de 1980 é considerado um momento de mudanças sem precedentes:

[...] por muito tempo considerados como lugares elitistas e distintos, os museus passaram a propôr uma espécie de *coming out*, evidenciando seu gosto por arquiteturas espetaculares, pelas grandes exposições chamativas e amplamente populares, e com a intenção de se tornarem parte de um determinado tipo de consumo. (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 23).

Chama a atenção como a “arquitetura espetacular”, provavelmente em alusão a edifícios como do museu Guggenheim de Bilbao, é enfatizada como a tendência de produção arquitetônica, o “gosto dos museus”. E essa arquitetura espetacular, por consequência, é associada a um “tipo de consumo”, que seria o objetivo dos museus concebidos a partir da década de 1980.

Na seção específica dedicada à arquitetura, a disciplina ganha destaque no processo de formação dos museus: “o vocabulário arquitetônico condicionou, ele mesmo, o desenvolvimento da noção de museu” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 29). Ou seja, o pensamento arquitetônico e a maneira de se organizar espacialmente as coleções foram essenciais para a formação do próprio conceito de museu.

Em seguida, o texto aborda as modificações ocorridas sobretudo na segunda metade do século XX, quando os museus absorvem muitas outras funções. Salas para exposições temporárias, reservas técnicas, estruturas de acolhimento dos visitantes, espaços de criação (por exemplo os ateliês pedagógicos), áreas de descanso e multiuso, livrarias, restaurantes e lojas. Todos esses itens são citados para exemplificar a ampliação da complexidade programática absorvida pelos museus e que reflete no trabalho da arquitetura aplicada ao campo museológico. Por fim, são abordados os conflitos entre a arquitetura e os museus:

A arquitetura, como arte ou como método para a construção e implantação de um museu, pode ser vista como uma obra completa, que integra todo o mecanismo do museu. Esta perspectiva, por vezes defendida por arquitetos, pode ser considerada apenas quando o programa arquitetônico leva em conta todas as questões e reflexões museográficas, **o que não costuma ser o caso na maioria das instituições.** (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 30, grifo nosso).

O final do trecho destacado alega, portanto, uma tendência da arquitetura de não contemplar “todas as questões e reflexões museográficas”. A partir disso, o texto aprofunda as reflexões sobre o que poderia ser considerado um conflito com a arquitetura, que privilegia uma “‘liberdade criativa’ que, muitas vezes, se dá em detrimento do museu” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 31). Esse problema é explicado no texto pelo chamado “conflito lógico” entre “os interesses do arquiteto (que hoje é valorizado pela visibilidade internacional deste tipo de construções), e, de outro, aqueles que estão ligados à preservação e à valorização da coleção [...]”. (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 31). Com isso, ele transmite a impressão de haver uma relação extremamente conflituosa com a arquitetura, como se a disciplina fosse “um mal necessário” atual dos museus. Por fim, o texto conclui com a seguinte frase:

Um olhar sobre as criações arquitetônicas atuais permite perceber que se a maior parte dos arquitetos leva em conta as exigências do programa do museu, muitos continuam a privilegiar o objeto belo em detrimento do bom instrumento museológico (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 31).

O livro analisado, evidentemente, não pode ser encarado como o espelho fiel do pensamento de todo o campo museológico em relação à arquitetura. No entanto, ao se analisar conjuntamente os textos da Mesa de Santiago (1972), da Conferência de Caracas (1990) e do livro de Conceitos Básicos da Museologia (2013), todos documentos oficiais produzidos pelo ICOM, em épocas diferentes e por autores diferentes, fica claro que a arquitetura, como ferramenta de modificação do espaço,

não tem sido considerada como peça-chave fundamental para colaborar com o campo museológico. Ao contrário, o livro de Conceitos demonstra, inclusive, como ela tem sido, muitas vezes, um empecilho para o bom desempenho das atividades dos museus.

A Mesa Redonda de Santiago e seus desdobramentos afirmam contundentemente a necessidade de se pensar um modelo de museu desatrelado de uma herança eurocêntrica e colonialista. Neste contexto, poderíamos estender essa reflexão para o ofício da arquitetura aplicado a esse campo? A partir do momento que se considera a arquitetura uma profissão fundada no Renascimento¹⁹, e, portanto, regida por cânones essencialmente europeus, podemos pensar que uma arquitetura de museus não eurocêntricos passa necessariamente por uma prática de arquitetura também não eurocêntrica?

Assim, do mesmo modo que se identifica que museus hoje enfrentam um momento de questionamento discursivo e simbólico, a arquitetura aplicada aos museus não passaria também por uma fase de questionamento? Em um momento de necessária revisão do campo museológico e dos próprios conceitos de museu, deve-se refletir também sobre a atuação da arquitetura nesse campo.

Como será demonstrado ao longo do próximo capítulo, a profissão cumpriu um papel fundamental em todo o processo de transformação dos museus, desde a sua origem. A disciplina traduziu espacialmente as modificações simbólicas e conceituais da instituição museológica desde o século XVIII. Atualmente, em um momento tão importante para a reconfiguração do entendimento do que é museu, acredito ser necessário também refletir sobre como a arquitetura atua nesses espaços.

¹⁹ O processo de construção do Duomo de Florença, no século XV, capitaneado por Filippo Brunelleschi (1377-1446), é considerado por muitos especialistas como uma espécie de “mito” de fundação da profissão do arquiteto moderno, sobretudo a partir do advento da perspectiva como ferramenta de representação. Para mais informações sobre essa reflexão, sugiro ler “Arquitetura como exercício crítico”, escrito por Sike Kapp, Ana Paula Baltazar e Denise Morado, na coletânea “Moradia e outras margens” (MOM,2021). Disponível em: http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/01_biblioteca/arquivos/Kapp_Baltazar_2021_moradia_outras_margens_v1_web.pdf. Acessado em 23/04/2024.

2.6 Arquitetura de museus, arquitetura nos museus e arquitetura expográfica

Para discorrer sobre o papel que a arquitetura desempenha no campo museológico, também se faz necessário identificar, mesmo que brevemente, as formas possíveis de atuação da profissão nesses espaços. Para além de desdobramentos que extrapolam a própria atribuição profissional, como é o caso de arquitetos que são curadores, artistas ou diretores responsáveis por administrar essas instituições, acredito ser possível destacar basicamente três formas de atuação da profissão nesse campo.

A primeira delas, e talvez a mais óbvia, corresponde ao papel do arquiteto na concepção dos espaços museológicos, sejam eles novas construções erguidas “do zero”, ou ocupações de edificações pré-existentes. Cabe ao arquiteto, geralmente a partir de um programa museológico e curatorial, pensar as espacialidades do museu, sua implantação e articulação com o entorno, seus acessos e fluxos internos, sua materialidade, os recursos técnicos infraestruturais, como iluminação e climatização (a partir do diálogo com outras disciplinas) e os atributos estéticos da edificação. A concepção desses espaços, muitas vezes, confere aos arquitetos uma maior liberdade de criação em relação a outras demandas de projeto. Essa liberdade tende a configurar uma oportunidade de os arquitetos exprimirem mais fortemente seu modo de pensar e sua visão em relação à construção do espaço.

A segunda forma de atuação, que ganha força sobretudo a partir da arte contemporânea e seu extravasamento para as três dimensões do espaço, diz respeito ao trabalho do arquiteto em museus, como funcionário ou prestador de serviço. Nessa atuação, o arquiteto se responsabiliza geralmente pela manutenção e conservação dos edifícios, sobretudo a partir do momento em que a própria arquitetura desses espaços passa a ser entendida como bem patrimonial e integra o acervo da instituição. Além disso, o arquiteto pode ser responsável, também, por pensar, junto aos artistas e equipe curatorial, as soluções técnicas para a execução de obras artísticas quando dotadas de escala arquitetônica. Ou seja, o arquiteto atua como um intermediário, ou articulador, entre os artistas, corpo curatorial e corpo técnico responsável pela execução das obras.

Por fim, a terceira forma de atuação se dá por meio do desenvolvimento dos projetos expográficos, que organizam a distribuição das obras no espaço, no momento de concepção de exposições temporárias ou permanentes. Nessa modalidade, o arquiteto atua normalmente na escala do objeto e do corpo, para pensar os mobiliários, os suportes expositivos, a disposição das peças gráficas de comunicação, como legendas e textos curatoriais (normalmente em conjunto com uma equipe de *design*), os recursos de iluminação e a relação de todos esses elementos com as próprias obras a serem expostas e com o espaço arquitetônico expositivo, encarado como dado prévio. Ao fazer a expografia, o arquiteto é responsável por escutar as diretrizes curatoriais e artísticas e tentar traduzir essas demandas no espaço.

A pesquisa, por se dedicar a “traçar um panorama do papel desempenhado pela arquitetura nos múltiplos espaços dedicados a exposições culturais para entender as potencialidades e os desafios que estão ligados à prática arquitetônica aplicada nesse contexto”, conforme descrito na introdução do trabalho, inevitavelmente irá abordar questões relativas a essas três formas de atuação. Porém, por se tratar de três formas de atuação muito amplas e dotadas de especificidades, o foco será na primeira forma de atuação, a de concepção dos espaços museológicos.

O principal motivo dessa escolha se deve ao fato de que, dentre as três atribuições elencadas, a concepção dos espaços representar provavelmente a atuação mais capaz de provocar repercussões de diversas naturezas e em diversas escalas. Em primeiro lugar, a concepção de museus impacta o próprio campo arquitetônico, uma vez que repercute modos de pensar os espaços, de se utilizar a matéria e de se atuar profissionalmente que vai além da arquitetura de museus e influencia outros arquitetos e outros tipos de projeto. Assim, pode-se pensar que a arquitetura de museus é dotada de um certo caráter de exemplaridade em relação ao próprio campo arquitetônico.

Em segundo lugar, a construção desses edifícios pode gerar consequências sociais, simbólicas, políticas, econômicas, e também físicas e concretas no entorno desses museus e no contexto com os quais se relacionam, tanto em escala local, como também em escalas regionais e territoriais. Ou seja, o estudo do ofício da arquitetura na concepção dos museus é uma oportunidade de relacionar

a profissão com outros campos de conhecimento e refletir sobre o próprio campo e suas potencialidades de atuação em relação à sociedade.

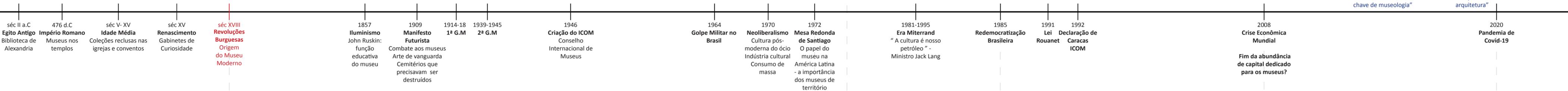
Como se verá, há também alguns casos atípicos em que o programa curatorial do museu, sua concepção espacial e seus recursos expográficos estão intimamente ligados e fazem parte de um potente pensamento sistêmico, como é o caso da atuação de Lina Bo Bardi sobretudo a partir da sede atual do MASP, na Avenida Paulista.

AS TRANSFORMAÇÕES CONCEITUAIS E ESPACIAIS DO MUSEU AO LONGO DO TEMPO

Principais referências teóricas:



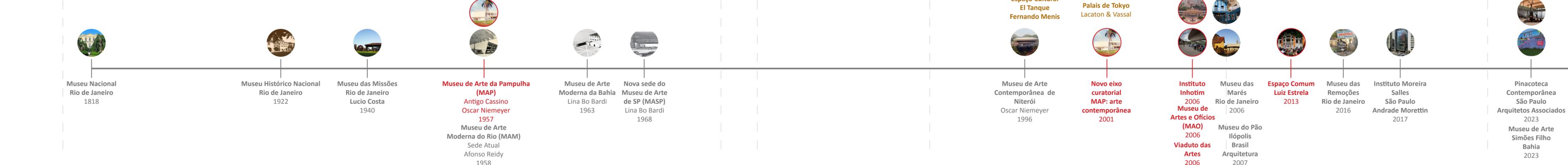
Fatos históricos:



Museus internacionais (projetos construídos ou não):



Museus brasileiros (projetos construídos ou não):



3 AS TRANSFORMAÇÕES CONCEITUAIS E ESPACIAIS DO MUSEU AO LONGO DO TEMPO

O papel dos museus na nossa relação com as obras de arte é tão grande que temos dificuldade em pensar que ele não existe, que nunca tenha existido, nos lugares em que a civilização da Europa Moderna é ou foi desconhecida; e que ele exista, entre nós, há menos de dois séculos. Eles cresceram tanto no século XIX e estão tão presentes em nossas vidas hoje que esquecemos que eles impuseram ao espectador uma atitude totalmente nova em relação à obra de arte.²⁰ (MALRAUX, 1974, p. 13–14, tradução nossa)

Os museus são instituições que inegavelmente fazem parte da construção da ideia de sociedade que temos hoje. Por estarem tão inseridos no cotidiano e no imaginário da população, há a tendência de pensar que eles “sempre estiveram aqui”. Como alerta Crimp (1993), utilizamos um sistema de pensamento histórico, fundado no século XIX, que induz uma ideia de “desenvolvimento cronológico contínuo que efetivamente oculta a incompatibilidade”²¹(CRIMP, 1993, p. 222, tradução nossa). A adoção de uma posição crítica em relação ao historicismo é importante, uma vez que ele induz uma visão homogênea de passado, baseada em uma pretensa ideia de eterno progresso, que oculta e apaga as contradições, as disputas entre classes e a real heterogeneidade que compõem a História humana (BENJAMIN, 1969). Com isso, a elaboração de uma análise historiográfica focada nas transformações conceituais e espaciais do museu permite um entendimento do papel desempenhado sobretudo pela arquitetura aplicada ao campo museológico.

A raiz etimológica do termo “museu”, conforme abordado, remonta à mitologia grega. Derivada do termo “*Mouseion*”, está associada à figura mitológica das musas, filhas de Zeus e Mnemosine, divindade da memória. O Museion, portanto, designa o templo, ou a casa das musas, “deusas ligadas às práticas culturais e destinadas aos cânticos” (SILVA, 2007, p. 26). Essa concepção originária, que não deixa de ser um conceito de “mito fundador”, colabora para a construção de um imaginário de museu como instituição que remonta a nossas origens. Além disso, o

²⁰ “So vital is the part played by the art museum in our approach to works of art today that we find it difficult to realize that no museums exist, none has ever existed, in lands where the civilization of modern Europe is, or was, unknown; and that, even amongst us, they have existed for barely two hundred years. They bulked so large in the nineteenth century and are so much part of our lives today that we forget they have imposed on the spectator a wholly new attitude towards the work of art.”

²¹ “[...] our own historicizing system of thought, which arose in the beginning of the nineteenth century, forces knowledge into a continuous chronological development that effectively conceals the incompatibility. Our cultural history universalizes – and ultimately psychologizes – all knowledge by tracing its course in an infinite regress of origins.”

arquétipo do templo, como espaço de culto e de conexão com o divino, está entremeado na raiz da palavra museu. Como aditivo a esse componente imaginário, é importante abordar também o hábito do colecionismo, que esteve presente como um dos pontos de partida essenciais do conceito de museu.

O colecionismo exercido pelo homem desde a antiguidade sintetiza um hábito permeado de múltiplas intencionalidades: uma forma de acumular e de produzir conhecimento, mas também de demonstrar poder e de exercer dominação (SILVA, 2007). O museu responde à necessidade humana de compreender o mundo a partir da coleção de objetos. As coleções representam uma abstração do mundo real e são uma ferramenta que dá sentido e clareza ao caos do mundo externo, em contraponto ao organizado e sistematizado ambiente museológico. O que difere um objeto presente em uma coleção é o fato de ele ter sido musealizado, ou seja, ter sido retirado de seu contexto original para se tornar parte de um acervo. Nesse processo, o objeto musealizado adquire novos significados, “e continua adquirindo novos significados enquanto for parte da coleção”²² (SIMMONS, 2010, p. 1812, tradução nossa) .

Naturalmente, a construção de uma coleção museológica não é simples. Para que uma coleção seja útil em seu papel didático de auxiliar na compreensão do mundo, os objetos precisam ser organizados e classificados. A partir do reconhecimento de padrões e similaridades, as coleções são estruturadas de modo a permitir que as pessoas consigam distinguir os objetos e, em seguida, produzir conhecimento, elaborando significações e reflexões. Esse procedimento taxonômico de estabelecimento de sistemas de nomeação aproxima-se da criação de uma história, “como no mito judaico-cristão-islâmico de criação, onde uma das primeiras tarefas do primeiro homem foi nomear os animais”²³(SIMMONS, 2010, p. 1813, tradução nossa).

O reconhecimento do processo museológico como atribuição de significados aos objetos e também como uma forma de criação de histórias implica na constatação de que há a elaboração de um discurso, de uma narrativa e de uma ideia

²² “In the process of being musealized, objects acquire new meanings and they continue to acquire new meanings as long as they are part of a collection.”

²³ “In many cultural traditions, establishing a taxonomic system is part of the creation story, as in the Judeo-Christian-Islamic creation myth in which one of the first tasks of the first human is to name the animals. “

curatorial. Assim, uma coleção museológica está permeada de questões políticas e sociais, que reverberam, conseqüentemente, no espaço físico onde acontece a exposição. Esse espaço, por sua vez, desempenha um papel fundamental na transmissão desse discurso a partir da mediação que estabelece entre o público e o acervo exposto.

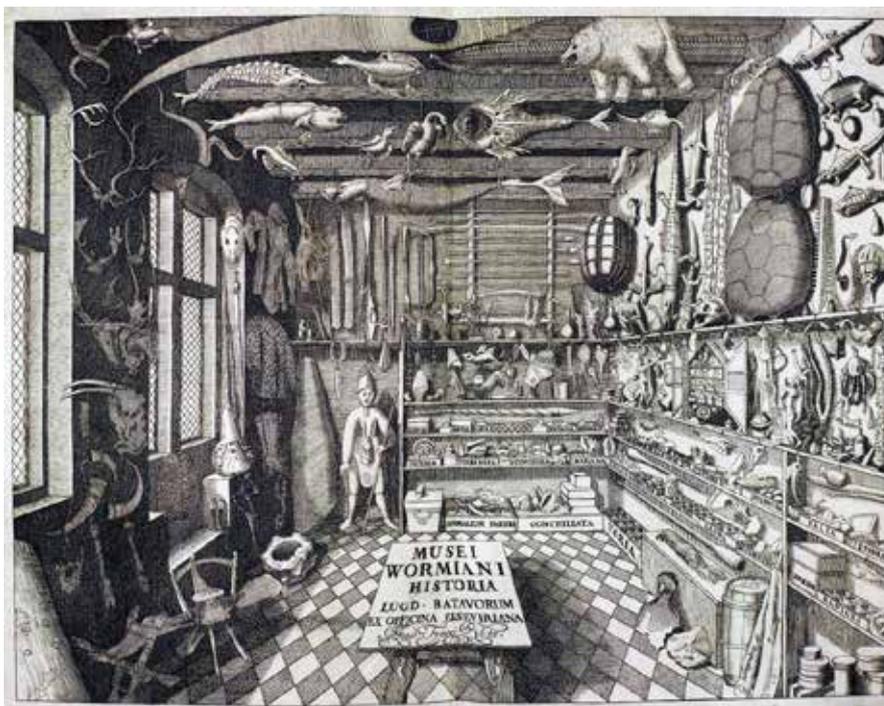
Historicamente, as coleções precedem o surgimento dos museus. Há indícios do hábito de colecionismo em diversas sociedades arcaicas, espalhadas na África, na Arábia e na Ásia, que utilizavam as coleções como símbolos de prestígio, de poderio econômico e como instrumento para promover a lealdade do grupo e a coesão social. No Egito, a famosa biblioteca de Alexandria, cuja origem remonta ao século II a.C, destacou-se como um importante centro acadêmico, que, para alguns, poderia ser considerado como o primeiro museu existente. Os egípcios colecionavam diversos tipos de objetos e conjugavam a coleção com espaços ligados ao saber e ao diálogo, como por exemplo biblioteca, salas de aula e observatório (SUANO, 1986). O Império Romano também tinha o hábito de colecionar, encarando os objetos principalmente como símbolos de suas conquistas de território e expansão imperial. As coleções podiam ser tanto privadas como públicas, sendo estas expostas nos templos para a visitaçao da população (SILVA, 2007).

Após a queda do Império Romano, uma forte produção intelectual concentrou-se no período entre os séculos IX e XII d.C., no Oriente Médio, devido à tradução de vários textos gregos para o idioma árabe. Apenas no século XII o conhecimento desenvolvido pelos árabes conquistou um espaço na Europa, com a tradução sobretudo dos textos da antiguidade clássica para o latim. Esse percurso foi capitaneado pela Igreja Católica, que desempenhou durante a Idade Média o papel de centro intelectual, ao concentrar a maior parte das coleções nos conventos e igrejas e estabelecer um monopólio do conhecimento, sempre ancorando-se no discurso religioso (SIMMONS, 2010).

A partir do século XIV, o colecionismo europeu iniciou um processo de libertação em relação ao monopólio da Igreja Católica, por meio do surgimento dos Gabinetes de Curiosidade. Os Gabinetes consistiam em coleções privadas, que pertenciam principalmente aos príncipes italianos e aos ricos comerciantes da emergente classe burguesa que surgia com o Renascimento Comercial e a expansão ultramarina. Rapidamente a burguesia passou a disputar o espaço de hegemonia com

a Igreja. Os Gabinetes de Curiosidade proliferaram como espaços que concentravam os mais variados objetos, animais empalhados e espécies botânicas em uma profusão de elementos desconhecidos, que instigavam o imaginário fantástico que estava por trás da conquista dos novos territórios.

Figura 1: Museu Wormiani (1655). Um dos gabinetes de curiosidades mais conhecidos do século XVII



Fonte: (CRIMP, 1993, p. 227)

Segundo Simmons (2010), a palavra “museu” foi utilizada pela primeira vez na Europa no século XV para descrever a coleção de Lorenzo de Médici (1449-1492), em Florença. O termo “galeria” foi derivado dos estreitos e longos corredores dos palácios da família Médici, onde os tesouros eram exibidos. Nesse período, acreditava-se que muitos dos objetos fantásticos abrigados nos Gabinetes tinham poderes mágicos, como de cura e de proteção, como no caso dos chifres e fósseis de animais exóticos aos europeus. Ao reunir objetos considerados “poderosos”, a família Médici ostentava seu próprio poder perante a sociedade. Ou seja, assim como a Igreja Católica tentava garantir seu monopólio a partir da concentração da produção do conhecimento, os Gabinetes de Curiosidade se tornaram ferramentas políticas para tentar afirmar o domínio de um grupo ou de uma família inserida em uma determinada sociedade.

Nesse período, a burguesia tornara-se, também, um dos grandes mecenas da produção artística, uma vez que o conhecimento e a arte conquistaram um lugar

de destaque como pilares do novo conceito de homem moderno construído pelo Renascimento. Os príncipes italianos, principalmente, começaram a financiar a produção de artistas como Sandro Botticelli (1445-1510) e Leonardo da Vinci (1452-1519) (SILVA, 2007).

Os Gabinetes de Curiosidade iniciaram uma preocupação com relação à maneira de expor e organizar os acervos. Os sistemas de classificação se complexificaram, principalmente após a invenção da imprensa, que possibilitou a circulação dos catálogos. Um dos primeiros catálogos impressos foi produzido por Samuel von Quicchelberg (1529-1567), publicado em Munique, em 1565. Quicchelberg recomendava que um museu deveria “incluir uma biblioteca, uma oficina, e uma loja de boticários”²⁴ (SIMMONS, 2010, p. 1816, tradução nossa). O médico descrevia a “instituição ideal como ‘um teatro do mais amplo escopo, que continha materiais autênticos e reproduções precisas do universo como um todo’²⁵ (SIMMONS, 2010, p. 1816, tradução nossa). Assim, destaca-se, nesse período, um princípio embrionário de museu como instituição essencialmente pautada pela ideia de síntese de conhecimentos e de discursos, materializados por meio de uma coleção de objetos.

3.1 O museu moderno e a formação dos Estados Nacionais europeus

Apesar de os Gabinetes de Curiosidade terem desempenhado um importante papel como princípio de organização das coleções, a concepção moderna de museu surge no século XVIII, concomitante com o processo de formação dos Estados Modernos.

Qualquer um que já tenha lido a descrição de um Gabinete de Curiosidades reconheceria a loucura de localizar a origem do museu ali. [...] Este tipo de coleção do final do Renascimento não evoluiu para o museu moderno. Em vez disso, disperso, sua única relação com as coleções atuais é que algumas de suas “raridades” acabaram chegando aos nossos museus.²⁶ (CRIMP, 1993, p. 225, tradução nossa)

A partir da formação dos Estados Modernos e o processo desencadeado pelas Revoluções Burguesas, o museu se configura como entidade responsável por

²⁴ “Quicchebert recommended that a museum include a library, workshop, and apothecary shop [...]”

²⁵ “A theater of the broadest scope, containing authentic materials and precise reproductions of the whole of the universe.”

²⁶ “Anyone who has ever read a description of a cabinet des curiosités, would recognize the folly of location the origin of the museum there. [...] This late Renaissance type of collection did not evolve into the modern museum. Rather it dispersed, its sole relation to a present-day collections is that certains of its “rarities” eventually found their way into our museums”

transmitir os valores da nova ideia de Estado e de sociedade que se pretendia construir: “os museus nesse período foram instrumentos da integração cultural e da enculturação da cultura popular para a definição da cultura nacional” (CURY, 2011, p. 17). Nesse contexto, as coleções se voltam para o público, que precisava ser “educado e instruído” (ou, principalmente, disciplinado). O Museu do Louvre, fundado em 1793, logo após a Revolução Francesa, abriu para a população a coleção de arte da realeza que havia sido destronada, até então não acessível para a população. Fundam-se, assim, os Museus Nacionais, como entidades museológicas ligadas aos Estados.

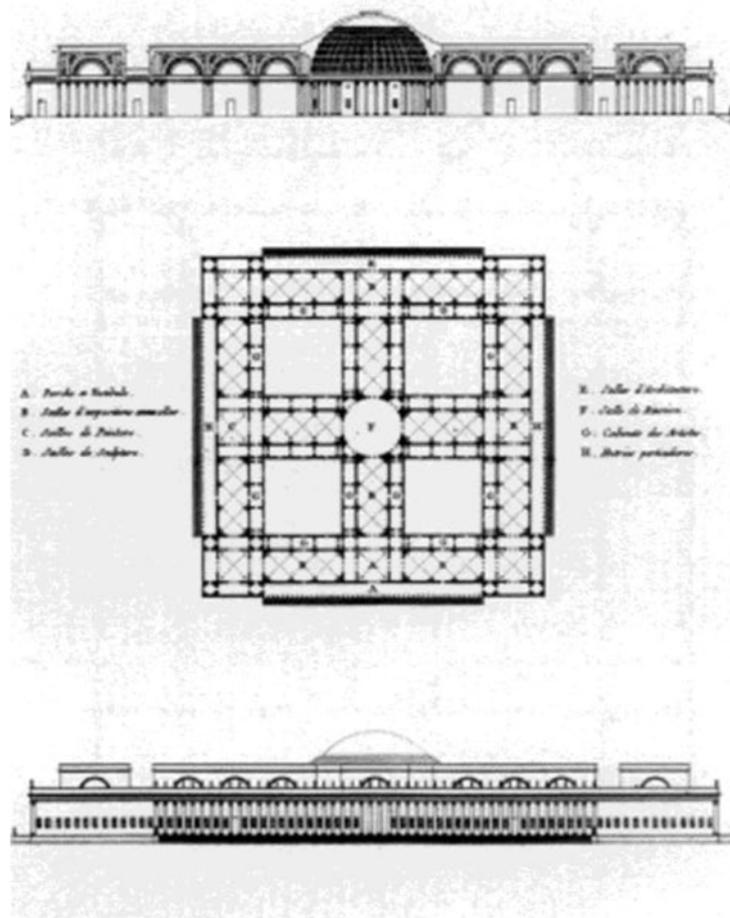
Essas instituições convertem “o direito de entrar no museu em um direito do cidadão e, ao mesmo tempo, em uma necessidade para a identidade e para a reprodução da nova comunidade imaginária” (POULOT, 2013, p. 58). Na mesma época, destaca-se a fundação de outros museus, como o Museu do Prado (1819) e o Museu do Hermitage, em Leningrado (1852). Com isso, fica claro como a ideia de museu moderno é fundamentalmente europeia e sua história está ligada ao “impulso colonial de recolher e acumular objetos (e, portanto, conhecimento cultural) de todo o mundo, encarregando especialistas e cientistas da sua interpretação”²⁷ (UMOLU, 2020, n.p, tradução nossa).

A espacialidade dessas instituições entra em discussão e os palácios são considerados ideais para abrigá-las. A “fórmula museu-palácio foi consolidada a partir da imagem imponente dos edifícios e garantiu a importância dos objetos ali guardados, além de representar uma burguesia agora no poder” (CAVALCANTI, 2013, p. 11). Nesse período de estruturação dos museus nacionais, o arquiteto francês Jean-Nicolas Durand (1760-1834) publica em seu livro “*Précis des Leçons d’architecture*” (1805) o que considerava como o “museu ideal”. A partir de um desenho rigorosamente simétrico e geometrizado, Durant propõe uma distribuição espacial de salas dispostas em sequência, organizadas a partir de eixos que convergem para o centro do edifício. Neste centro, em formato esférico perfeito, localiza-se a rotunda coberta por uma cúpula, que configura o coração do museu, naturalmente um ponto de encontro e reunião. As salas seriam destinadas para a

²⁷ [...] “the colonial impulse to collect and amass objects (and therefore cultural knowledge) from the world over, charging specialist caretakers and scientists with their interpretation.”

exposição de pintura, escultura e arquitetura (QUEIROZ, 2008). O arquiteto defendia um funcionamento academicista para os museus, que deveriam “ser erigidos dentro do mesmo espírito das bibliotecas, ou seja, um edifício que guarda um tesouro público e que é, ao mesmo tempo, um templo consagrado aos estudos.” (KIEFER, 2002, p. 13)

Figura 2: Jean-Nicolas-Louis Durand, projeto para um museu, 1802



Fonte: (HRISTOVA; BATAKOJA, 2015, p. 62)

Assim como Durand, o arquiteto francês Étienne-Louis Boullée (1728-1799) ocupou um papel central na concepção espacial dos museus desse período. Ao utilizar os preceitos da arquitetura neoclássica, Boullée reforça o caráter monumental que os museus deveriam ter. O “mito de fundação” do museu, o templo das musas, ganhava agora sua manifestação física.

Figura 3: Étienne Louis Boullée, Projeto para o museu, 1783



Fonte: Web Gallery of Art. Disponível em: https://www.wga.hu/html_m/b/boullee/index.html. Acessado em 23/07/2023

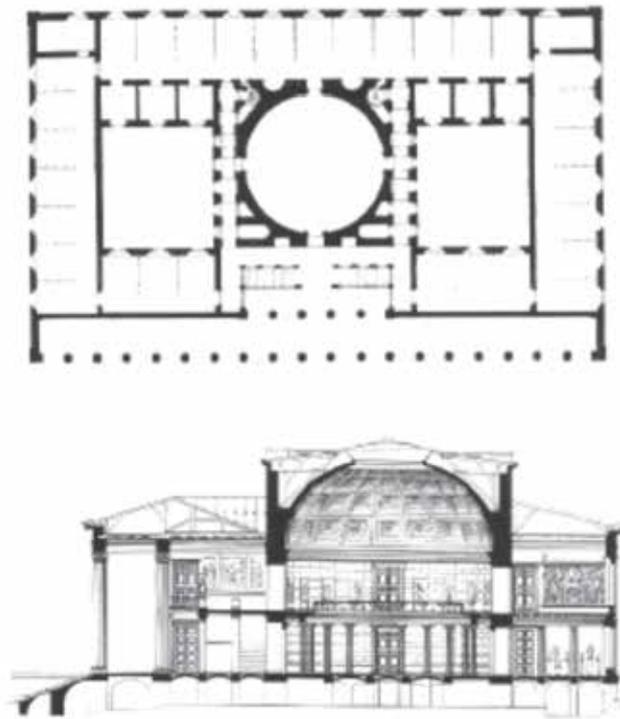
Como um dos principais exemplos de museus construídos a partir dos princípios teóricos de Boullée e Durand, destaca-se o Altes Museum, em Berlim, inaugurado em 1823. Projetado por Karl Friedrich Schinkel (1781-1841), o museu é composto por uma escadaria de acesso monumental, que chega em uma grande colunata responsável por marcar a fachada. As galerias, posicionadas em sequência seguindo a lógica de Durand, são distribuídas ao redor de um gigantesco átrio central, onde se localiza uma rotunda com pé-direito triplo.

Figura 4: Foto da fachada externa do Altes Museum.



Fonte: Sothebys. Foto: Maximilian Meisse. Disponível em: <https://www.sothebys.com/en/museums/altes-museum?slide=exterior-view-altes-museum>. Acessado 30/07/2023

Figura 5: Planta e corte do Altes Museum, 1830



Fonte: (KIEFER, 2002, p. 17)

Figura 6: Foto interna do saguão central conformado pela cúpula do Altes Museum.



Fonte: Sothebys Foto: Achim Kleuker. Disponível em: <https://www.sothebys.com/en/museums/altes-museum?slide=interior-view-altes-museum>. Acessado 30/07/2023

O Altes Museum marca a consolidação dos Museus Nacionais no século XIX. Nessa época, ainda não existiam equipamentos de iluminação artificial, por isso, “a museografia do século se resume, em grande parte, à preocupação com a iluminação e com o sistema de dependurar as peças” (POULOT, 2013, p. 66). Como um modelo replicado ao longo de todo o século XIX, são utilizadas salas com iluminação zenital, organizadas em uma distribuição espacial neoclássica, com formato quadrado ou retangular, em torno de um átrio central. Já nesse período, a implantação dos museus promoveu renovações e ativações urbanas em pontos desejados da cidade pela administração pública. Em Viena, por exemplo, o museu ocupou a posição central na remodelação da capital, que aproveitou para demolir suas muralhas (POULOT, 2013).

A fórmula do museu-palácio pode ser considerada como o primeiro tipo arquitetônico de museu. É importante observar como a arquitetura dessas instituições, desde o primeiro momento, desempenha um papel importante na construção imagética pretendida. No caso europeu, a consolidação do poder conquistado por uma classe social passou também pela construção de uma linguagem arquitetônica que encontrava na monumentalidade das edificações sua principal ferramenta discursiva. As instituições museológicas europeias, ao se abrirem para o público, introduzem o embrião da dimensão pública do museu, a partir de sua função pedagógica. Porém, de modo ambíguo, essa abordagem acontece ainda muito pautada por um discurso impositivo, devido à ideia de nação que precisava ser repassada à população. O museu do século XIX era marcado pela homogeneidade e estabelecia uma relação muito intermediada do espectador com o acervo exposto, como modo de garantir a assimilação por parte do público em relação ao discurso pretendido.

Na segunda metade do século XIX, há um “boom” dos museus europeus, que se espalham por todo o continente seguindo os padrões tipológicos dos Museus Nacionais. Ancorados nos preceitos do Iluminismo, as instituições reforçam sua dimensão educacional, vista como um dos pilares do Estado Moderno. O filósofo e pensador John Ruskin (1819-1900) foi uma figura central na discussão sobre a função educacional dos museus, ao elaborar, na Inglaterra, em 1857, um projeto de lei que defendia a função educativa do museu (SILVA, 2007). O British Museum, sob a direção de Sir William Henry Flower (1831-1899), é organizado a partir de dois propósitos: pesquisa e educação do público. A inclusão da pesquisa, segundo Silva (2007, p. 30),

“levou à especialização do saber e provocou reformulações em pontos fundamentais como a arquitetura, a ambientação das exposições e os serviços oferecido ao público”.

3.2 A arquitetura moderna e as novas concepções para o museu

No período entre guerras, os museus enfrentam seu primeiro momento de crise. Em um contexto de efervescência científica e cultural, a partir de revoluções epistemológicas como a psicanálise e a teoria da relatividade, o museu se mostrava anacrônico, empenhado “em subordinar as obras que ele reúne à cronologia e ao didatismo, em suma, a demonstrações insípidas e inúteis” (POULOT, 2013, p. 72). O Manifesto Futurista, escrito em 1909 por Filippo Marinetti (1876-1944), uma das correntes de vanguarda do período, classificou os museus e as bibliotecas como cemitérios e exigia que fossem destruídos (MONTANER; AGUIAR, 2003).

Além das revoluções científicas em curso, que colaboravam para colocar em xeque o discurso do modelo de museu nacional do século XIX, os avanços tecnológicos do início do século XX se tornaram um fator decisivo para a compreensão desse momento. Conforme teorizado por Walter Benjamin (1987a), a sociedade moderna caminhava para uma “era da reprodutibilidade técnica”, onde a fotografia e o cinema, como tecnologias cada vez mais populares e disseminadas, eram responsáveis por mudar todo o paradigma da produção de arte até então.

Devido à capacidade de reprodução imagética da realidade proporcionada por essas ferramentas, o filósofo argumenta que a arte estava fadada a perder sua condição aurática. Pela primeira vez na história, valores inerentes à obra de arte, como a autenticidade e a qualidade de ser única, encontraram-se em profundo questionamento. Para Benjamin, a arte, até aquele momento, possuiu um valor ritualístico, uma dimensão sagrada, pois estabelecia com o homem uma relação de distanciamento que a colocava em outro plano, uma dimensão mágica que podia ser chamada de aura.

As mais antigas obras de arte, como sabemos, surgiram a serviço de um ritual, inicialmente mágico, e depois religioso. O que é de importância decisiva é que esse modo de ser aurático da obra de arte nunca se destaca completamente de sua função ritual. Em outras palavras: o valor único da obra de arte "autêntica" tem sempre um fundamento teológico, por mais remoto que seja: ele pode ser reconhecido, como ritual secularizado, mesmo nas formas mais profanas do culto do Belo. (BENJAMIN, 1987a, p. 171)

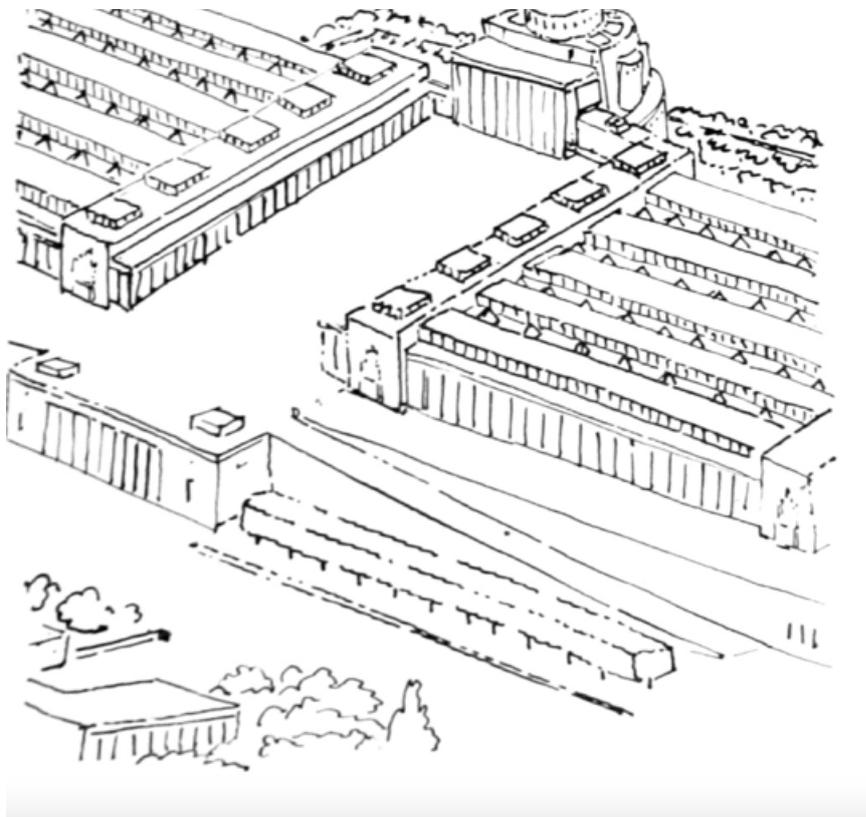
Assim, o aspecto aurático da arte havia se mantido inalterado até o século XX. Pela primeira vez desde então, a partir da tecnologia de reprodução das câmeras

fotográficas e do cinema, o domínio aurático estava sendo radicalmente rompido: “no momento em que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra *práxis*: a política” (BENJAMIN, 1987a, p. 172). Assim, o filósofo via com otimismo a possibilidade de deslocamento da obra de arte para uma função política e emancipatória, uma vez que poderia atingir as grandes massas, como estava acontecendo nas salas de cinema.

Nesse momento, os museus, como principais repositórios e veículos de representação da produção artística, foram inevitavelmente afetados, tanto espacial como institucionalmente. O discurso e a arquitetura dos “templos palacianos”, construídos ou adaptados seguindo os preceitos de Durand, simbolizavam uma sacralização da arte que não tinha mais pertinência. Era preciso pensar uma renovação que possibilitasse reposicionar a arte a partir de uma nova proposta de aproximação com o público. Conseqüentemente, a arquitetura dos museus também precisava mudar, para ser capaz de atender à sociedade de massas que se anunciava. Nesse sentido, a arquitetura moderna apresentou alguns caminhos conceituais e práticos para a construção de espacialidades para um novo modelo de museu.

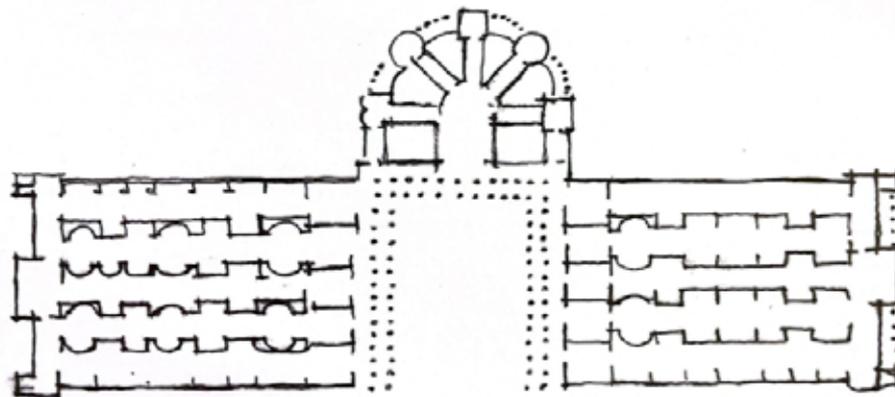
Auguste Perret (1874-1954), arquiteto francês pioneiro na utilização do concreto armado, propôs em 1929 um “Museu Moderno”. Ainda de caráter monumental e preservando a simetria do museu clássico, Perret inovou ao propor uma ampla esplanada aberta, localizada no centro do museu. “Essa esplanada, além de constituir o elo de ajuntamento ao contexto urbano, tem um significado democrático, uma vez que Perret o designa como lugar de eventos e diletantismo” (QUEIROZ, 2008, p. 91).

Figura 7: Auguste Perret. Museu Moderno. Perspectiva



Fonte: (QUEIROZ, 2008, p. 90)

Figura 8: Auguste Perret. Museu Moderno. Vista em planta

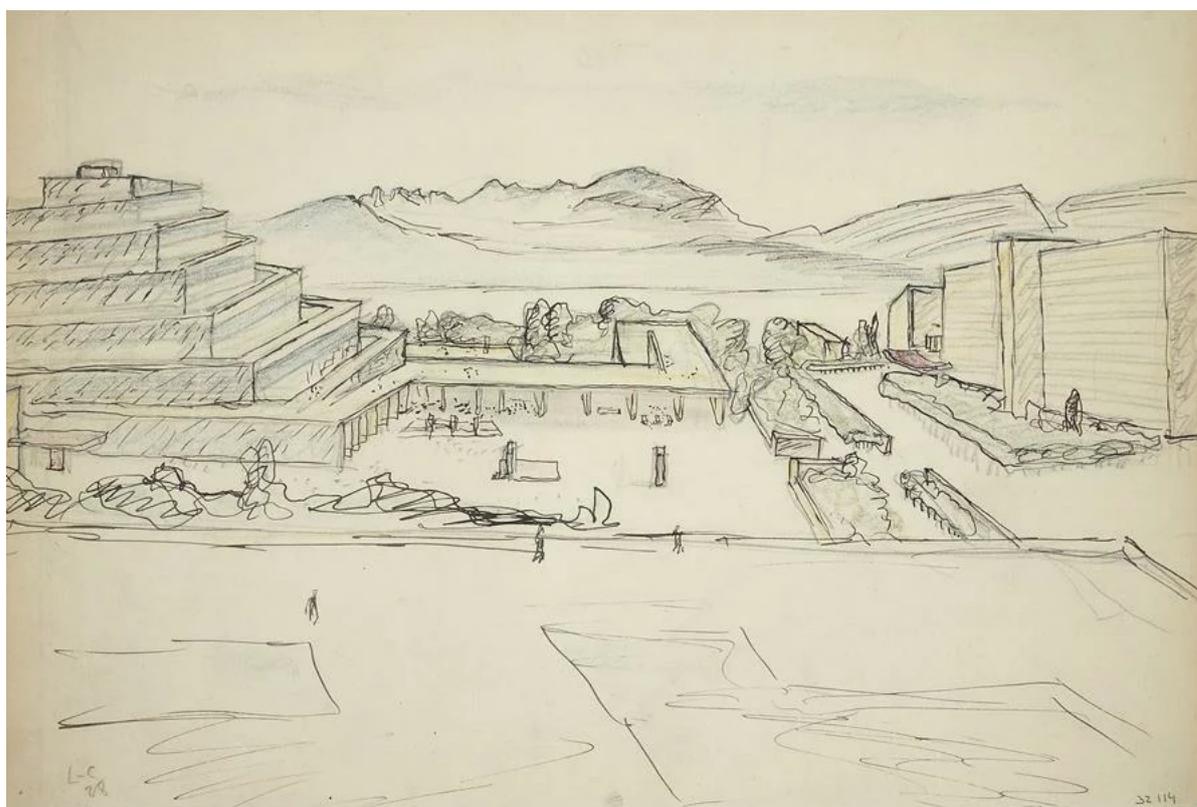


Fonte: (QUEIROZ, 2008, p. 91)

É interessante ver como Perret inicia um conceito de museu que tenta se integrar ao contexto urbano a partir de sua esplanada, sem a utilização de uma escadaria de acesso monumental, por exemplo. Além disso, a ideia de o museu contar com um local para abrigar eventos indica um princípio de introdução de outras atividades programáticas para a instituição.

Le Corbusier (1887-1965) também se debruça sobre a temática do museu, sobretudo para pensar um modelo a partir de uma lógica sistêmica, uma eficiente “máquina de expor” (QUEIROZ, 2008), que se materializaria sobretudo a partir de uma organização espacial em espiral. Essa ideia aparece pela primeira vez no projeto de “Mundaneum” (1929), uma espécie de “cidade utópica”, que contaria com um museu cuja espiral se desenvolve nas três dimensões sob a forma de uma pirâmide, organizada por meio de rampas ascendentes.

Figura 9: Croqui do "Musée Mondial" de Mundaenum, 1929.

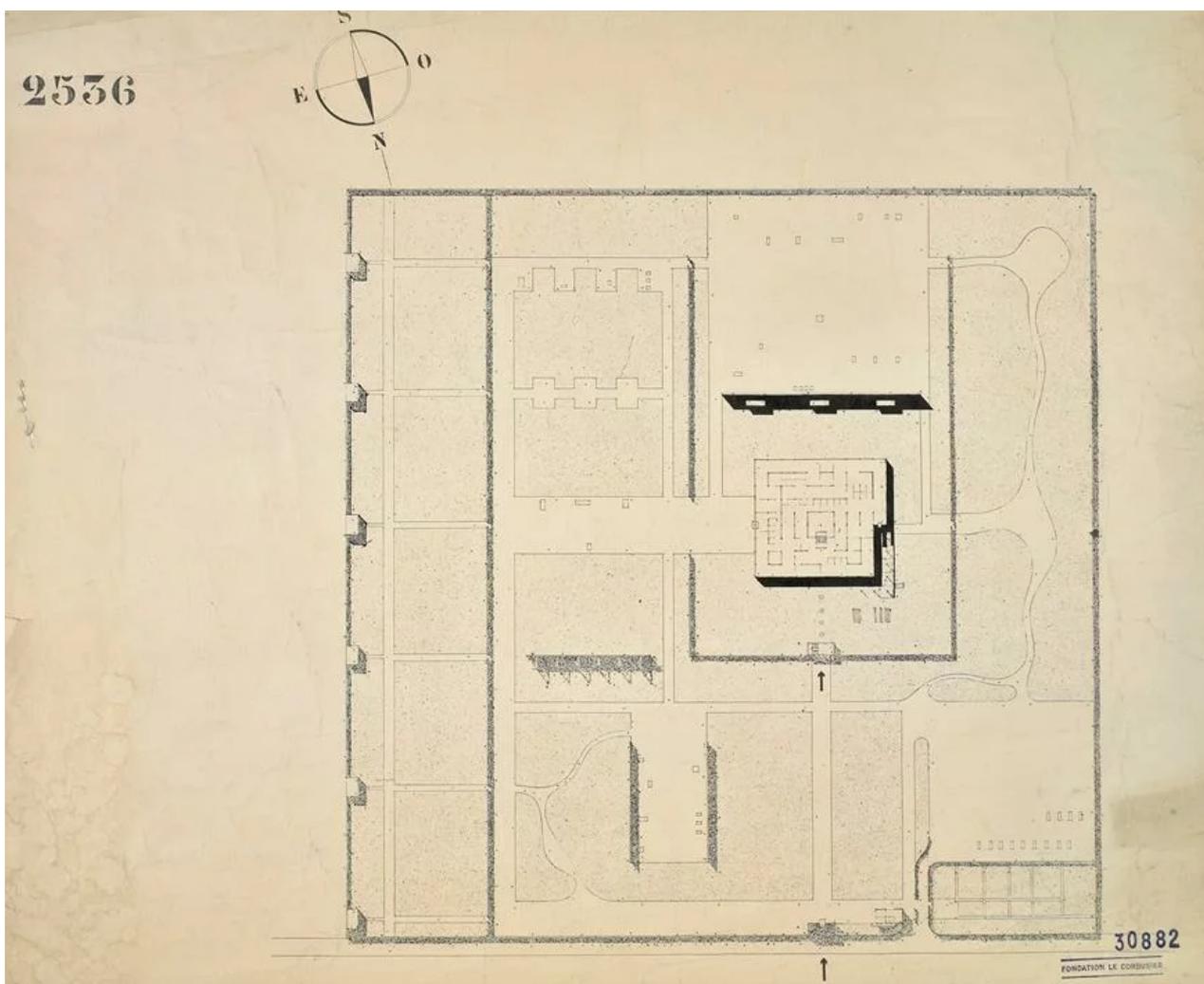


Fonte: Fundação Le Corbusier. Disponível em: <https://www.fondationlecorbusier.fr/oeuvre-architecture/projets-mundaneum-musee-mondial-geneve-suisse-1929/>. Data de acesso: 27/04/2024

Posteriormente, em 1931, arquiteto retoma o princípio da espiral, agora em uma lógica plana, em seu modelo de “Museu de Arte Contemporânea” que seria orientado por princípios de máxima economia financeira e possibilidade de crescimento que seguiria a espiral, o que permitiria que fosse “ampliado à vontade: seu plano é o de uma espiral; uma verdadeira forma de crescimento harmonioso e regular”²⁸ (LE CORBUSIER, 1930, tradução nossa).

²⁸ “Le musée est extensible à volonté: son plan est celui d’une spirale; véritable forme de croissance harmonieuse et régulière.”

Figura 10: Planta do “Musée d’Art contemporain”, 1931.



Fonte: Fundação Le Corbusier. Disponível em: <https://www.fondationlecorbusier.fr/oeuvre-architecture/projets-musee-dart-contemporain-paris-france-1931/>. Data de acesso: 27/04/2024

Chama atenção sua preocupação com a viabilidade financeira do projeto. Construtivamente, o arquiteto defende a utilização de “pilares padrão [standard], divisórias leves [cloisons-membranes] fixas ou removíveis, forros padrão [standard]. Máxima economia”²⁹ (LE CORBUSIER, 1930, tradução nossa). Por ser dotado de uma lógica de crescimento, o museu poderia ser iniciado “sem dinheiro”, com uma primeira sala modesta. Paulatinamente, o museu cresceria à medida que conseguisse angariar mais fundos e houvesse a necessidade de aumentar seu espaço expositivo.

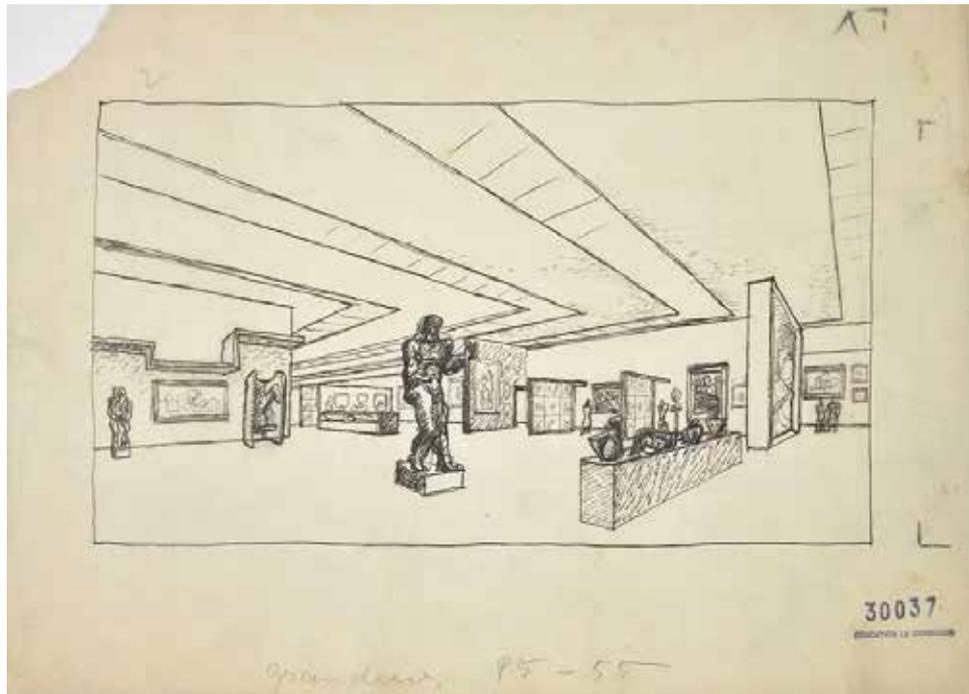
²⁹ “Poteaux standard, cloisons-membranes fixes ou amovibles, plafonds standard. Économie maximum.”

O arquiteto sugere também um princípio privado de apoio à instituição, segundo o qual o doador de obras de arte poderia ser responsável também por financiar as divisórias que receberiam as obras doadas, e essa “pequena doação permitirá que ele coloque seu nome na sala que abrigará suas pinturas.”³⁰(LE CORBUSIER, 1930, tradução nossa). A preocupação de Corbusier com relação ao aspecto econômico e financeiro de sua ideia de museu e suas soluções que relacionam essas temáticas a atributos arquitetônicos demonstram um papel ativo do arquiteto para conceber ideias museológicas que extrapolam preocupações unicamente espaciais. Além disso, a possibilidade de apoio privado, que poderia ser até mesmo “uma pequena doação”, demonstra um embrião de ideia de museu desatrelado da figura do Estado, como era o caso dos Museus Enciclopédicos Nacionais, até então predominantes.

Embora não expressado pelo arquiteto, não seria incorreto identificar nessas ideias um certo anseio pela popularização dos museus como equipamentos culturais. Possivelmente não em termos sociais, como se verá logo mais, mas ao menos em termos materiais e construtivos, uma vez que Corbusier defende a utilização de materialidades austeras, com técnicas construtivas econômicas e em uma escala espacial também enxuta. Esses atributos configuram uma total oposição ao arquétipo monumental dos rebuscados e onerosos museus palacianos do século XIX.

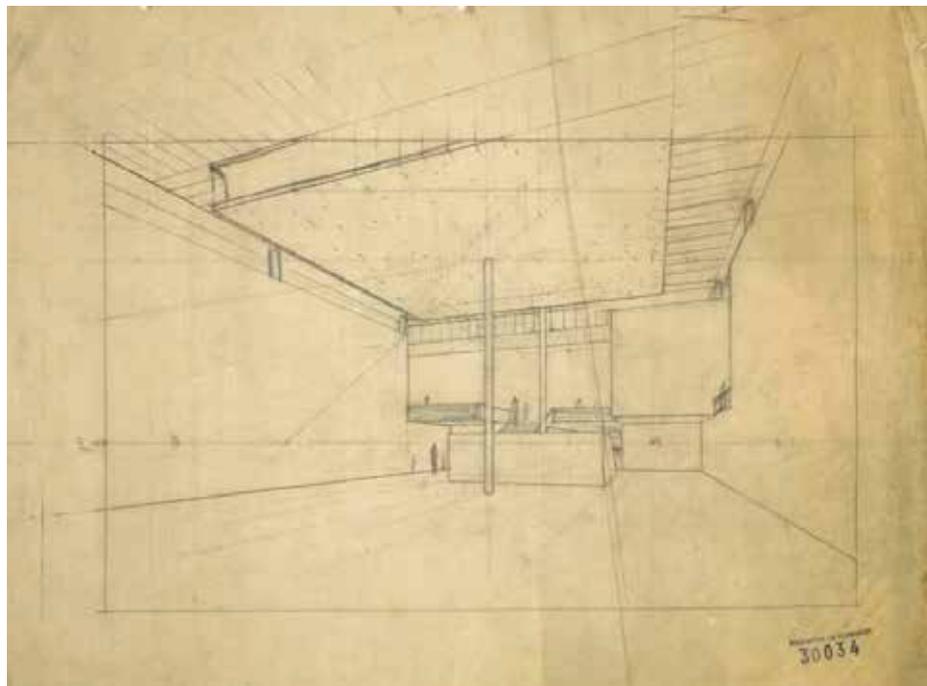
³⁰ “Le donateur d’un tableau pourra donner le mur (la cloison) destinée à recevoir son tableau; deux poteaux, plus deux sommiers, plus cinq à six poutrelles, plus quelques mètres carrés de cloison. Et ce don minuscule lui permettra d’attacher son nom à la salle qui abritera ses tableaux.”

Figura 11: Croqui do espaço expositivo do “Musée d’Art contemporain”, 1931.



Fonte: Fundação Le Corbusier. Disponível em: <https://www.fondationlecorbusier.fr/oeuvre-architecture/projets-musee-dart-contemporain-paris-france-1931/>. Data de acesso: 27/04/2024

Figura 12: Espaço interno do “Musée d’Art contemporain”, 1931. Presumo que poderia ser o saguão de entrada, devido à representação da escada de circulação.



Fonte: Fundação Le Corbusier. Disponível em: <https://www.fondationlecorbusier.fr/oeuvre-architecture/projets-musee-dart-contemporain-paris-france-1931/>. Data de acesso: 27/04/2024

A oposição à monumentalidade do “museu-templo” fica ainda mais clara quando o arquiteto defende um museu “sem fachada”, que nunca seria vista pelos visitantes, uma vez que o acesso seria feito por uma passagem subterrânea que os levaria diretamente ao centro do museu, colocando-os exclusivamente em contato apenas com seu interior. Além disso, Corbusier deixa clara a possibilidade de inserção do museu em qualquer lugar, independente de ser um bairro popular ou de classes abastadas, ou em um contexto rural ou urbano:

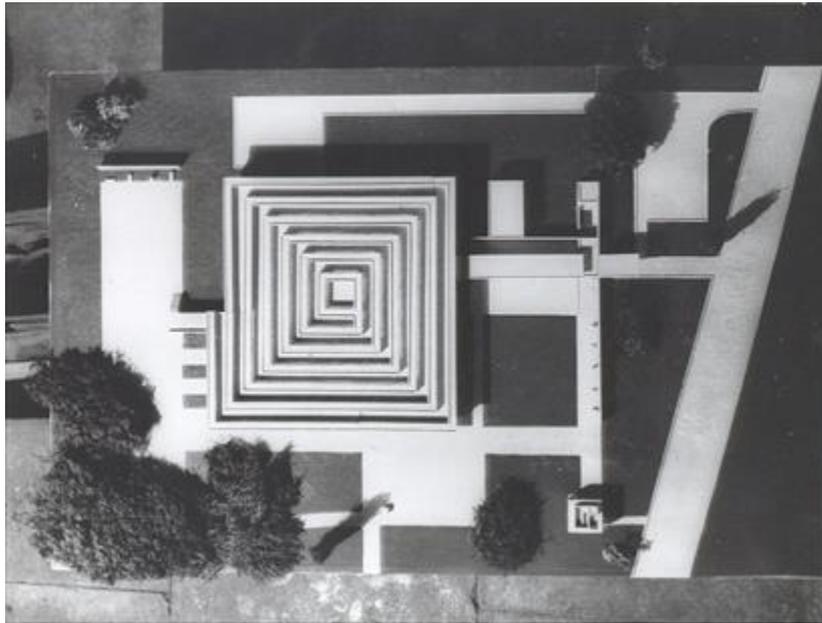
O museu se ergue em algum subúrbio ou grande subúrbio de Paris. Ele fica no meio de um campo de batatas ou beterrabas. Se o local for magnífico, tanto melhor. Se for feio e entristecido pelas empenas de conjuntos habitacionais ou chaminés de fábricas, não importa: construindo muros de compartimentação, podemos lidar com... chaminés de fábricas.³¹. (LE CORBUSIER, 1930, tradução nossa).

A ideia do arquiteto não carrega em si um declarado princípio político democrático e emancipatório ou uma preocupação social com o acesso das classes populares à cultura. Pelo contrário, a citação aos “feios locais” entristecidos “pelos conjuntos habitacionais ou chaminés de fábrica” indica uma provável aversão, ao menos estética, em relação aos espaços ocupados pelas classes operárias, o que é reforçado pela sua sugestão de lidar com essa “feiura” por meio da construção de “muros de compartimentação”.

Poderíamos interpretar essa ideia de museu defendida por Corbusier, inclusive, como um princípio que nega e afasta o museu do contato com seu entorno, uma vez que se propõe um edifício cujos visitantes não teriam contato com suas fachadas e que, se necessário, poderia se articular com seu entorno por meio dos “muros de compartimentação”. Cerca de oito anos depois, em 1939, o arquiteto revisará esse ponto ao propor o “Museu do Crescimento Ilimitado”.

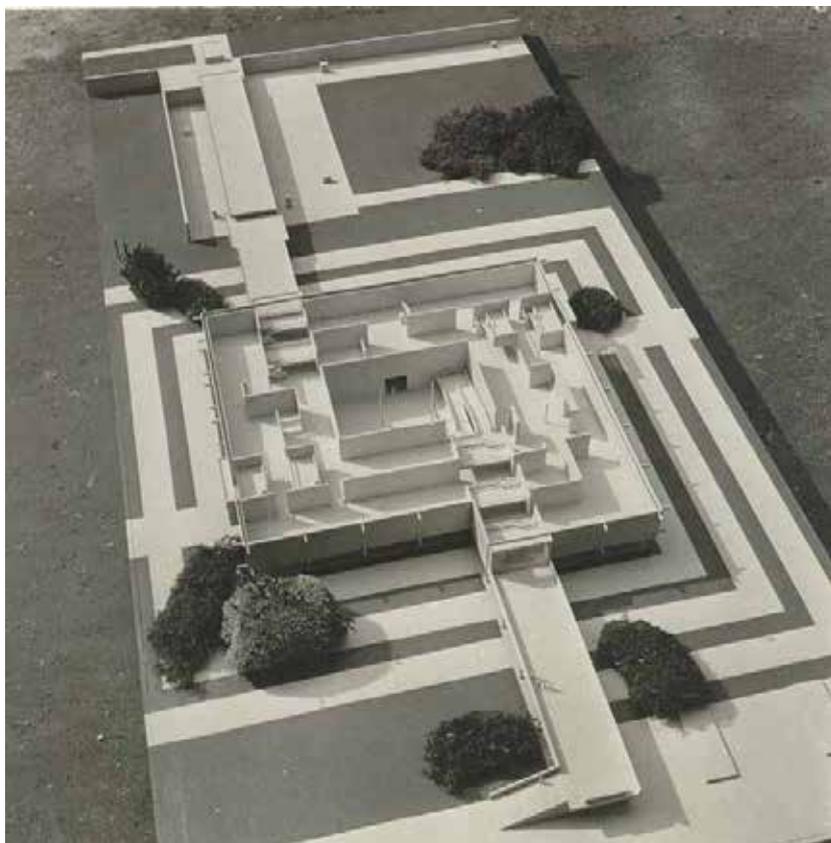
³¹ “Le musée s’élève dans quelque banlieue ou grande banlieue de Paris. Il s’élève au milieu d’un champ de pommes de terre ou de betteraves. Si le site est magnifique, tant mieux. S’il est laid et attristé de pignons de lotissements ou de cheminées d’usines, ça ne fait rien: par la construction des murs de compartimentage, nous composerons avec... les cheminées d’usines. Etc., etc...”

Figura 13: Foto da maquete do "Museu do Crescimento Ilimitado", 1939.



Fonte: Fundação Le Corbusier. Disponível em: <https://www.fondationlecorbusier.fr/oeuvre-architecture/projets-musee-a-croissance-illimitee-sans-lieu-1939/>. Data de acesso: 25/07/2023.

Figura 14: Foto da maquete do "Museu do Crescimento Ilimitado", 1939.



Fonte: Fundação Le Corbusier. Disponível em: <https://www.fondationlecorbusier.fr/oeuvre-architecture/projets-musee-a-croissance-illimitee-sans-lieu-1939/>. Data de acesso: 25/07/2023.

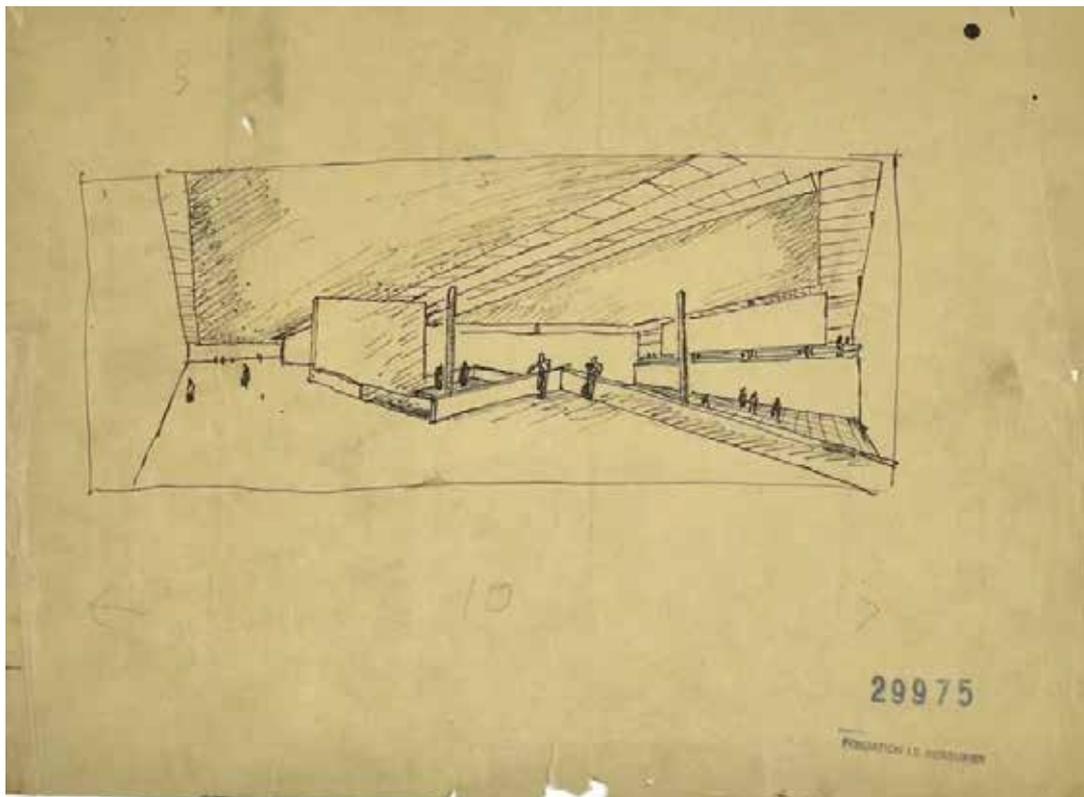
Como uma continuação das investigações do partido em espiral, o “Museu do Crescimento Ilimitado” reafirma os princípios construtivos pautados por eficiência e economia:

Dez anos de pesquisa levaram a um resultado apreciável: padronização total dos elementos de construção: uma coluna, uma viga, um elemento de teto, um elemento de iluminação diurna, um elemento de iluminação noturna. O princípio fundamental desse museu é que ele foi construído sobre pilotis, com acesso no nível do solo a partir do centro do edifício, onde está localizada a sala principal, um verdadeiro salão de honra para algumas obras-primas.
³²(Le Corbusier in ZURICH, 1947 p.16, tradução nossa)

A partir de um módulo quadrado de sete metros de largura e quatro metros e meio de altura, Corbusier propõe um sistema projetual e construtivo a partir da decomposição em elementos “repetidos e repetíveis” (QUEIROZ, 2008, p. 93). Internamente, a planta do museu seria dotada de uma articulação em meio-níveis, responsável por conferir maior complexidade espacial e ambiental aos espaços expográficos, além de possibilitar saídas diretas para o jardim externo. A inexistência de janelas é compensada pela iluminação zenital. Internamente, paredes flexíveis podem ser reposicionadas para permitir a reordenação dos espaços expositivos.

³² “Une suite de dix années d’études a conduit ici à un résultat appréciable: standardisation totale des éléments de construction : un poteau, une poutre, un élément de plafond, un élément d’éclairage diurne, un élément d’éclairage nocturne. Le tout est réglé par des rapports de section d’or assurant des combinaisons faciles, harmonieuses, illimitées. Le principe fondamental de ce musée est d’être construit sur pilotis, l’accès au niveau du sol se faisant par le milieu même de l’édifice où se trouve la salle principale, véritable hall d’honneur, destiné à quelques œuvres maîtresses.”

Figura 15: Croqui do espaço expositivo interno do “Museu do Crescimento Ilimitado”, 1939.



Fonte: Fundação Le Corbusier. Disponível em: <https://www.fondationlecorbusier.fr/oeuvre-architecture/projets-musee-a-croissance-illimitee-sans-lieu-1939/>. Data de acesso: 25/07/2023

Com isso, o arquiteto se apropria de atributos de elementos construtivos industriais para conferir ao museu maior flexibilidade e possibilidade de expansão. A proposição de Corbusier demonstra também um tratamento urbanístico para o prédio, em que o recurso do pilotis possibilitaria uma conexão do edifício com o tecido urbano. A partir do projeto do “Museu do Crescimento Ilimitado”, fica claro como há uma proposta de modificação espacial da escala de museu, em uma tentativa de aproximação com o público.

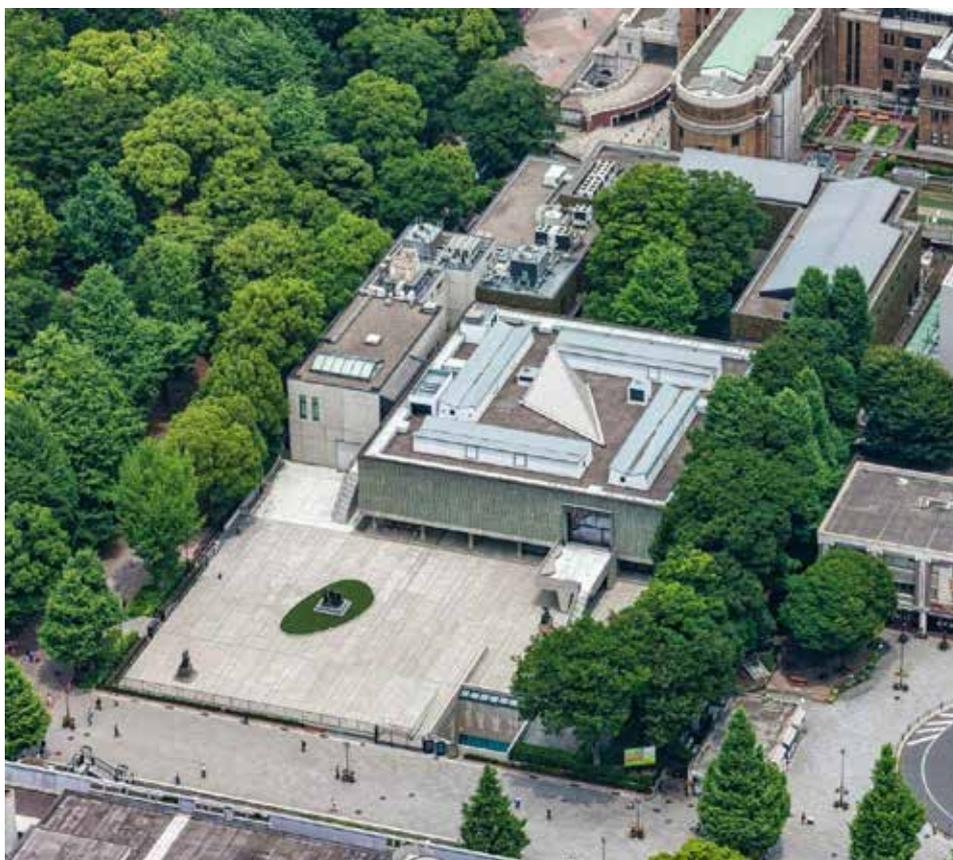
Os princípios investigados por Corbusier ao longo desses projetos foram parcialmente executados no Museu Nacional de Belas Artes do Ocidente, inaugurado em Tóquio, em 1955. A organização da planta em espiral, os recursos de iluminação zenital e a implantação em pilotis são elementos presentes nesse museu construído. O princípio de expansão, no entanto, não foi contemplado no projeto.

Figura 16: Foto da fachada do Museu Nacional de Belas Artes do Ocidente, 1955.



Fonte: Fonte: Fundação Le Corbusier. Disponível em: <https://www.fondationlecorbusier.fr/oeuvre-architecture/realisations-musee-national-des-beaux-arts-de-loccident-taito-ku-tokyo-japon-1955/>. Data de acesso: 27/04/2024.

Figura 17: Foto aérea do Museu Nacional de Belas Artes do Ocidente, 1955.



Fonte: Fonte: Fundação Le Corbusier. Disponível em: <https://www.fondationlecorbusier.fr/oeuvre-architecture/realisations-musee-national-des-beaux-arts-de-loccident-taito-ku-tokyo-japon-1955/>. Data de acesso: 27/04/2024.

Figura 18: Foto do espaço expositivo interno do Museu Nacional de Belas Artes do Ocidente, 1955.



Fonte: Fonte: Fundação Le Corbusier. Disponível em: <https://www.fondationlecorbusier.fr/oeuvre-architecture/realisations-musee-national-des-beaux-arts-de-loccident-taito-ku-tokyo-japon-1955/>. Data de acesso: 27/04/2024.

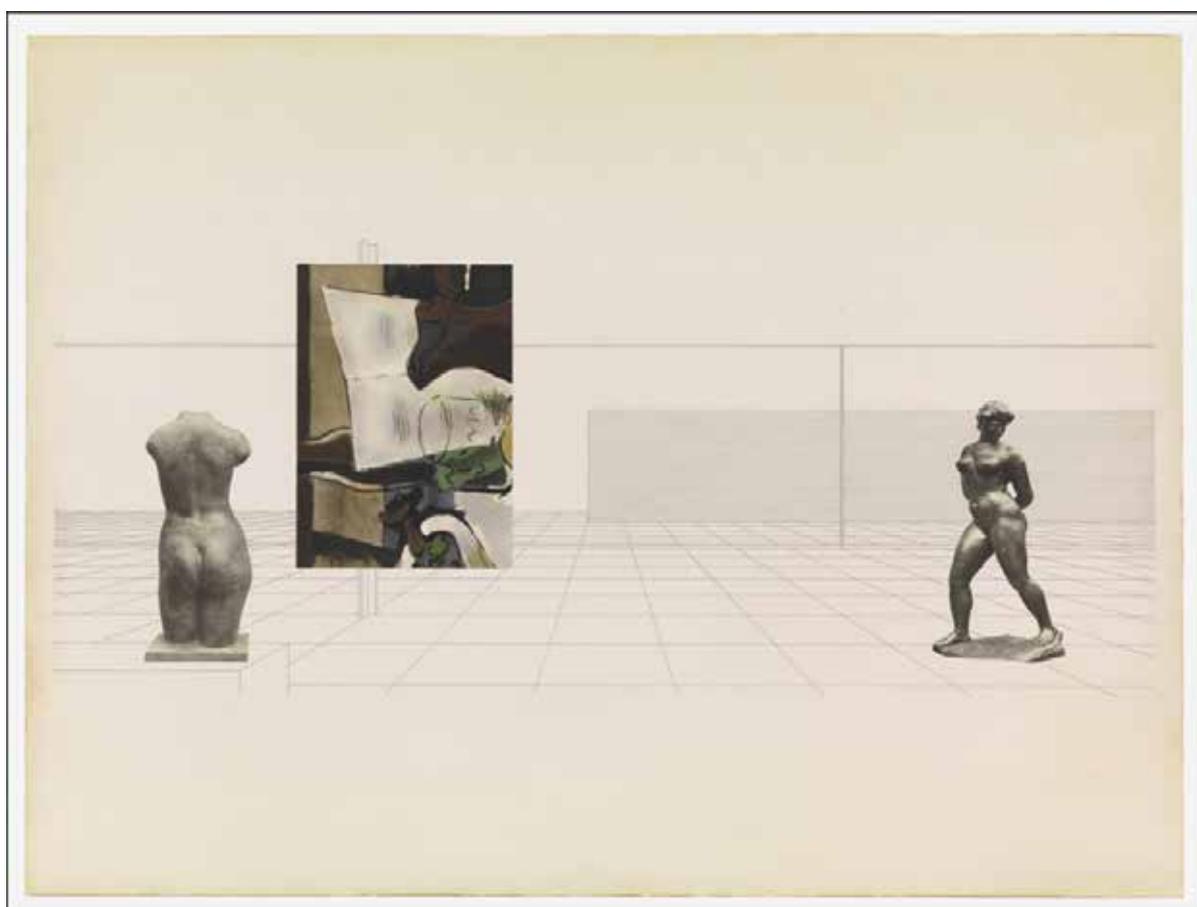
Figura 19: Foto do espaço expositivo interno do Museu Nacional de Belas Artes do Ocidente, 1955.



Fonte: Fonte: Fundação Le Corbusier. Disponível em: <https://www.fondationlecorbusier.fr/oeuvre-architecture/realisations-musee-national-des-beaux-arts-de-loccident-taito-ku-tokyo-japon-1955/>. Data de acesso: 27/04/2024.

Em 1943, Mies van der Rohe (1886-1969) publica na revista *Architectural Forum*³³ sua proposta para um “museu para uma pequena cidade”, com uma abordagem radicalmente diferente em relação a Corbusier. O arquiteto alemão desenha um museu onde panos de vidro são os responsáveis por delimitar seu espaço interno, com o objetivo de estabelecer uma franca aproximação entre o interno e o externo. Na publicação, o arquiteto deixa claro sua preocupação com uma concepção de museu como “lugar de prazer artístico e não um lugar de segregação das obras de arte”. (QUEIROZ, 2008, p. 93).

Figura 20: Perspectiva interna (colagem) do "Museu para uma pequena cidade", 1941-1943.

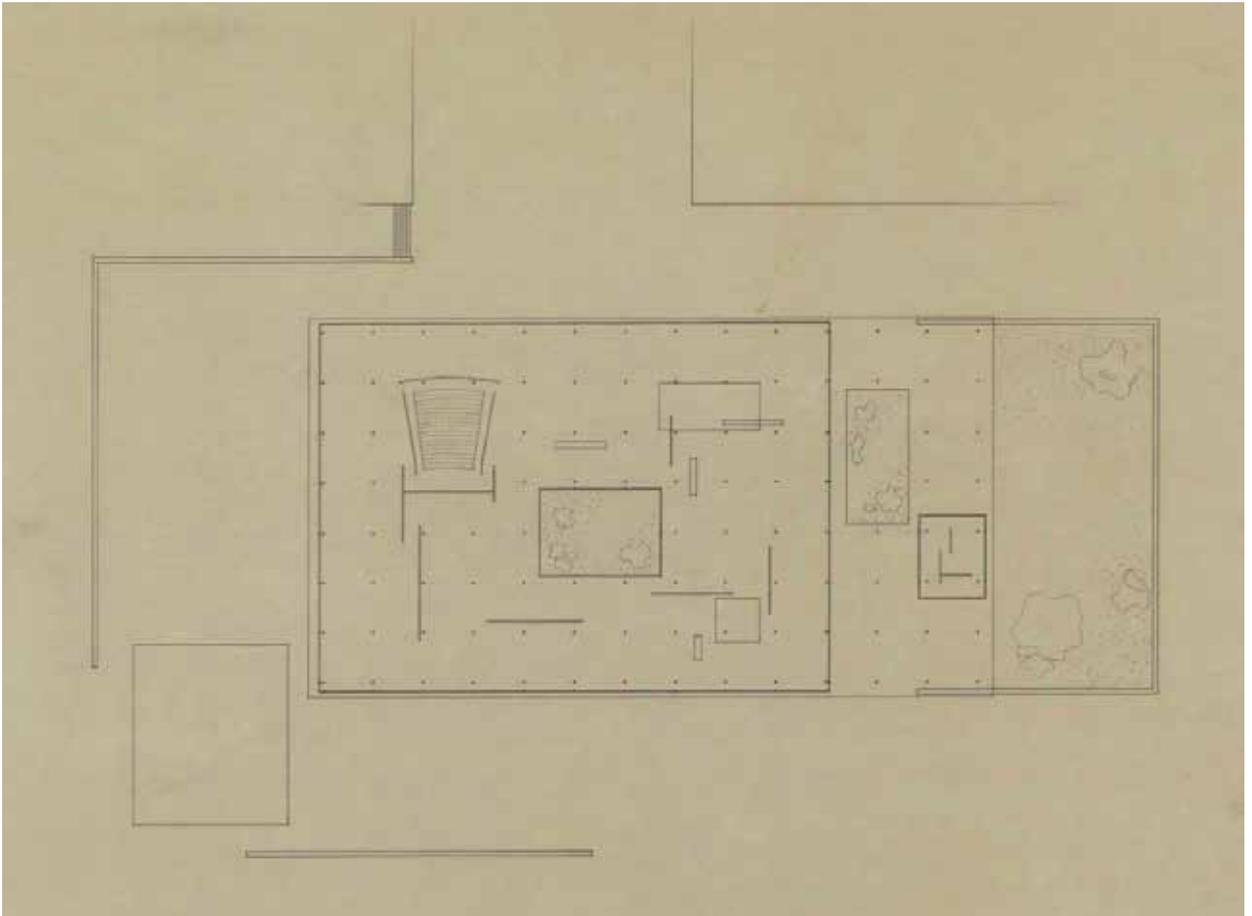


Fonte: MoMA Nova York. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/756>

Acessado em: 25/07/2023

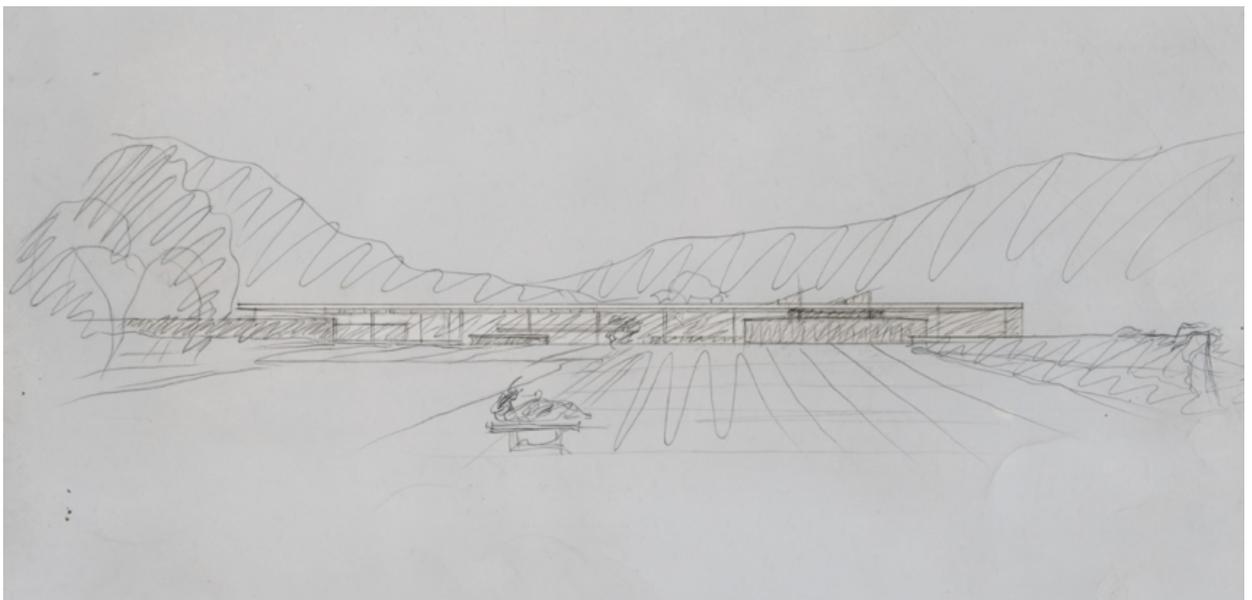
³³ Ver “A Museum for a Small City”. *Architectural Forum*, vol. 78, no 5, 1943, pp. 84-85.

Figura 21: Planta do "Museu para uma pequena cidade", 1941-1943.



Fonte: MoMA Nova York. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/755>
Acessado em: 25/07/2023

Figura 22: Perspectiva externa (croqui) do "Museu para uma pequena cidade", 1941-1943.



Fonte: MoMA Nova York. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/118862>
Acessado em: 25/07/2023

Assim como Corbusier, Mies van der Rohe demonstra uma preocupação em relação à flexibilidade do espaço interno do museu. A partir de um amplo e único ambiente, divisórias móveis para a construção de espacialidades e suportes para as obras de arte poderiam ser posicionados livremente. Um ponto importante é o fato de que a intensa conexão entre a paisagem e o ambiente interno do museu vai ao encontro do processo de dissolução da aura da obra de arte, diagnosticado por Benjamin (1987a).

Esse museu é uma caixa de vidro, com uma planta livre e com objetos de arte moderna completamente soltos nesse espaço, objetos que são pensados para que sejam vistos contra a paisagem e a natureza circundante. Em volta desse museu haveria também um jardim de esculturas. Tudo isso desfaz a relação entre dentro e fora, interioridade e exterioridade, cria esse espaço contínuo transparente, que é o espaço moderno dessacralizado. (WISNIK, 2012, p. 3)

A utilização dos grandes panos de vidro, uma das conquistas tecnológicas do início do século XX, é o principal recurso para a construção da nova ambiência anti-aurática do museu: “o vidro é um material tão duro e tão liso, no qual nada se fixa. É também um material frio e sóbrio. As coisas de vidro não têm nenhuma aura. O vidro é em geral o inimigo do mistério” (BENJAMIN, 1987b, p. 115).

Os preceitos desenvolvidos por Mies se materializam em Berlim, em 1968, com a construção da Neue Nationalgalerie. Comparado ao “Museu para uma pequena cidade”, chama a atenção como a Neue Nationalgalerie é dotada de uma escala e de uma complexidade espacial bem maiores em relação ao projeto da década de 1940. Programaticamente, o arquiteto organiza o museu em dois espaços expositivos de naturezas muito diversas. O piso expositivo do saguão de entrada, completamente cercado por vidro e dotado de um grande pé direito, viabiliza a exposição de obras de grande porte, ao mesmo tempo que confere um caráter monumental ao museu. Com relação à sua inserção urbana, a transparência permite uma visão do entorno imediato a partir de seu interior, o que permite uma integração entre a arquitetura do espaço, as obras expostas e a paisagem da cidade.

Figura 23: Foto da fachada da Neue Nationalgalerie, Mies van der Rohe, 1968.



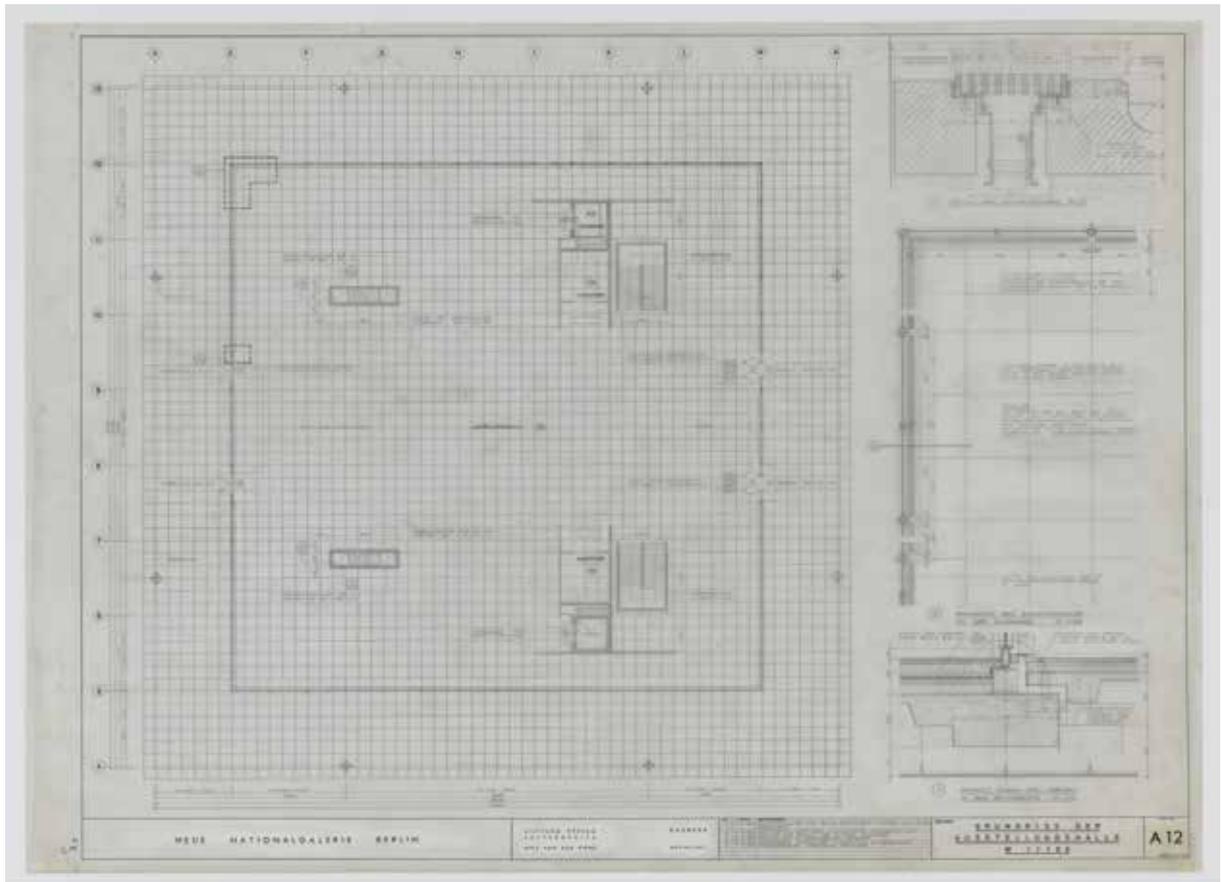
Fonte: Revista Metalocus. Disponível em: <https://www.metalocus.es/en/news/last-mies-legacy-neue-nationalgalerie>. Acessado em: 25/07/2023

Figura 24: Foto da fachada da Neue Nationalgalerie, Mies van der Rohe, 1968.



Fonte: Revista Metalocus. Disponível em: <https://www.metalocus.es/en/news/last-mies-legacy-neue-nationalgalerie>. Acessado em: 25/07/2023

Figura 25: Planta do hall de entrada da Neue Nationalgalerie, Mies van der Rohe, 1968



Fonte: MoMA Nova York. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/199079>

Acessado em: 25/07/2023

Figura 26: Perspectiva interna (foto-colagem) da Neue Nationalgalerie, Mies van der Rohe, 1968

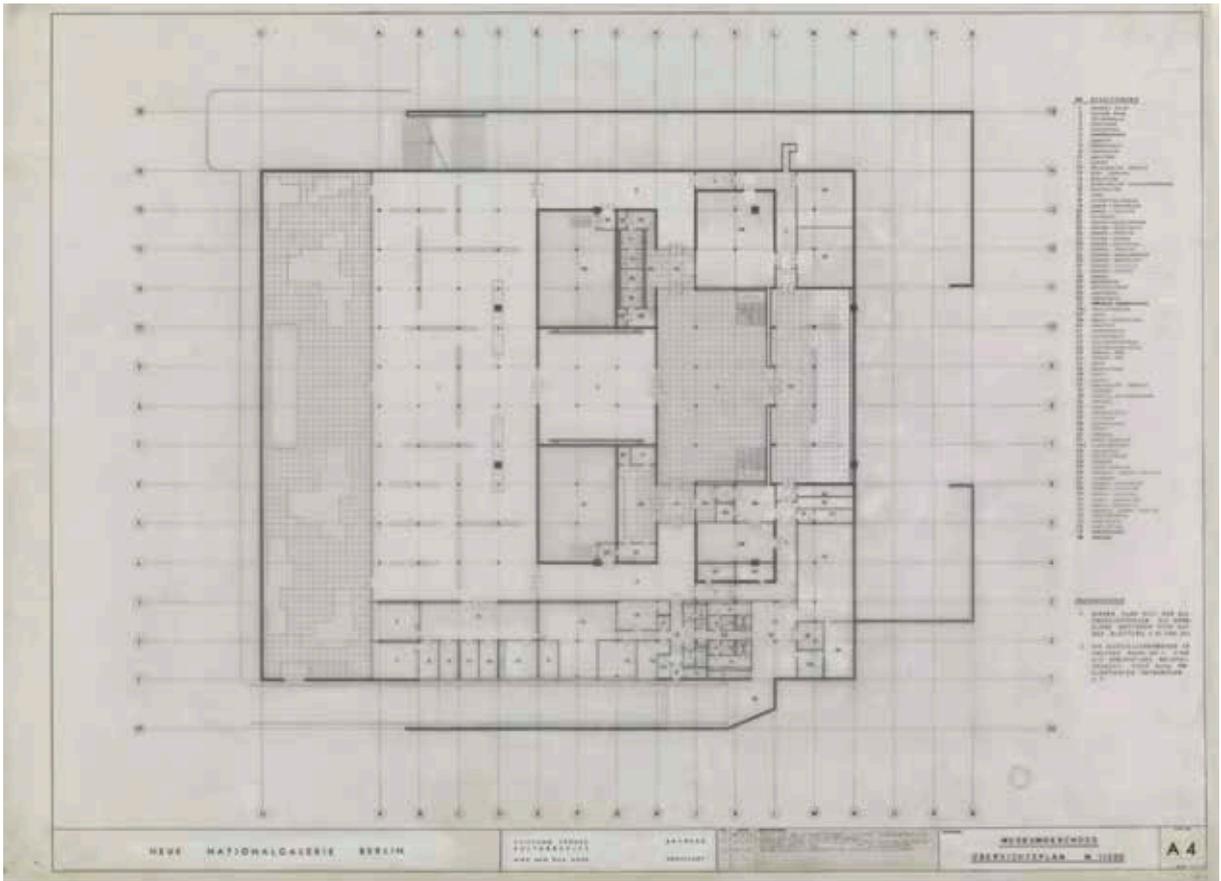


Fonte: MoMA Nova York. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/87481>

Acessado em: 25/07/2023

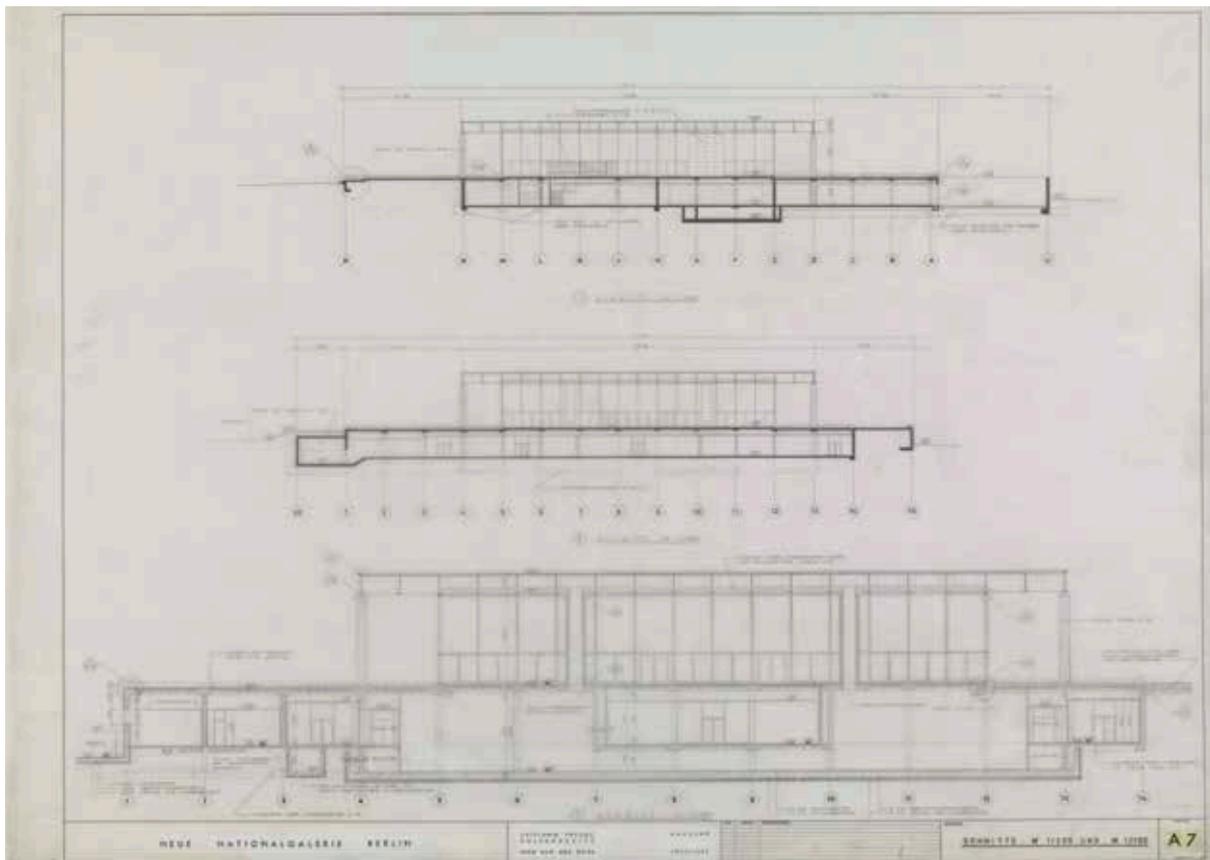
No piso inferior, por sua vez, Mies posiciona um segundo espaço expositivo, mais introspectivo, com pé-direito menor e pouco contato com o ambiente externo: em apenas uma das laterais do espaço há uma fachada envidraçada. Neste piso, o arquiteto posiciona também os espaços técnicos e de apoio do museu.

Figura 27: Planta do piso inferior da Neue Nationalgalerie, Mies van der Rohe, 1968



Fonte: MoMA Nova York. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/199077>. Acessado em: 27/04/2024

Figura 28: Cortes da Neue Nationalgalerie, Mies van der Rohe, 1968



Fonte: MoMA Nova York. Disponível em <https://www.moma.org/collection/works/162646>. Acessado em: 27/04/2024

Em 1959, é inaugurado em Nova York outro importante exemplo de museu moderno: o museu Guggenheim, projetado por Frank Lloyd Wright (1867-1959). Com uma abordagem muito diferente em relação aos projetos de Corbusier e Mies van der Rohe, Wright propõe a exploração plástica de formas circulares, que fogem da ortogonalidade dos outros dois arquitetos. O Guggenheim estabelece um forte contraste com o contexto dos arranha-céus novaiorquinos, mas, ao mesmo tempo, demonstra um diálogo consciente com o contexto do lote de esquina em que está implantado.

Wright inaugurava então o caminho do museu como entorno artístico, como grande escultura inspirada em formas orgânicas, como contendor extraordinário em estreita relação com o contexto urbano, síntese das formas telúricas da natureza e das formas mecânicas do mundo da máquina. (MONTANER; AGUIAR, 2003, p. 12)

Figura 29: Foto externa, Museu Guggenheim. Frank Lloyd Wright, 1959



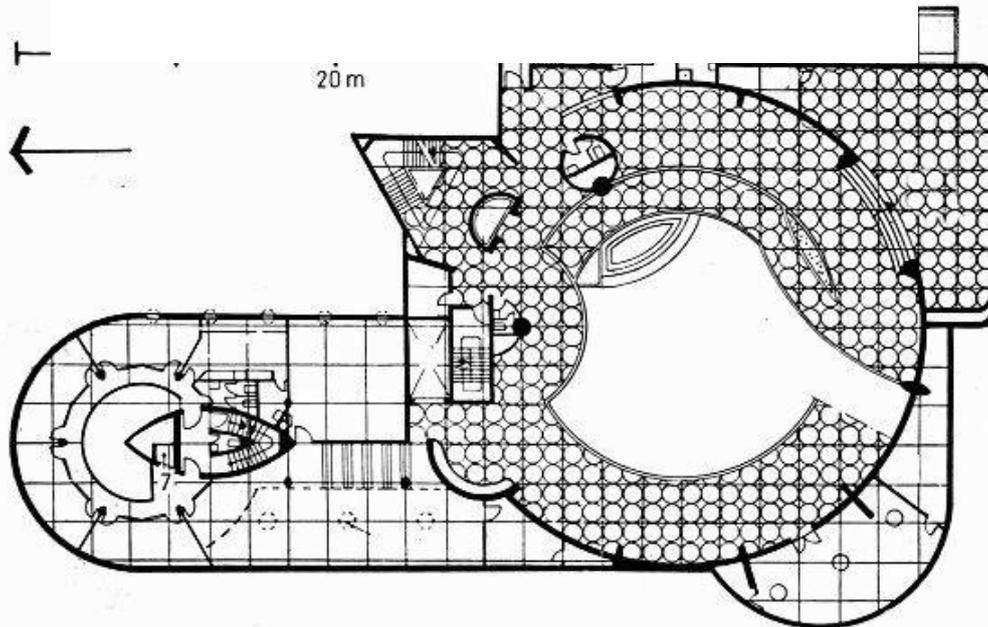
Fonte: ArchDaily. Foto: Laurian Ghinitoiu. Disponível em: https://www.archdaily.com.br/br/789219/museu-guggenheim-de-nova-iorque-pelas-lentes-de-laurian-ghinitoiu/575523bae58e9000653-gallery-frank-lloyd-wrights-solomon-r-guggenheim-museum-by-laurian-ghinitoiu-photo?next_project=no . Acessado em: 25/07/2023

Figura 30: Foto interna, Museu Guggenheim. Frank Lloyd Wright, 1959



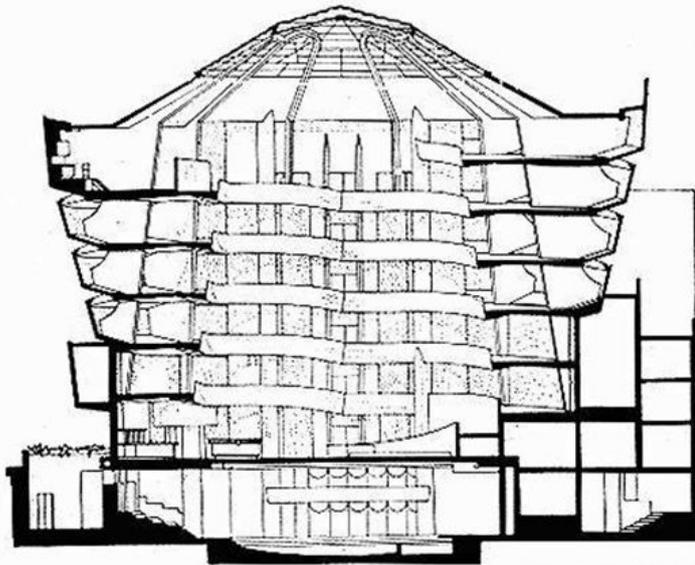
Fonte: ArchDaily. Foto: Laurian Ghinitoiu. Disponível em: https://www.archdaily.com.br/br/789219/museu-guggenheim-de-nova-iorque-pelas-lentes-de-laurian-ghinitoiu/575523bae58e9000653-gallery-frank-lloyd-wrights-solomon-r-guggenheim-museum-by-laurian-ghinitoiu-photo?next_project=no . Acessado em: 25/07/2023

Figura 31: Vista em planta do Museu Guggenheim. Frank Lloyd Wright, 1959



Fonte: ArchDailly. Disponível em: <https://www.archdaily.com/60392/ad-classics-solomon-r-guggenheim-museum-frank-lloyd-wright>. Acessado em: 25/07/2023

Figura 32: Vista em corte do Museu Guggenheim. Frank Lloyd Wright, 1959



Fonte: ArchDailly. Disponível em: <https://www.archdaily.com/60392/ad-classics-solomon-r-guggenheim-museum-frank-lloyd-wright>. Acessado em: 25/07/2023

Wright parte do elemento do átrio central iluminado, característico do museu clássico e presente, por exemplo, no Altes Museum, para propor um tipo completamente diferente de museu. O arquiteto desloca o protagonismo das salas expositivas para o próprio percurso de visitação, a partir da rampa helicoidal que se desenvolve ao longo de todo o  trio verticalizado: "Era o primeiro grande passo para

evoluir da caixa estática e fechada, acadêmica e simétrica, para uma forma inédita e cinemática; um novo museu ativo e dinâmico, configurado, neste caso, em espiral”. (MONTANER; AGUIAR, 2003, p. 12). Wright promove a “dessacralização da arte” ao transferir o protagonismo da exposição para o percurso de visitação, para o evento e o movimento que acontecem dentro do edifício: “[...] um percurso simples e um  trio estimulante para o público que se torna para si mesmo seu próprio espetáculo [...]” (POULOT, 2013, p. 80). Os pisos dos espaços expositivos, pelo fato de acompanharem a rampa de circula o, são inclinados e as paredes, também curvas, dificultam enormemente a montagem das exposi es, motivo que rendeu ao projeto de Wright (finalizado apenas após sua morte) várias críticas de artistas e arquitetos no período de sua inaugura o.

Quanto   disposi o espetacular adotada por F.L. Wright no interior do museu, que vai desenrolando a espiral de sua rampa em volta de um vazio central, ela tende não a ignorar as obras, mas a neg -las e destrui-las simbolicamente: não há mais nenhuma contempla o possível; o visitante está condenado ao percurso, arrastado numa marcha que catapulta as imagens das obras umas sobre as outras para finalmente quebrá-las em mil fragmentos. (CHOAY, 2001, p. 207)

O museu de Wright possivelmente inaugura uma das principais problemáticas que permeará a arquitetura de museus a partir da segunda metade do século XX: a complicada rela o entre a arquitetura do edifício, sua presença simbólica e sua eloquência em rela o ao acervo exposto em seu interior. Por um lado, várias institui es encontram na estratégia arquitetônica de Wright uma inspira o para recorrer a arquiteturas cada vez mais espetaculares como mecanismo de atra o de público e promotor publicitário. Por outro, profissionais como artistas, curadores e críticos de arte passam a enxergar nesse modelo de museu um preocupante processo de ofuscamento do acervo e um desvirtuamento da fun o original da arquitetura, que deveria atuar como disciplina a serviço da exposi o museal, e não como finalidade última de uma institui o museológica.

Um último museu fundamental para se compreender o contexto modernista internacional   o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), inaugurado em 1929. O museu destacou-se por uma proposta curatorial inovadora, liderada pelo curador Alfred Barr (1902-1981):

[...] o programa era radical porque propunha que as artes populares e comerciais fossem tratadas de maneira s ria, tal como as chamadas grandes artes. Além da estrutura multidepartamental e da pretendida cole o multidisciplinar, o programa do MoMA tinha como objetivos educar e formar o público, além de divulgar a arte moderna. (CABRAL, 2008, p. 36)

Muito influenciado pela Bauhaus, que defendia a democratização do acesso à arte e ao *design*, o MoMA se abriu para a produção industrial e buscou uma aproximação com o público. Além de obras de arte, objetos como maquetes de projetos arquitetônicos, cartazes e utensílios domésticos foram adicionados à coleção. Áreas diversas como arquitetura, desenho de mobiliário, cinema, fotografia e *design* industrial foram incorporadas às temáticas do museu, que promovia eventos como exposições temporárias, palestras, mostras de cinema e debates. Nesse processo de abertura, o museu reforçou também sua função educacional, como um dos pioneiros da arte-educação (SILVA, 2007).

Especialmente, Alfred Barr propôs uma substituição das grandes galerias expositivas por salas pequenas e intimistas, que recriassem a ambiência da galeria íntima, na proporção dos apartamentos de Nova York (CABRAL, 2008). Em 1939, o MoMA se mudou para sua nova sede, um prédio modernista projetado por Philip Goodwin (1885-1958) e Edward Durell Stone (1902-1978). A fachada envidraçada possibilitava visadas generosas para a cidade de Nova York e representava também uma estratégia para atrair a atenção dos visitantes, funcionando como “vitrines como as lojas de departamento, através das quais os transeuntes tinham a possibilidade de ver uma parte da coleção e tomar a decisão de visitá-la” (POULOT, 2013, p. 78).

Figura 33: Foto da fachada do prédio do MoMA, inaugurado em 1939.



Fonte: MoMA Nova York. Disponível em: <https://www.moma.org/about/mission-statement/>

Acessado em: 25/07/2023

Após a saída de Barr, o museu modificou seu posicionamento curatorial. Willian Rubin (1927-2006), curador do museu a partir de 1957, adotou o modelo do cubo branco, que buscava retornar com a sacralização da obra de arte a partir da construção de um espaço neutro, que isola a obra de arte em relação ao entorno e garante as “condições ideais” para que ela possa ser apreciada.

O mundo exterior não deve entrar, de modo que as janelas geralmente são lacradas. As paredes são pintadas de branco. O teto torna-se a fonte de luz. O chão de madeira é polido, para que você provoque estalidos austeros ao andar, ou acarpetado, para que você ande sem ruído. A arte é livre, como se dizia, ‘para assumir vida própria’. (O’DOHERTY, 2002, p. 4)

O modelo do cubo branco se tornou a principal tipologia para os espaços expositivos dos museus do século XX, sobretudo a partir da segunda metade do século. De certo modo, até hoje a grande maioria dos espaços segue os preceitos do cubo branco. A maior facilidade de conservação das obras, devido ao rígido controle ambiental, é sem dúvida uma das explicações para a rápida popularização do cubo branco. Porém, cabe questionar como raciocínios arquitetônicos disruptivos do ponto de vista espacial, como os de Le Corbusier, Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright, Philip Goodwin e Edward Durell não foram capazes de ter a mesma replicabilidade no contexto dos museus. Como uma das hipóteses, o cubo branco pode ser visto como uma resposta conservadora, sobretudo dos gestores dos museus de arte, em relação aos desafios que são impostos por uma espacialidade de museu que é mais transparente e permeável, em todos os sentidos.

A era clássica dos Museus Nacionais, que teve seu auge no século XIX, foi um período estruturante dos museus como instituições³⁴. Naquele momento, elas eram essencialmente academicistas e focadas em centralizar, especializar e classificar as coleções, com o objetivo de construir os discursos pretendidos pelos Estados em formação (POULOT, 2013). Os museus surgem também como entidades que se abrem para o público, que aos olhos da nova elite política, precisava ser educado e instruído, em uma pedagogia extremamente normativa e direcionada pelo discurso curatorial.

Já após a I Guerra Mundial, os museus adquirem mais complexidade. Os espaços físicos são radicalmente remodelados, uma vez que precisam estabelecer relações espaciais e urbanísticas que possibilitem a renovação simbólica dessas

³⁴ Nesse ponto da análise, é importante fazer uma breve reflexão do processo de transformação dos museus até esse momento de meados do século XX.

instituições. As duras críticas professadas pelas vanguardas artísticas e as necessidades da era das massas que se anunciava indicaram que o modelo do “palácio-templo” do século XIX havia perdido sua hegemonia e se distanciado das demandas diversas de uma sociedade pluralizada.

Da noção simples de um museu como conjunto coerente de coleções, delimitadas e hierarquizadas com toda a clareza, organizadas com objetivos nítidos e unívocos, passamos no decorrer do século XX para uma imagem simultaneamente mais imprecisa e mais complexa, a serviço de uma multiplicidade de interesses divergentes, para não dizer contraditórios; daí surgiu, aqui e lá, o programa de uma nova ambiência museográfica, em nome da especificidade dos museus em relação às diferentes proposições da incipiente indústria cultural. (POULOT, 2013, p. 142)

Porém, é fundamental questionar até que ponto a arquitetura moderna não provocou uma substituição de templos: do palácio neoclássico para o palácio modernista. Os arquitetos modernos foram bem-sucedidos na renovação estilística dos museus, na aproximação dos seus edifícios em relação à cidade e na aproximação entre obra de arte e espectador. Os espaços palacianos do período anterior, em geral enrijecidos e muito compartimentados, indicavam uma tendência de substituição por ambientes mais dinâmicos, bem iluminados devido aos novos recursos tecnológicos e preferencialmente dotados de maior flexibilidade interna.

Institucionalmente, os museus foram capazes de dinamizar suas exposições, torná-las mais atrativas para o público e fortalecer sua vertente educativa. No entanto, o elitismo desses espaços e a autoridade da entidade museológica pouco modificaram, uma vez que o “modelo de museu moderno atravessou o século XX empenhando-se em controlar as narrativas sobre o Outro [...] O Outro figurava como objeto – era matéria de representação, alegorização, inspiração, comparação; raramente sujeito” (QUINTELLA, 2022, n.p). A combinação arquitetônica de uma fachada bem articulada com a cidade, plástica e tecnicamente, com um interior expositivo do cubo branco, isolado e protegido do caos externo, tornou-se o modelo de museu a ser replicado.

3.3 A implosão pós-moderna

Após a rápida propagação do cubo branco e da arquitetura moderna como nova linguagem a ser replicada, o museu entrou em um novo período de fortes críticas a partir do início da década de 1970. A crise do bem-estar social na Europa, a ascensão das políticas neoliberais, a guerra do Vietnã, o contexto da Guerra Fria e o avanço do imperialismo norte-americano na América Latina são apenas alguns

exemplos dos fatores que colaboraram para a construção desse forte período de questionamento. Enquanto a primeira crise, pós I Guerra Mundial, estava dirigida ao academicismo e ao anacronismo dos modelos expositivos dos museus, nesse momento “se passou a criticá-los como instrumentos de veiculação de discursos oficiais” (SANTOS, 2004, p. 58). Assim, a autoridade do museu e sua dimensão institucional foram colocados em questão.

Como processo de reação, ganha força, sobretudo na América Latina, o movimento da Nova Museologia, conforme já mencionado na pesquisa. No contexto europeu, principalmente afetado pelos movimentos desencadeados pela revolução cultural de maio de 1968, o museu também sofreu intensas transformações, embora com um direcionamento diferente do latino-americano. No ano de 1977, em Paris, epicentro das greves operárias e do movimento estudantil de contestação, o Centro Georges Pompidou, também conhecido como Beaubourg, é inaugurado.

Com uma proposta radicalmente diferente em relação aos museus construídos até então, o Pompidou foi idealizado como um “centro cultural polivalente, aberto e democrático” (CABRAL, 2008, p. 38). Construído no Marais, um bairro histórico com os últimos reminiscências de um urbanismo medieval, o gigantesco complexo cultural incorporou o Museu Nacional de Arte Moderna (MNAM), o Centro de Criação Industrial (CCI), a Biblioteca Pública de Informação (BPI) e o Instituto de Pesquisa e de Coordenação Acústica (IRCAM).

O projeto do edifício, de autoria dos arquitetos Renzo Piano e Richard Rogers, foi escolhido a partir de um concurso internacional. Seu conceito formal inspirou-se na linguagem do Archigram, grupo de vanguarda formado por arquitetos britânicos que questionavam os dogmas modernistas e propunham uma revisão dos preceitos arquitetônicos. O Pompidou surge como um símbolo de uma nova ideia de museu, pautado principalmente pela efervescência de centro cultural e adaptado à sociedade de massa e às demandas de um turismo internacional cada vez mais intenso.

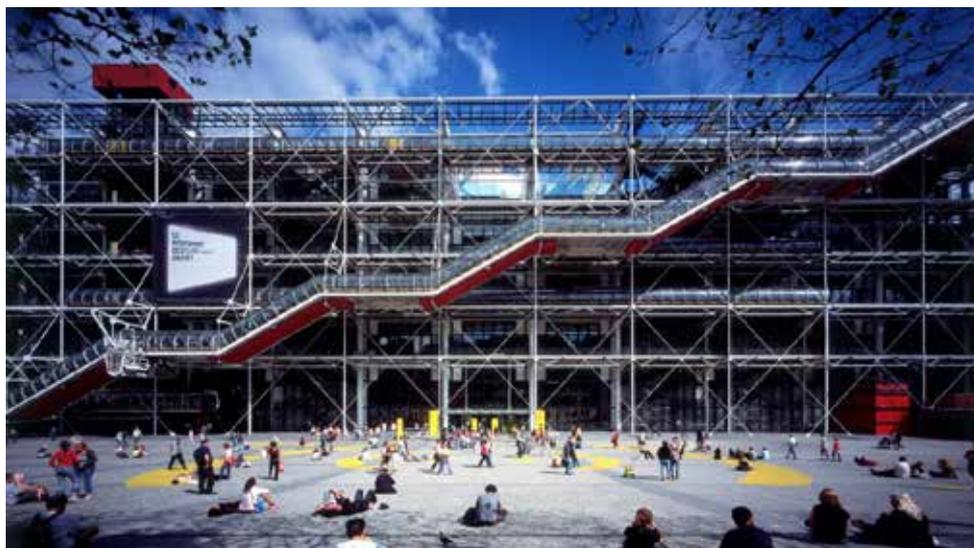
Como resposta à indústria de consumo, de um público que também queria consumir arte, o Pompidou inaugura uma abordagem que dessacraliza a arte, aproximando-a da lógica do espetáculo e do lazer. Pontus Hulten (1924-2006), curador responsável pela idealização da programação do museu, alegava que esse posicionamento não promovia “a banalização da arte; ao contrário, a exposição

deveria ser uma mistura de especialização e de espetáculo, tanto para informar e formar quando para sensibilizar” (CABRAL, 2008, p. 38).

Arquitetonicamente, esses preceitos são claramente manifestados fisicamente no prédio. A começar pela conformação da praça de acesso do edifício, uma imensa esplanada aberta, que gera um espaço vazio especialmente valioso em uma cidade densa como Paris. Sua inclinação em direção à edificação faz com que ela funcione também como um poderoso convite para ingressar no edifício. Este, por sua vez, serve como pano de fundo para aqueles que ali repousam. A ausência de mobiliário urbano e de arborização não é uma questão: a própria presença de Beaubourg e a ambiência criada pelo intenso burburinho da visita ao prédio parecem ser suficientes para fazer da praça um dos espaços públicos mais vivos de Paris.

O vazio conformado pela praça simboliza por si só a manifestação da presença da instituição: não é necessário adentrar o edifício e ver suas exposições para se experienciar o museu, ele já se encontra ali. A existência da praça confirma uma tendência que estará presente em vários museus a partir desse momento: a abolição de uma fronteira clara entre museu e cidade, com a substituição por uma relação cada vez mais porosa entre esses limites. Esse fenômeno se dá sobretudo pela urbanização de seus edifícios, que buscam estabelecer um diálogo franco com o contexto em que se inserem.

Figura 34: Foto externa do Centro Georges Pompidou. Fachada voltada para a praça de acesso.



Fonte: Deezen. Disponível em <https://www.deezen.com/2019/11/05/centre-pompidou-piano-rogers-high-tech-architecture/>. Acessado em: 25/07/2023

Figura 35: Foto da fachada externa do Centro Georges Pompidou



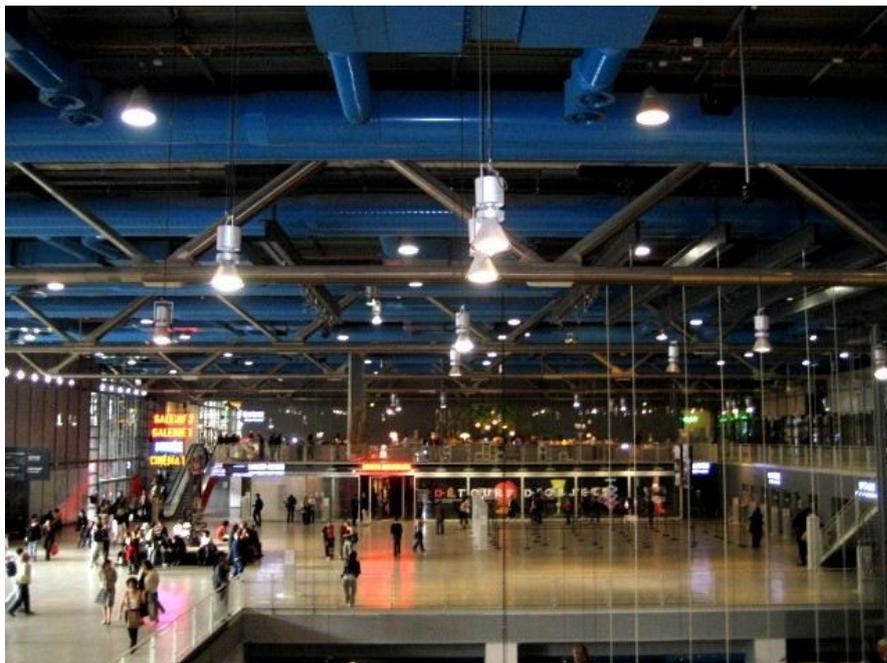
Fonte: Dezeen. Foto: David Noble. Disponível em <https://www.dezeen.com/2019/11/05/centre-pompidou-piano-rogers-high-tech-architecture/>. Acessado em: 25/07/2023

Figura 36: Foto interna a partir da escada rolante de acesso aos pavimentos.



Fonte: Deezen. Foto: Richard Einzig. Disponível em <https://www.deezen.com/2019/11/05/centre-pompidou-piano-rogers-high-tech-architecture/>. Acessado em: 25/07/2023

Figura 37: Foto interna a partir do hall de entrada.



Fonte: ArchDaily Foto: Courtney Traub. Disponível <https://www.archdaily.com/64028/ad-classics-centre-georges-pompidou-renzo-piano-richard-rogers/5037e1c128ba0d599b0001d4-ad-classics-centre-georges-pompidou-renzo-piano-richard-rogers-photo>. Acessado em: 25/07/2023

As escadas rolantes, com fechamentos transparentes e posicionadas na periferia do prédio, fazem com que o percurso de deslocamento interno adquira forte relevância. Ao utilizá-las, os usuários estabelecem um contato visual intenso com a cidade, a partir de visadas deslumbrantes dos principais pontos turísticos de Paris. Ao mesmo tempo, as pessoas que as utilizam complementam o pano de fundo dos que ainda estão na praça e não entraram no museu: observar os semblantes e as silhuetas da multidão de visitantes é inevitável. Seriam os visitantes, então, parte da exposição? Importante ressaltar, também, como a escada rolante, objeto símbolo dos *shoppings centers*, adquire protagonismo em um espaço museológico, como uma prova concreta da fusão entre consumo e cultura.

A estrutura metálica do edifício, externalizada e colocada à mostra como um exoesqueleto, junto com a profusão de tubos coloridos que até então eram elementos a serem escondidos, por conduzirem fluidos como água, esgoto e exaustão de ar, somam-se às escadas rolantes e constituem o partido estético do Pompidou. Expograficamente, a decisão estrutural permite liberar a planta dos pisos internos para gerar grandes espaços flexíveis e polivalentes: é a ideia de Mies van der Rohe levada ao extremo³⁵. Simbolicamente, a iniciativa de colocar “tudo à mostra” pode ser lida como uma maneira de mostrar que o discurso do museu, motivo que originou a crise desse momento, havia se modificado. O Pompidou simbolizaria um movimento de deselitização do museu, que passaria a se abrir para as grandes massas e abrigar em seus espaços as demandas do cotidiano.

Na tentativa de acompanhar as transformações não só da arte, mas da época, Piano e Rogers apresentaram uma proposta que envelopa o presente e absorve o efêmero, por meio de uma estrutura permanente. O presente é efêmero. O efêmero é o que se realiza dentro do edifício, incorporando o acaso e as transformações ocorridas no tempo, independente de sua sazonalidade ou frequência. É uma máquina temporal, não-espacial. Não é o interno a tônica de sua poética, mas sua presença externa. (CABRAL, 2008, p. 40).

O projeto do Pompidou foi muito emblemático em termos espaciais, simbólicos e conceituais, tanto para o campo arquitetônico como para o campo museológico. Por isso, um aprofundamento das ideias que influenciaram sua

³⁵ Após alguns anos funcionando com suas galerias expositivas sem compartimentações, a gestão do museu decidiu retornar para uma compartimentação tradicional dos espaços. Argumenta-se principalmente que as grandes dimensões dos pavimentos atrapalhavam a construção de espacialidades expositivas sem divisórias.

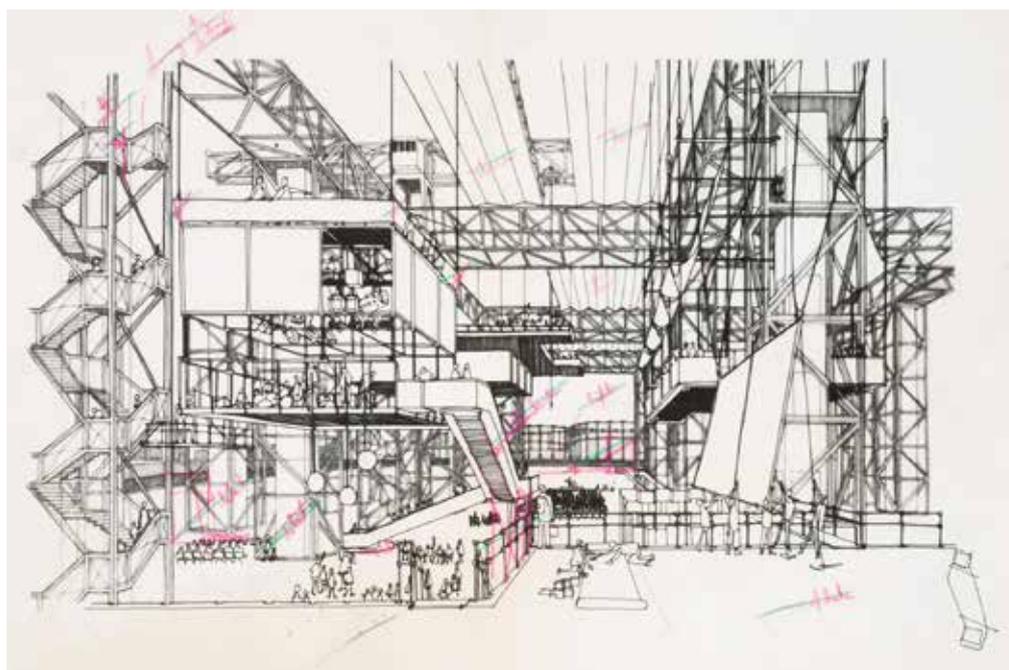
concepção pode ser extremamente valioso para possibilitar, também, uma melhor compreensão de suas repercussões.

3.4 As ideias por trás de Beaubourg: Cedric Price e as contribuições de um pensamento sistêmico para o museu.

Cedric Price (1934-2003) foi um arquiteto britânico que atuou principalmente nas décadas de 1960 e 1970, sobretudo na Inglaterra. O arquiteto destacou-se por trazer para a arquitetura conceitos oriundos da cibernética, como por exemplo, a Teoria dos Sistemas. Price enxergava a arquitetura como um sistema de conexões capazes de gerar conhecimento e interação social (PRICE, 2003). Dessa maneira, o objeto arquitetônico, visto a partir de uma ótica materialista e formal, perde a importância, pois a arquitetura passa a focar em solucionar desafios como permitir e potencializar as interações e a troca de conhecimento em um dado espaço.

As ideias de Cedric Price influenciaram diretamente o projeto para o Centro Georges Pompidou, sobretudo a partir do seu mais notório projeto (infelizmente não realizado): o Fun Palace, concebido durante a década de 1960, juntamente com a diretora de teatro, Joan Littlewood (1914-2002). O projeto contou também com o apoio de Gordon Pask (1928-1996), considerado um dos mais brilhantes pensadores da cibernética.

Figura 38: Perspectiva interna do Fun Palace (croqui).



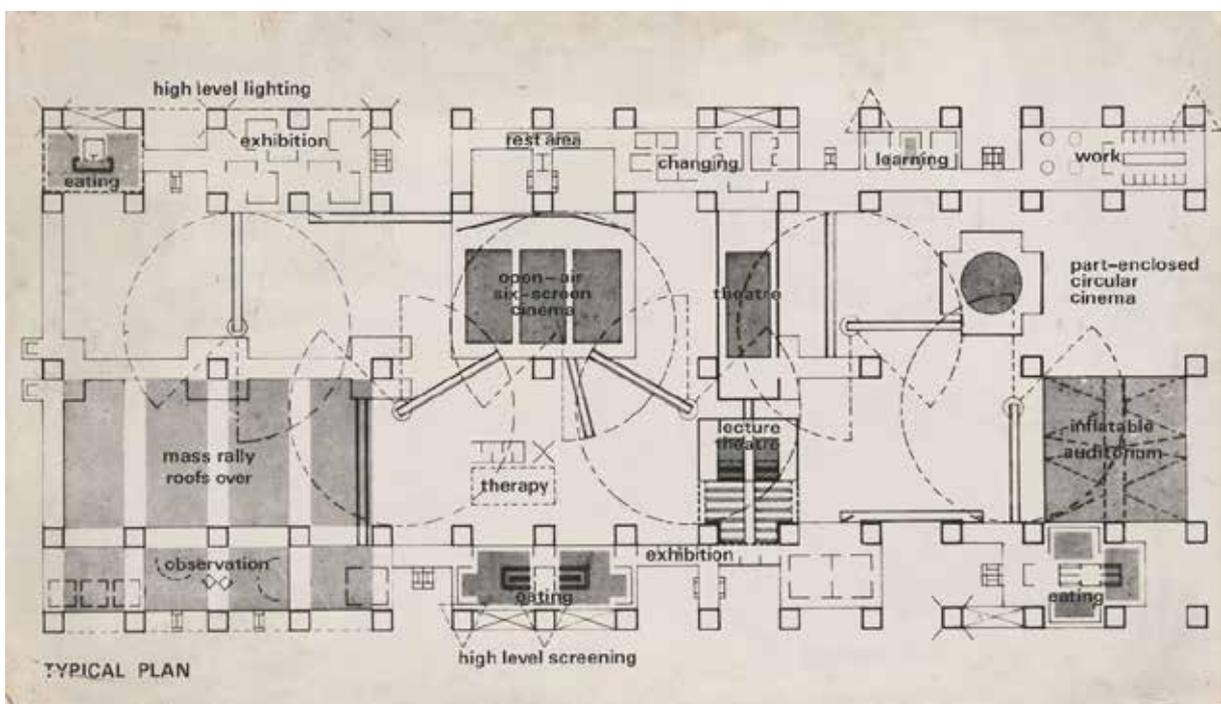
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA). Disponível em: <https://www.cca.qc.ca/en/search/details/collection/object/378817>. Acessado em: 27/04/2024

Figura 39: Foto-montagem do Fun Palace, inserido na região de Stratford East, Londres.



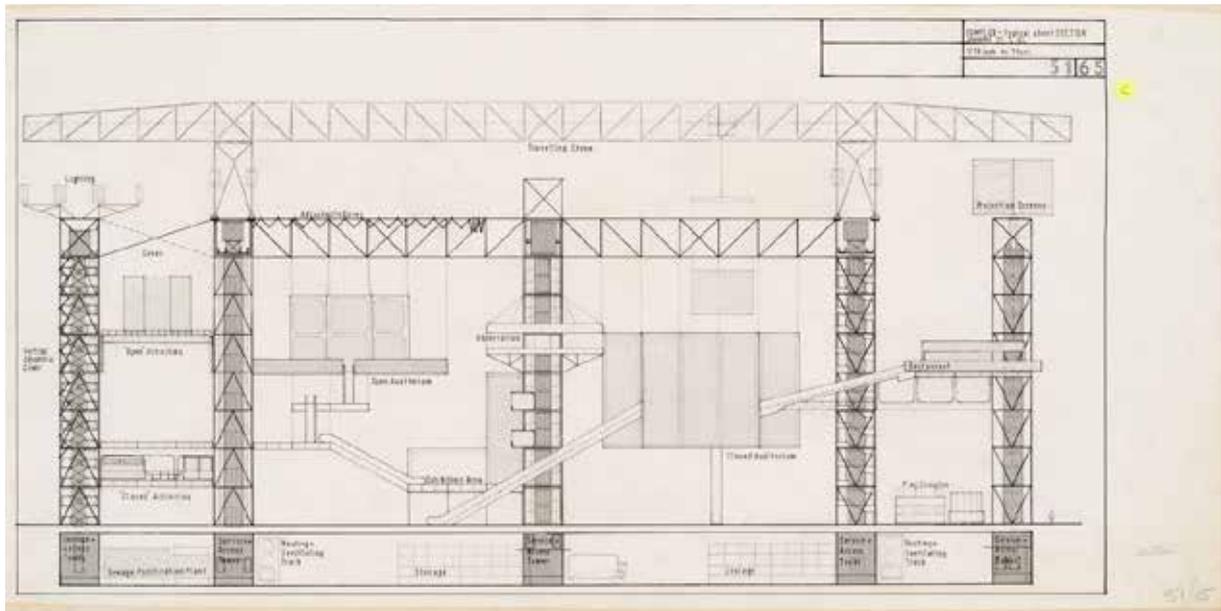
Fonte: MoMA Nova York. Disponível em: https://www.moma.org/collection/works/845?artist_id=7986&page=1&sov_referrer=artist . Acessado em: 27/04/2023

Figura 40: Planta de organização espacial do Fun Palace.



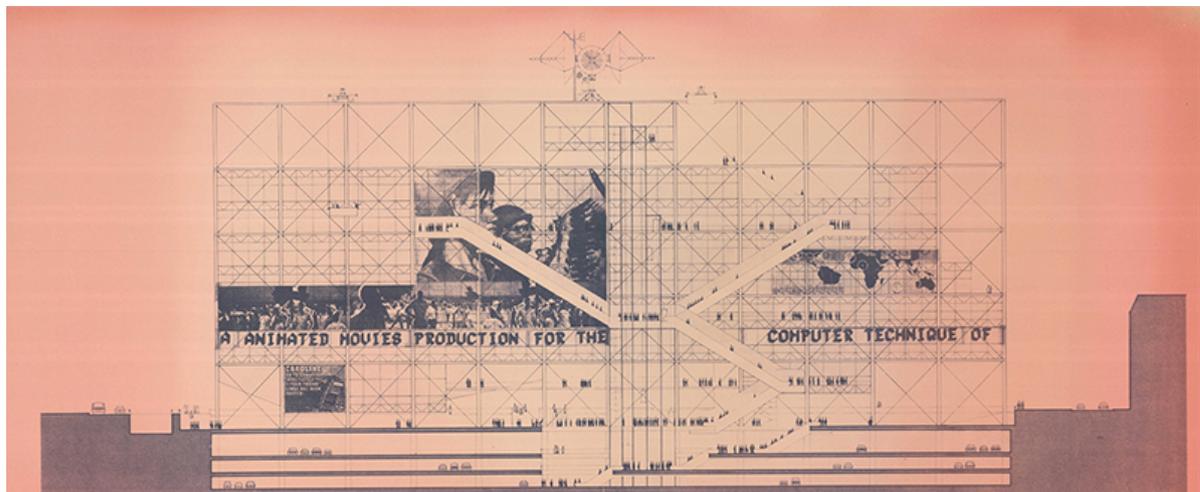
Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA). Disponível em: <https://www.cca.qc.ca/en/search/details/collection/object/400675>. Acessado em: 27/04/2024

Figura 41: Seção típica do Fun Palace.



Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA). Disponível em: <https://www.cca.qc.ca/en/search/details/collection/object/309793>. Acessado em: 27/04/2024

Figura 42: Croqui conceitual desenvolvido por Richard Rogers e Renzo Piano para o concurso público para o Centro Georges Pompidou, em que foram vencedores, em 1971.



Fonte: Centro Pompidou. Disponível em: <https://www.centrepompidou.fr/en/magazine/article/from-pompidou-to-beaubourg-the-secret-history-of-renzo-pianos-and-richard-rogerss-architectural-project>. Acessado em 27/04/2024.

O Fun Palace foi concebido como um complexo cultural adaptável e efêmero, previsto para durar cerca de 10 anos. O edifício foi pensado para funcionar como uma plataforma interativa, onde os usuários se tornariam os verdadeiros produtores e agentes do espaço, sendo responsáveis por modificá-lo a qualquer momento, a partir de suas necessidades. Para isso, ele seria composto por estruturas metálicas leves e contaria com equipamentos como guindastes que ficariam à

disposição para uso do público. Peças móveis e módulos pré-fabricados, de pisos, tetos, divisórias e escadas poderiam ser utilizados para conformar novas espacialidades dentro do complexo. Assim, o edifício seria capaz de abrigar diversos usos, como teatro, espaços de exposição, cinema e oficinas. Uma versão em “escala reduzida” das ideias do Fun Palace foi materializada no Inter-Action Centre³⁶, também projetado por Cedric Price, na cidade de Kentish, ao norte de Londres, em 1971.

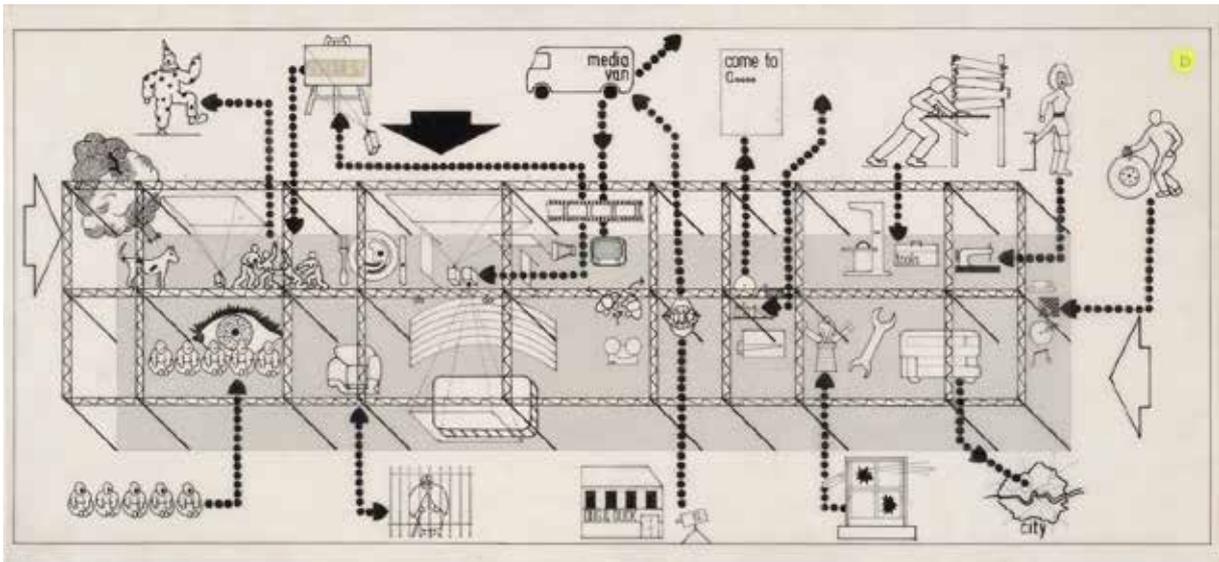
Figura 43: Foto aérea do Inter-Action Center, 1971.



Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA). Disponível em: <https://www.cca.qc.ca/en/search/details/collection/object/388424>. Acessado em: 27/04/2024

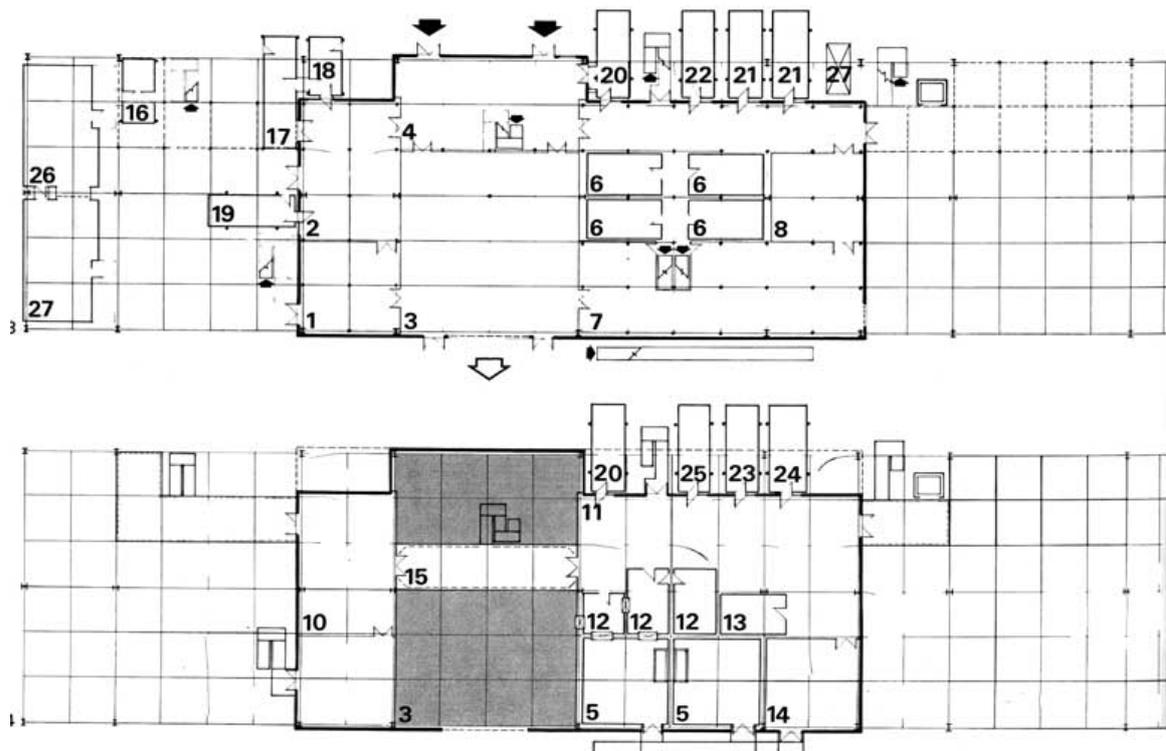
³⁶ O Inter-Action Centre foi demolido no ano de 2003. Apesar dos esforços de parte da comunidade arquitetônica para preservá-lo, o próprio Cedric Price apoiou sua demolição, argumentando que o prédio deveria ser demolido para ceder espaço para um novo edifício, mais adequado às demandas contemporâneas. Para mais informações, sugiro a leitura do artigo “From Cybernetics to an Architecture of Ecology: Cedric Price’s Inter-Action Centre”, de Tanja Herdt. Disponível em: <https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://journals.open.tudelft.nl/footprint/article/download/4946/5093/18514&ved=2ahUKEwjIz9nnlu2FAxWPD7kGHZIMDvgQFnoECkQAQ&usg=AOvVaw2J5clzpkDi6ACIbmYE5e15>

Figura 44: Diagrama de funcionamento do Inter-Action Centre, 1971.



Fonte: Canadian Centre for Architecture (CCA). Disponível em: <https://www.cca.qc.ca/en/search/details/collection/object/312177>. Acessado em: 27/04/2024

Figura 45: Planta dos pisos do Inter-Action Centre, 1971.



Fonte: Hidden Architecture. Disponível em: <https://hiddenarchitecture.net/interaction-centre/>. Acessado em 01/05/2024.

Figura 46: Foto interna do Inter-Action Centre, 1971



Fonte: Hidden Architecture. Disponível em: <https://hiddenarchitecture.net/interaction-centre/>
Acessado em 01/05/2024.

Figura 47: Foto externa do Inter-Action Centre, 1971.



Fonte: Hidden Architecture. Disponível em: <https://hiddenarchitecture.net/interaction-centre/>
Acessado em 01/05/2024.

Ao retirar o objeto construído do foco do pensamento arquitetônico, o arquiteto transfere o protagonismo para a maneira com que as relações se estabelecem dentro do espaço (VODANOVIC, 2007). Cedric Price inaugura um novo paradigma na arquitetura: ao invés de se pensar uma arquitetura material, deve-se pensar uma arquitetura informacional. Com isso, é introduzida uma quarta dimensão fundamental para se pensar as espacialidades: o tempo. A passagem do tempo precisa ser considerada, uma vez que a troca de informações e as relações dialógicas entre as pessoas que desfrutam do espaço e entre as pessoas e o ambiente construído consistem em momentos circunstanciais e, portanto, efêmeros, fluidos e mutáveis. A arquitetura, de modo desafiador, precisa ser capaz de contingenciar essa instabilidade e fluidez, dando suporte para que os acontecimentos e as trocas aconteçam. Ou seja, o evento se torna tão importante quanto o objeto.

Para que a arquitetura consiga cumprir essa função, é possível identificar no pensamento de Price dois importantes conceitos: obsolescência e intervalo. A obsolescência consiste em aceitar que um espaço pode se tornar inutilizável ou de ter seu uso modificado. Ou seja, a partir do momento que se considera como dado de projeto o fato de que o espaço pode se tornar obsoleto, torna-se necessário pensá-lo da maneira mais aberta e porosa possível.

A flexibilidade inerente ou sua alternativa, a obsolescência planejada, pode ser alcançada satisfatoriamente apenas se o fator tempo for incluído como um fator absoluto no processo total de projeto. Essa consciência calculada do fator tempo relacionado ao conjunto das atividades e sua inter-relação deve se estender a uma avaliação da vida útil válida do complexo total, avaliada principalmente em termos urbanos e sociais.³⁷ (PRICE, 2003, p. 12, tradução nossa)

A possibilidade de que o espaço construído pode ser destruído, para dar lugar a algo que tenha mais relevância em um dado momento futuro deve ser também considerada. Nesse caso, portanto, Price propõe o pensamento de uma obsolescência programada. Mas, ao contrário da utilização do termo em um viés capitalista, esse termo significaria tirar partido da possível obsolescência das edificações para permitir potencializá-las e torná-las mais capazes de se adaptar e dar respostas efetivas às possíveis demandas ainda não previstas.

³⁷ "Inbuilt flexibility or its alternative, planned obsolescence, can be satisfactorily achieved only if the time factor is included as an absolute design factor in the total design process. Such calculated awareness of the time factor related to the enclosing of activities and their interrelationship must extend to an assessment of the valid life-span of the total complex, assessed primarily in socio-urban terms"

Já o segundo termo, o intervalo, consistiria em pensar o espaço construído como o local que precisa abrigar aquilo que ainda está por vir. O intervalo demarca o limbo entre o momento presente e o futuro, um intervalo que precisa ser considerado uma vez que gera possibilidades e desdobramentos não imaginados e que potencializam as possibilidades de uso e de ocupação do espaço.

O aspecto crucial do intervalo como espaço onde se originam múltiplos significados. Mais do que o arquiteto originando significado por meio de sua individuação subjetiva, é o espaço de troca entre os diferentes colaboradores envolvidos, o público, o local e o ambiente construído que origina significado por meio de suas relações³⁸ (VODANOVIC, 2007, p. 6, tradução nossa).

Ao trazermos o pensamento de Price para o contexto dos museus, há uma linha de raciocínio que poderia indicar possibilidades muito interessantes para se pensar seus espaços. A ideia de museu como plataforma discursiva, como local para ampliar os diálogos e os encontros entre as pessoas, vai ao encontro da visão de Price de uma arquitetura informacional. O arquiteto propõe o estabelecimento de uma relação entre público e espaço que vai na contramão de um culto ao objeto, seja ele o objeto do acervo do museu, ou o próprio museu como “edifício espetacular”.

Outra contribuição importante para se pensar alternativas para o museu é a noção de valor para Price. Segundo (VODANOVIC, 2007), valor na arquitetura, para Price, deve residir no processo, e não em um objeto material específico. Ao incorporar como elemento projetual a dimensão do tempo e a ciência de que o espaço arquitetônico precisa ser capaz de contingenciar a mutabilidade das demandas, Cedric Price desconstrói a ideia de que o valor pode ser contido e fixado em um elemento, seja ele um prédio, um museu ou um arquivo.

Para que temos arquitetura? É uma forma de impor ordem ou estabelecer uma crença, e essa é, até certo ponto, a causa da religião. A arquitetura não precisa mais dessas funções; não precisa de imperialismo mental; é muito lento, é muito pesado e, de qualquer forma, eu, como arquiteto, não quero me envolver na criação de lei e ordem por meio do medo e da miséria. Criar um diálogo contínuo uns com os outros é muito interessante; pode ser a única razão para a arquitetura, esse é o ponto³⁹. (PRICE, 2003, p. 57, tradução nossa)

³⁸ “The crucial aspect of the interval as the space where multiple meanings are originated. Rather than the architect originating meaning through his subjective individuation, it is the space of exchange between the different collaborators involved, the public, the site, and the built environment that originate meaning through their relationships.”

³⁹ “What do we have architecture for? It’s a way of imposing order or establishing a belief, and that is the cause of religion to some extent. Architecture doesn’t need those roles anymore; it doesn’t need mental imperialism; it’s too slow, it’s too heavy, and, anyhow, I as an architect don’t want to be involved in creating law and order through fear and misery. Creating continuous dialogue with each other is very interesting; it might be the only reason for architecture, that’s the point.”

Afinal, os valores se modificam junto com a sociedade, e o ambiente construído deve ser capaz de acompanhar esse processo e se modificar. Nesse ponto, Price insere mais um princípio importante da cibernética: o *feedback*. Assim como em um sistema retroalimentado, em que os *outputs* influenciam os *inputs* em busca de uma autorregulamentação⁴⁰, o ambiente influencia o objeto arquitetônico, que por sua vez deve se modificar e influenciar o ambiente.

Ao transferir essa ideia para o contexto dos museus, isso implicaria pensar que o espaço museológico precisa ser capaz de se transformar, não podendo considerar seu acervo como algo estático, fruto de um discurso congelado e imutável. Até mesmo os objetos expostos, para Price, sofrem a influência circunstancial daqueles que o estão observando, tendo seu valor simbólico ou representacional modificado de acordo com o contexto histórico em que estão inseridos.

A partir dessa consideração sobre a mutabilidade dos valores e a necessidade de se promover um “diálogo contínuo uns com os outros” por meio da arquitetura, é possível pensar que os espaços precisam ser capazes de incorporar mais uma característica: a da troca. A troca (*exchange*) deve ser manifestada em diferentes esferas. Primeiro, um espaço arquitetônico que é capaz de se trocar, ou seja, modificar-se, amplia suas potencialidades, uma vez que se torna capaz de dar suporte a mais de um valor. Segundo, é necessário que se promova a troca entre os usuários do espaço, entre os objetos expostos, entre os objetos e o espaço, entre os usuários e os objetos, assim como a troca entre os usuários e o próprio espaço construído. A partir do momento em que o espaço possibilita todos esses processos, ele funciona como uma interface, que é constantemente revista, atualizada e potencializada, tanto pelos frequentadores do espaço, quanto pelo conteúdo exposto.

Se o valor não é armazenado em uma coleção (mesmo que um museu possa ter uma coleção conhecida e prestigiada), então o valor é estabelecido nas trocas entre a instituição e seus usuários, na maneira como objetos e práticas afetam consumidores e visitantes e vice-versa. O valor não reside em uma exibição fixa de antiguidades, mas é constantemente criado e recriado na forma de troca como valor. É importante ressaltar que essa noção de troca não depende de nenhuma forma de equivalência e, de fato, abrange uma

⁴⁰ O *feedback* (realimentação), assim como os *inputs* (dados de entrada) e os *outputs* (dados de saída) são conceitos oriundos da Cibernética e da Teoria de Sistemas. A Cibernética é uma ciência surgida na segunda metade do século XX e estuda as relações e as conexões entre elementos de um sistema, seja ele um sistema mecânico, orgânico, social etc.

série de processos e relações entre as partes que vão muito além da troca econômica.⁴¹ (VODANOVIC, 2007, p. 13, tradução nossa)

O pensamento de Cedric Price em relação aos museus, portanto, sugere o deslocamento do protagonismo de suas coleções para a relação do público que a frequenta com o espaço construído e com o acervo exposto. Uma vez que o acervo, e, portanto, o discurso por trás do critério de coleção daqueles itens, perde importância como ponto focal do museu, a relação estabelecida no ambiente expográfico passa a ser a protagonista.

O pensamento de Price colabora também para a constatação de que assim como o valor é mutável, e, portanto, não pode ser congelado em um objeto, o conhecimento também não. Essa constatação ajuda a refletir sobre o papel dos museus em sua missão de conservar e expor objetos da cultura. Ao contrário de uma posição elitista que coloca os museus como os detentores de uma voz inequívoca, a única capaz de ditar os critérios que estabelecem o que é arte, Price desmistifica o museu como entidade e como autoridade. Por meio dessa abordagem, o museu pode ser inserido em uma posição de igualdade como mais um dos agentes responsáveis por abrigar e potencializar as relações humanas em um dado espaço e contexto.

O que deve ser investigado são os métodos pelos quais a organização, tanto administrativa quanto espacial, é capaz de distorcer o tempo e a escala necessários tanto para o reconhecimento quanto para o prazer – aumentando o apetite do observador por olhar, ouvir, tocar e cheirar, em seu próprio ritmo⁴². (PRICE, 1970, p. 519, tradução nossa)

Com o objetivo de estimular as relações no espaço expográfico, Cedric Price argumenta que os museus deveriam investir em novos métodos para estimular a experiência do usuário. Conseqüentemente, seria ampliada sua relação com a obra de arte e com as outras pessoas que, prospectivamente, desfrutaram do espaço. Assim, Price nega o modelo de museu como um espaço neutro, idealizado:

Um museu ou galeria não pode ser um espaço neutro, porque o grau de distorção garante que nunca o será. Por que todos os objetos estariam juntos? Esse espaço dito neutro que as pessoas querem não pode existir, por

⁴¹ "If value is not stored in a collection (even though a museum might have a well-known, prestigious collection), then value is established in the exchanges between the institution and its users, in the way in which objects and practices affect consumers and visitors and vice versa. Value does not reside on a fixed display of antiques but rather is constantly created and re-created in the form of exchange-as-value. Importantly, this notion of exchange does not rely on any form of equivalence and, indeed, embraces a number of processes and relationships between parts that go well beyond economic exchange."

⁴² "What must be investigated is the methods whereby the organization, both administrative and spatial, is capable of distorting the time and scale required for both recognition and enjoyment increasing the observer's appetite for self-paced looking, listening, touching and smelling"

causa de todas as coincidências causadas pelos objetos pessoais.⁴³ (PRICE, 2004, p. 2, tradução nossa)

A constatação da inexistência da neutralidade espacial para o ambiente expográfico colabora com a ideia de que o museu deve ser capaz de aceitar de forma ativa a participação dos usuários com o próprio espaço construído e a relação que é estabelecida entre esses agentes e o acervo do museu. Desse modo, Price indica que o paradigma clássico do museu precisa ser superado. A ideia de uma entidade estática, guardiã do conhecimento e da cultura e indiferente às mudanças que acontecem fora do ambiente do museu, não é mais possível.

Assim, pode-se dizer que Cedric Price colabora a partir de uma visão de um novo entendimento de museu, como entidade e como espaço construído. A arquitetura dos museus – e não apenas de museus - deve evitar criar demasiados obstáculos para as relações que acontecem em seus espaços. Ao contrário, o edifício deve funcionar como um catalisador. Ao identificar “a promoção de diálogo” como a “única razão da arquitetura”, o arquiteto colabora para o entendimento do espaço museológico como o espaço do encontro e do acontecimento, onde os objetos expostos não assumem um protagonismo, mas são colocados de modo a potencializar a função dialógica do museu.

A aproximação proposta entre o acervo expositivo, o público visitante e o espaço construído representam a chave para se pensar um museu mais inclusivo, participativo e democrático. Nesse conceito de museu, as relações estabelecidas e baseadas na diferença entre esses agentes são as responsáveis por conferir à instituição uma real função emancipatória produtora de conhecimento.

Quando o repertório teórico desenvolvido por Price é aplicado à análise arquitetônica e museológica do Pompidou, podemos afirmar que alguns preceitos foram bem-sucedidos. O Pompidou tornou-se de fato um epicentro atrator muito pulsante, o que representa, culturalmente, um importante passo para a democratização do acesso aos espaços museológicos. Sua pungência e vivacidade são inegáveis e se traduzem concretamente em números: em 2022, cerca de três

⁴³ “A museum or gallery cannot be a neutral space, because the degree of distortion ensures that it never will be. Why would all the objects be together? This so-called neutral space that people want cannot exist, because of all the coincidences caused by the personal objects.”

milhões de pessoas visitaram o edifício⁴⁴. Ou seja, uma enorme quantidade de pessoas pôde usufruir do acervo exposto e da intensa programação cultural ofertada. O objetivo de pensar um museu mais aberto e acessível foi alcançado: sua popularização, ao menos em relação ao acesso e frequência, aconteceu.

A externalização da estrutura portante e o foco do pensamento arquitetônico na infraestrutura do prédio são recursos que conferem ao Pompidou uma maior robustez que torna o edifício mais flexível e mais capaz de acolher atividades não-programadas em seu interior. As escadas rolantes e a potente praça de acesso são também elementos fundamentais que estimulam as diversas trocas, conforme defendido por Price, e ajudam a romper com o excessivo rigor e controle normalmente presentes em espaços museais.

Infelizmente, talvez a ideia mais potente do Fun Palace, que seria a possibilidade de dar às pessoas o poder de reconfigurar e manipular o espaço livremente, não está presente no Pompidou. Naturalmente, essa possibilidade, na realidade, é extremamente desafiadora. As articulações imaginadas para o Fun Palace, por meio de guindastes e elementos móveis, em um edifício de grande escala e intensa visitação como o Pompidou, apresentariam enormes dificuldades técnicas e práticas.

Em última análise, esse atributo central do Fun Palace pode ser visto como a dissolução máxima da ideia de autoria e de subversão do fazer arquitetônico, uma vez que o arquiteto perde o controle e o protagonismo sobre o próprio espaço que idealiza. Ele se retira de cena e coloca os usuários como os verdadeiros responsáveis pelo espaço, que assume uma eterna condição inacabada, em um processo ininterrupto de co-criação.

No caso do Pompidou, poderíamos dizer que houve, talvez à revelia dos arquitetos, o processo contrário. O imenso sucesso do projeto transformou a profusão dos tubos coloridos e seu exo-esqueleto, teoricamente uma negação da ideia de fachada, em uma forte assinatura autoral e uma imagem arquitetônica consolidada, com grande apelo estético, veiculada e consumida globalmente desde então. Da dissolução do protagonismo do objeto, conforme defendido por Price, chegamos ao

⁴⁴ Os dados podem ser acessados no relatório anual divulgado pelo museu, onde é possível ver informações como quantidade de pessoas empregadas e renda com a bilheteria. Disponível em: https://www.centrepompidou.fr/fileadmin/user_upload/Bilans_d_activite/bilan-activite-2022.pdf

seu oposto: a arquitetura do Pompidou foi utilizada para transformá-lo em um objeto fetichizado e pronto para ser “embalado” e propagado globalmente, por meio de cartões-postais, *souvenirs*, retratos e *selfies* dos visitantes.

O sonho de um espaço de uso público aberto, “deshierarquizado”, completamente passível de ser rearticulado pelos usuários permanece, de certo modo, como uma utopia a ser mirada e, quem sabe, um dia alcançada. No Pompidou, a própria escala de seus ambientes expositivos representou um empecilho para se garantir espaços expositivos muito abertos: após alguns anos, divisórias internas tiveram que ser colocadas para se gerar ambiências menores e mais acolhedoras. Fato que também coloca em questão qual o tamanho ideal que espaços expositivos devem ter (e se é possível se alcançar uma métrica para isso).

No entanto, a análise das consequências da inauguração do Pompidou, em termos museológicos, arquitetônicos, sociais e políticos, é extremamente desafiadora e seus desdobramentos extrapolam as ideias de Cedric Price aqui abordadas. A complexidade do prédio reflete a complexidade do momento histórico em que ele estava (e está) inserido.

Urbanisticamente, o Pompidou foi um exemplo extremamente “bem-sucedido” de renovação de um bairro. Após sua inauguração, o Marais se transformou em uma das regiões mais frequentadas e valorizadas de Paris, onde o preço dos imóveis disparou e a indústria criativa se mudou em massa para o local. Nesse aspecto, é inegável como o museu funcionou como uma ferramenta econômica, um atrator imobiliário, ligado à dinâmica de valorização da renda da terra:

[...] as novas gestões urbanas, de seu lado, empenhadas em induzir processos de *gentrification* com vistas a alterar o perfil sociocultural das cidades, se veem obrigadas a suprir uma demanda crescente de ‘bens culturais’ por essa mesma camada social responsável pelas requalificações buscadas por tais estratégias. Em consequência têm-se cada vez mais Centros Culturais, Casas de Espetáculo e Museus em grande número [...] (ARANTES, OTÍLIA BEATRIZ FIORI, 2022, p. 34).

A emblemática frase professada por Jack Lang, ministro da Cultura do governo Mitterrand⁴⁵, “a cultura é nosso petróleo”, demonstra como os Estados e o

⁴⁵ François Mitterrand (1916-1996) foi presidente da França durante os anos de 1981 e 1996. Seu governo se destacou por intensos investimentos no campo da cultura, vistos como estratégicos para a economia do país, sobretudo a partir de uma ótica de fortalecimento do turismo. Sua gestão foi responsável por empreendimentos como a reforma do Museu do Louvre, com a construção da Pirâmide de Vidro, projetada por I.M.Pei, do Instituto do Mundo Árabe, projetado por Jean Nouvel e a abertura do Museu D’Orsay, uma renovação de uma antiga estação ferroviária abandonada.

mercado utilizam a esfera cultural como um importante ativo econômico a ser explorado. Politicamente, o Pompidou foi visto como uma resposta do Estado francês perante a enorme crítica mobilizada pelos movimentos de “Maio de 68”, principalmente em relação ao enfraquecimento da política do bem-estar social no país:

[...] Alguns governos, acossados pela crise e pela voga neoconservadora, não temem em alguns casos ao mesmo tempo restringir o orçamento do sistema previdenciário e investir no campo do cultural em expansão (de retorno seguro e rápido), fundindo publicidade e “animação cultural” – algo que o Beaubourg e satélites colocaram em cena em escala industrial. São iniciativas oficiais que alegam estar “animando” o combalido corpo social moderno (ou pós-moderno). [...] Daí o paradoxo: o Welfare State questionado se manifesta menos na renovação do aparato de proteção social do que, por exemplo, numa política de reciclagem do Patrimônio, associada à prática de apropriação cultural, centrada na autonomia dos cidadãos. (ARANTES, OTÍLIA BEATRIZ FIORI, 2022, p. 240–241).

Os contundentes números que atestam o sucesso de público do Pompidou, se por um lado são de fato um indicador positivo da popularização do museu, por outro devem ser analisados com cautela. A reflexão sobre o grau de real democratização e popularização que uma estratégia expositiva voltada para o massivo produz é fundamental. Mobilizar e atrair uma enorme quantidade de pessoas para frequentar uma instituição que sempre sofreu com o estigma de ser “local de coisa velha” é importante. No entanto, apenas isso não é suficiente para se afirmar uma democratização concreta dos espaços museológicos. É necessário conseguir construir com o público uma relação crítica com o acervo exposto, que mobilize, a partir da experiência de visita, uma produção ativa de reflexões, questionamentos e posicionamento crítico.

O Pompidou inaugura uma nova era de museus que se aproximaram dos espaços dedicados ao consumo. O “efeito Beaubourg”, termo cunhado por Baudrillard (1991), refletiu uma complexificação ainda maior das contradições incorporadas pelos museus.

A visita em massa ligada ao turismo, à economia pós-industrial, à arquitetura que ironiza a relação hierárquica anterior do lugar da arte etc. faz com que o “efeito Beaubourg” inaugure de fato um novo momento histórico, que é o que vivemos hoje, em que os museus são capitais culturais fortes na economia globalizada mundial. (WISNIK, 2012, p. 8)

A partir desse momento, há uma multiplicação dos serviços, que refletem diretamente em seus espaços físicos. Uma maior quantidade de salas para exposições temporárias, lojas, restaurantes, lanchonetes, salas de cinema e espaços para eventos se tornam itens quase obrigatórios no “programa de necessidades” das

instituições (MONTANER; AGUIAR, 2003). Os museus, paulatinamente, aproximam-se das funções ocupadas pelos centros culturais e a fusão, ou mescla, entre esses dois equipamentos culturais, torna-se um fenômeno observado no mundo inteiro.

Programaticamente, uma das tentativas para sanar a crise do discurso e da autoridade dos museus foi adaptar esses espaços para se transformarem em “um lugar destinado à afluência maciça de um público ativo, aos estímulos, à interação e também ao consumo em seu sentido mais amplo (cafeterias, restaurantes, lojas, livrarias, etc)”(MONTANER; AGUIAR, 2003, p. 150). A partir dos “efeitos colaterais” desse processo, é necessário refletir se não aconteceu exatamente o contrário: um aprofundamento dessa crise discursiva, como será trabalhado no capítulo 0.

O Pompidou é o marco de um *boom* de museus que se deu a partir da década de 1980, similar ao ocorrido na segunda metade do século XIX. A fórmula que consiste na ampliação dos serviços e das programações ofertados pelo museu, somados a espaços para o lazer e consumo e conjugados a partir de uma arquitetura espetacular provou-se muito bem-sucedida.

O museu mudou, progressivamente, ao longo dos dois últimos séculos, de instituição iluminista, com preceitos pedagógicos, para empresa geradora de proventos. [...] O museu pós-moderno é uma empresa que, como todas as outras, busca altos índices de produtividade. Os grandes museus contam com, atualmente, departamentos de marketing e de desenvolvimento, raros no início dos anos 90. (CABRAL, 2008, p. 43)

Provavelmente, não é coincidência o fato de que os dois momentos de pico de popularidade dos museus serem também os momentos em que eles estão mais alinhados com processos de construção e legitimação de discursos de manutenção de hegemonia política. Na segunda metade do século XIX, os museus tiveram papel decisivo para legitimar a burguesia que havia assumido o poder. Já no final do século XX, os museus se transformaram em ferramentas importantes de Estados com políticas neoliberais que haviam percebido o poder econômico e político do campo cultural.

Em suma, a análise das consequências da inauguração do Pompidou atesta as complexidades e as contradições que permeiam a discussão sobre museus. Edifícios de grande escala como o Beaubourg proporcionam diversos benefícios para o entorno com o qual se relacionam, assim como diversos malefícios. Qualquer conclusão analítica que enxergue apenas um dos lados dessa dualidade incorrerá no perigo de ser enviesada e insuficiente.

Por um lado, fica claro como questões como democratização da cultura e ampliação concreta do acesso a espaços museais não passam unicamente por soluções arquitetônicas, uma vez que não são, essencialmente, problemas arquitetônicos. São questões estruturais muito mais profundas e o próprio campo arquitetônico, se orientado por uma perspectiva crítica, deve enxergar com cautela promessas fáceis de resolução dessas problemáticas por meio de megaprojetos com forte apelo arquitetônico. Caso contrário, há sempre a tendência de utilização da arquitetura como ferramenta para a construção de edifícios-imagem, com intuito publicitário para veiculação de discursos políticos de manutenção de poder e extração de valor.

Por outro, a arquitetura do Pompidou, muito inspirada em importantes preceitos idealizados por Cedric Price, dá pistas para se pensar espaços museológicos mais vivos, dinâmicos e orientados para as pessoas e para a promoção das relações que se dão no espaço. Nesse sentido, a arquitetura ocupa um papel central como uma potente ferramenta responsável por materializar esses anseios.

Se tivéssemos que tirar uma conclusão sobre o Pompidou, talvez seria que a utopia que pode ser extraída do pensamento de Price – um espaço onde a arquitetura é essencialmente relacional e promotora de diálogos – deve nascer das pessoas que irão utilizar cotidianamente esses espaços e ser produzida por elas. Uma ideia de museu de grande escala, idealizado e gerido por agentes externos ao contexto no qual ele será inserido, corre o risco de perder o necessário contato com o público e reforçar as relações hierárquicas que historicamente estão presentes nessas instituições.

3.5 O museu Guggenheim de Bilbao, a superação das barreiras entre comércio e arte e a arquitetura do espetáculo.

O processo de popularização do novo tipo de museu que é iniciado pelo Pompidou encontra seu auge no museu Guggenheim de Bilbao, inaugurado em 1997. Com uma forma orgânica completamente atípica e espetacular, projetada pelo arquiteto canadense Frank Gehry, o museu tornou-se rapidamente um ícone imagético. Fruto de uma franquia que tem em Nova York sua sede, o Guggenheim de Bilbao inaugurou um “modelo de negócios” para o campo, a partir do entendimento de museu como marca, que poderia ser franqueada e reproduzida globalmente, assim como redes de *fast-food*, por exemplo. Thomas Krens, que foi diretor da organização

entre os anos de 1988 e 2008 e um dos principais responsáveis pela implantação da franquia em Bilbao, não tem pudor de empregar, em suas entrevistas, termos oriundos do vocabulário empresarial, como “indústria do museu”, “sobrecapitalização”, “fusão” e “aquisição”.⁴⁶

Para Krens, está claro que o museu enciclopédico do século XIX não tem mais espaço. A arte minimalista havia introduzido um novo paradigma aos espaços museológicos, que deveriam substituir seu discurso diacrônico pelo sincrônico.

O museu diacrônico reúne as obras segundo sua própria leitura da história da arte. O museu sincrônico antecede à história em nome da intensidade da experiência estética, que não é tanto temporal (história), mas substancialmente espacial. (CABRAL, 2008, p. 44).

A sincronicidade do museu defendido por Krens embasa a busca por uma arquitetura espetacular, responsável por criar a experiência de visita e o desejo de consumir e de estar naquele lugar. Urbanisticamente, o museu Guggenheim de Bilbao reativou a área portuária da cidade que atravessava sérias questões econômicas, além de colocar a cidade no mapa turístico e artístico internacional. Bilbao tornou-se um exemplo de “utilização sobretudo dos museus pelos governos e por entidades privadas como instrumentos comerciais e políticos para atrair negócios e conferir às cidades uma marca singular” (FOSTER, 2017, p. 6). A estratégia de Krens é talvez um dos maiores exemplos de *marketing* urbano por meio da implantação de equipamentos culturais de grande porte.

Com relação aos espaços internos, o museu conta com uma gama de tipologias de salas, que alternam seu pé-direito e suas dimensões, para serem capazes de abrigar os mais diversos tipos de arte possíveis.

Espaços pequenos, reduzidos e linearmente dispostos são destinados à arte das vanguardas históricas. Um grande espaço ininterrupto, com características mais rudes, com piso de concreto, é destinado a obras minimalistas, pós-minimalistas e da *pop-art*, remetendo aos espaços industriais dos ateliês nos quais foram criadas. Galerias de dimensões e formas variadas acolhem a pluralidade da arte contemporânea. Instalações, pinturas, videoarte são instaladas em galerias curvas, retilíneas, abertas, fechadas, claras, escuras, neutras, exageradas, baixas e altas. (CABRAL, 2008, p. 45).

⁴⁶ Ver também o texto “The cultural logic of the late capitalista museum”, de Rosalind Krauss, onde a autora relata uma entrevista que teve com o diretor. (KRAUSS, 1990)

Figura 48: Foto externa da fachada do Museu Guggenheim de Bilbao.



Fonte: Site oficial do museu. Disponível em: <https://www.guggenheim-bilbao.eus>. Acessado em: 25/07/2023

Figura 49: Foto interna de uma sala expositiva do museu Guggenheim de Bilbao.



Fonte: Architectural Record. Disponível em: <https://www.architecturalrecord.com/articles/15936-still-remarkably-fresh-frank-gehrys-bilbao-guggenheim-turns-25>. Acessado em: 25/07/2023

Gehry foi capaz de conceber, talvez, um aprimoramento do cubo branco, ao ampliar a capacidade expositiva interna com uma ampla variedade de ambientes, enquanto o envelope do edifício tem forte apelo arquitetônico em sua relação com a cidade. O fechamento do prédio em relação ao exterior (ele não tem janelas) é em

parte justificado pelo fato de o valor das obras de arte atualmente ser tão alto que os cuidados com sua conservação se tornam uma grande preocupação.

No entanto, simbolicamente, o prédio de Bilbao representa uma negação da transparência, material e conceitual, defendida pelos modernistas. O processo de dessacralização da arte, de desconstrução da aura em direção a uma prática política, é interrompido.

Aquela ideia do museu transparente já não é admissível no mundo de hoje, pelo próprio lugar econômico em que a arte está. Então, o museu se transforma em uma pele reluzente para a cidade, e a arte volta a ser uma espécie de tesouro, não mais transcendente, mas sim imanente, que está lá guardado a sete chaves dentro desse espaço que é feito também para ser um lugar de entretenimento. (WISNIK, 2012, p. 9)

Bilbao inaugura um novo paradigma para os museus ao mesmo tempo que representa um aprofundamento das questões levantadas pela construção do Centro Georges Pompidou, cerca de 20 anos antes. Ao analisar o retrospecto dos museus desde o século XIX, o museu se apresenta como uma instituição recente, com pouco mais de 200 anos. No entanto, ao longo desse período, ele sofreu um rápido processo de transformação, que se intensificou a partir do século XX, tanto conceitual como espacialmente. A arquitetura, como campo de conhecimento e ferramenta de transformação do espaço, esteve presente desde o momento embrionário dessa instituição, assumindo um papel protagonista na concepção não só espacial, mas também conceitual dos museus.

Nesse sentido, o Guggenheim de Bilbao talvez demarque o ápice de um tipo de postura arquitetônica em relação aos museus - iniciada não por acaso em sua sede em Nova York, projetada por F.L. Wright - onde a forma do edifício, seu envelope, assume um protagonismo em muitos aspectos ofuscante em relação ao seu conteúdo. Cabe ponderar até que ponto essa postura reflète (ou refletiu, à época) um desejo, ao menos de parte do campo arquitetônico, de alçar a prática arquitetônica à condição de arte, a partir do momento que idealizou objetos autônomos com forte atributos simbólicos e discursivos que tendem a se encerrar em si próprios.

3.6 A crise de 2008 e novas direções para a arquitetura de museus

O Museu Guggenheim de Bilbao se tornou um dos maiores representantes do fenômeno que Pedro Arantes (2010) denominou de “renda da forma”, um processo marcado pela:

[...] produção de efeitos espetaculares em edifícios isolados, que seriam capazes, por si só, de ativar economias fragilizadas, atrair turistas e investidores, desencadear processos de valorização imobiliária e redefinir a identidade de sociedades inteiras. Para tanto, os arquitetos renomados buscam a diferença a todo custo, em obras únicas de grande poder simbólico, nas quais se exprimem a um só tempo o novo poder da economia política da cultura e a crise dos programas de bem-estar social. (ARANTES, PEDRO FIORI, 2010, p. 86)

Os “arquitetos renomados”, citados por Pedro Arantes, integram o chamado “*star-system*” do campo arquitetônico internacional. Seus projetos, encarados como assinaturas (ou marcas comerciais), adquirem aura de exclusividade e despontam nas principais metrópoles do globo, como símbolos de status, sofisticação e poderio econômico. Nesse momento, a prática arquitetônica dominante se alia muito intimamente aos governos e iniciativas privadas orientadas por uma lógica neoliberal.

Em contraposição ao ideário moderno, que buscava soluções universalizáveis e reproduzíveis em grande escala, a arquitetura praticada pelo *star-system* a partir da década de 1980 se pauta pela produção de objetos arquitetônicos espetaculares, que se destacam na cidade e potencializam “a renda diferencial e o capital simbólico” (ARANTES, PEDRO FIORI, 2010, p. 90). Esse processo é encampado principalmente pela arquitetura aplicada aos museus e outros equipamentos culturais. A reboque do sucesso astronômico do “efeito-Bilbao”, os edifícios dedicados às artes se tornam uma excelente oportunidade de produção de *marketing* urbano, a ser amplamente explorado pelo turismo de massa e pela comercialização e veiculação de imagens sobretudo na internet.

A proliferação dessas arquiteturas espetaculares, altamente expressivas do ponto de vista plástico, pode ser entendida também como um reflexo da significativa perda semântica e estética observada na cidade contemporânea. Conforme teorizado por Françoise Choay (2001, p. 250), o progresso técnico conferiu “ao espaço urbano construído uma extensão e uma escala sem precedentes e lhe atribui novas funções, entre as quais o prazer estético parece não ter lugar”. Essa carência estética, que é uma consequência do próprio processo de urbanização capitalista desde a Revolução Industrial, foi reforçada pela modernidade e sua excessiva generalização.

A característica hipossemântica parece ter sido experimentada como uma carência pelos grandes municípios dos países desenvolvidos, que sentiram a necessidade de erguer edifícios-símbolos como, certa vez, já foram erguidas as catedrais medievais, as praças cívicas, ou mesmo os magníficos estabelecimentos portuários de cidades como Hamburgo. Esse papel foi encomendado aos museus, cuja proliferação nos países mais ricos do globo alcançou um nível impressionante. (WAISMAN, 2013, p. 163)

Conforme criticado por ambas as autoras, o *boom* dos museus nesse período está muito atrelado a uma visão comercial e econômica em relação ao patrimônio, ao atribuir a ele um valor de troca e de consumo. Poderíamos interpretar a construção dos museus dessa época como uma tentativa de erguer novos monumentos. Esses monumentos funcionariam como símbolos de uma pretensa reconciliação neoliberal com a sociedade: em troca da perda de conquistas sociais a partir do enfraquecimento das políticas de bem-estar social, as cidades ganhariam animados e extravagantes polos culturais (voltados para o consumo), que ajudariam a mitigar o sucateamento do restante do tecido urbano e o empobrecimento econômico e estético do contexto ao redor desses equipamentos.

Arquiteticamente, o processo de fusão entre as esferas da cultura e do consumo se intensifica de tal modo que as barreiras tipológicas que permitiam diferenciar um museu de um restaurante ou de uma loja, por exemplo, a partir desse momento, não mais existem. Tal barreira, historicamente, havia começado a ser enfraquecida pela arquitetura moderna, que iniciou um processo de revisão da tipologia arquitetônica formal do “museu”.

No século XIX, eles eram facilmente reconhecíveis por meio da arquitetura neoclássica palaciana e vistos, portanto, como “templos da arte”. Em uma tentativa de aproximá-los em relação à cidade e às pessoas, a arquitetura moderna incorporou elementos das tipologias populares, do cotidiano, no universo museológico. O uso do vidro para promover uma transparência literal e simbólica, o ajuste na escala dos edifícios para uma proporção mais próxima do corpo, a ausência de escadarias monumentais e a aproximação dos edifícios em relação ao tecido urbano, como demonstrado nos edifícios elencados, atestam esse processo. A partir da década de 1960, esse fenômeno se intensifica. A referência às fábricas, presente nos tubos da fachada de Beaubourg, assim como as escadas rolantes dos *shoppings-centers*, no mesmo prédio, são outros exemplos dessa incorporação tipológica ao campo dos museus.

No entanto, se até esse momento essa estratégia funcionou prioritariamente em uma via de mão única, com o museu tentando se incorporar cada vez mais ao cotidiano, na década de 1980, é o fenômeno contrário que se manifesta. Em um processo capitaneado principalmente pelo arquiteto holandês Rem Koolhaas, tipologias não comerciais são incorporadas às lojas de grife, a partir da adoção, no interior das lojas, de espaços voltados para atividades culturais e eventos desatrelados das vendas.

Em uma tentativa de criar uma “experiência única” de consumo, a arquitetura das lojas incorpora elementos espaciais até então presentes em espaços culturais, como arquibancadas e anfiteatros, além de murais e suportes expositivos para exposições de objetos de arte.

Ao pretender abarcar diversas atividades sociais em um ambiente comercial, sob a chancela de uma marca, a mercantilização pretende preencher todos os poros da existência. O ato de compra deixa de ser uma experiência mecânica e funcional para exigir do consumidor uma entrega total, da mente e do corpo. Sua contrapartida é a riqueza da nova experiência cultural de ir às compras, planejada minuciosamente pelo arquiteto, em oposição à pobreza e vulgaridade dos shopping centers. (ARANTES, PEDRO FIORI, 2010, p. 93)

Figura 50: Foto interna da "Epicenter", loja-conceito da grife Prada em Nova York. Projeto de Rem Koolhaas (OMA), inaugurada em 2001.



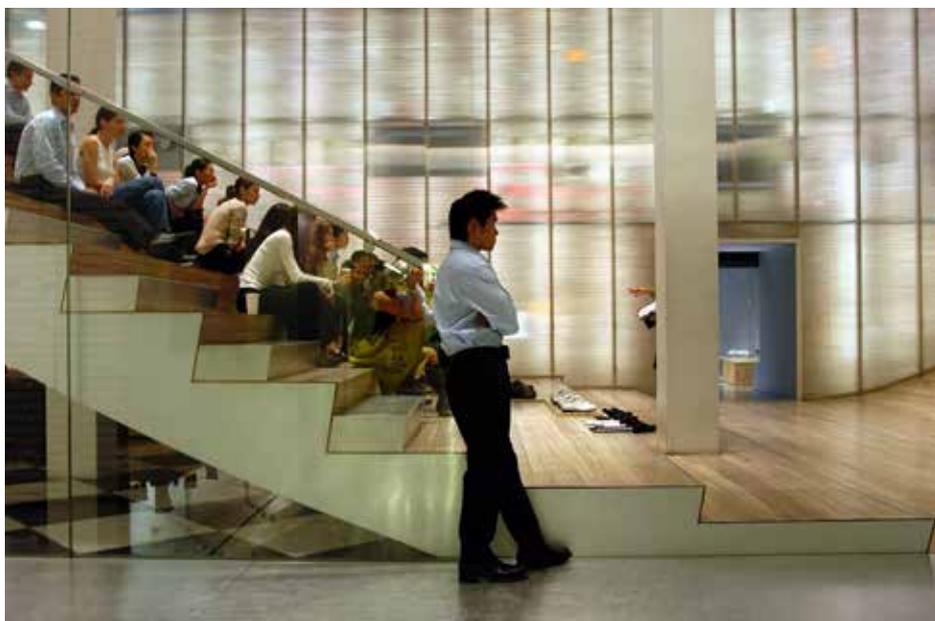
Fonte: Site oficial OMA. Disponível em: <https://www.oma.com/projects/prada-epicenter-new-york>.
Acessado em 01/05/2024.

Figura 51: Foto interna da "Epicenter", loja-conceito da grife Prada em Nova York. Projeto de Rem Koolhaas (OMA), inaugurada em 2001.



Fonte: Site oficial OMA. Disponível em: <https://www.oma.com/projects/prada-epicenter-new-york>.
Acesado em 01/05/2024.

Figura 52: Foto interna da "Epicenter", loja-conceito da grife Prada em Nova York. Projeto de Rem Koolhaas (OMA), inaugurada em 2001



Fonte: Site oficial OMA. Disponível em: <https://www.oma.com/projects/prada-epicenter-new-york>.
Acesado em 01/05/2024.

Figura 53: Foto interna do Museu Hermitage-Guggenheim, inaugurado em Las Vegas. Projeto de Rem Koolhaas (OMA), inaugurado em 2001.



Fonte: Revista Arquitectura Viva. Disponível em: <https://arquitecturaviva.com/works/guggenheim-hermitage-las-vegas-3>. Acessado em 01/05/2024.

Figura 54: Foto interna do Museu Hermitage-Guggenheim, inaugurado em Las Vegas. Projeto de Rem Koolhaas (OMA), inaugurado em 2001.



Fonte: Revista Arquitectura Viva. Disponível em: <https://arquitecturaviva.com/works/guggenheim-hermitage-las-vegas-3>. Acessado em 01/05/2024.

A confusão, ou a abolição formal, dos signos espaciais que permitiriam diferenciar espaços museológicos de espaços dedicados ao consumo é talvez um dos principais sintomas desse período. Poderíamos interpretar esse fato como a materialização de uma abolição também simbólica entre as fronteiras dos campos da cultura e do mercado. Conforme afirma Otilia Arantes (2022), a cultura, até então, conservava uma certa autonomia e independência. No entanto, a partir desse momento, “tornou-se ela própria um artigo de comércio”. Em relação ao campo arquitetônico, esse período talvez tenha representado um dos momentos de maior retrocesso da prática hegemônica, uma vez que ela se dedicou à tarefa de ser uma “arte da representação”, muito afastada da dimensão construtiva, material e produtiva.

No entanto, essa estreita ligação entre os campos da cultura e do mercado, intermediados pela arquitetura, representou também um elevado preço para os museus e para os arquitetos. A partir da crise financeira global de 2008, instaurou-se uma onda de escassez econômica que suspendeu os investimentos nos mega-projetos de edifícios culturais. As construções, pautadas por atributos supérfluos e especulativos, tiveram seus investimentos cancelados. Escritórios de arquitetos pertencentes ao *star-system*, como os de Frank Gehry e Norman Foster, enfrentaram demissões em massa, com uma redução de até 50% em seus efetivos internos. Conforme afirmado pelo próprio Gehry em uma entrevista:

“Os tempos do excesso acabaram [...]. Acabou-se o desperdício, e é preciso enfrentar esse desafio. Não sei se isso é bom ou ruim, mas é o que há. É preciso poupar energia e dinheiro. Fazer arquitetura verde. Agora tudo precisa ser verde. E isso é real, porque senão estaremos mortos.” (GEHRY, 2010)

A fala de Frank Gehry, além de atestar o fim da abundância de capital para os mega-projetos culturais, introduz - ainda que de forma bastante cínica - uma segunda real problemática ao contexto pós-crise de 2008: a eminente crise climática e o colapso ambiental a nível planetário. Em um contexto de escassez monetária, mas também hídrica e energética, e a partir de um sensível aumento da pobreza e da desigualdade, projetos faraônicos como os de Bilbao não são mais possíveis e muito menos aceitáveis (ou não deveriam ser). A partir desse momento, os museus, como entidades culturais atreladas à sociedade, e que precisam, de algum modo, se reportar a ela, são também obrigados a rever suas práticas de gestão e de operação e o modo que ocupam o território com o qual se relacionam.

A arquitetura aplicada ao campo dos museus, invariavelmente, é também afetada por essa nova conjuntura. O contexto de escassez que se apresenta pós-crise de 2008 força o campo arquitetônico a reorientar sua prática. Por um lado, como afirma Gehry, os grandes escritórios se veem obrigados a desenvolver uma arquitetura, em teoria, ecologicamente sustentável, porque “tudo agora é verde”. Essa obrigação pode ser vista como um realinhamento superficial, pautado pela mudança de discurso como estratégia de manutenção de *status-quo* e de prestígio social, em detrimento de uma verdadeira mudança de postura ética e profissional em relação à prática arquitetônica e ao modo de produção do espaço. Problematizações importantes, como a identificação dos fenômenos de *greenwashing*⁴⁷ e a manutenção dos laços comerciais desses escritórios com regimes políticos autoritários⁴⁸ atestam essa situação.

Por outro, a crise de 2008, por colocar também em crise o ciclo de produção das arquiteturas espetaculares e ao externalizar a fragilidade do sistema econômico capitalista, pode ter aberto brechas para o fortalecimento de outros modos de se praticar arquitetura. Modos que sempre existiram, mas que estavam, mais do que nunca, escanteados e ofuscados por um fazer arquitetônico midiático e consumível em uma intensidade talvez inédita. Se arquiteturas como o museu de Bilbao significaram o auge do culto ao objeto arquitetônico elevado à categoria de obra de arte, o desmoronamento desse regime de discurso implica também a revisão do que está em sua base.

A utilização da arquitetura como “arte da representação”, geradora de imagens sedutoras e consumíveis, o afastamento da dimensão construtiva e material e a alienação em relação à esfera produtiva envolvida na construção dos edifícios são problemas cujo questionamento ganha força. Assim, esse momento de crise, que afetou diretamente a produção arquitetônica, talvez tenha marcado o declínio de um protagonismo do entendimento de arquitetura como Arte.

Arte, nesse caso, colocada com letra maiúscula, entendida como o “sistema moderno das artes”, tal como denominado por Paul Kristeller (1951). Esse sistema,

⁴⁷ O *greenwashing* consiste na utilização das pautas ecológicas e ambientais por empresas, indústrias e governos como estratégia de *marketing*, de promoção de discursos e de obtenção de lucro.

⁴⁸ Regimes autoritários sobretudo do Oriente Médio, financiados pela exploração do petróleo, como a Arábia Saudita e Emirados Árabes, figuram como alguns dos principais clientes de grandes escritórios de arquitetura, como *Foster + Partners*, *OMA*, *Ateliers Jean Nouvel* e *Gehry Partners*.

cujo fundamento provém do século XVIII e se institucionaliza no século XIX (não por acaso o momento de consolidação do conceito moderno de museu), “opera com a concepção de que as afinidades entre as cinco ‘arte maiores’ [pintura, escultura, arquitetura, música e poesia] seriam mais significativas que suas respectivas semelhanças com outras atividades humanas quaisquer [...]” (KAPP, 2021, p. 385). Ao se colocar a arquitetura na mesma “prateleira” das outras quatro manifestações artísticas, subtrai-se dela sua dimensão construtiva e produtiva, isto é, o entendimento de que, para além da elaboração de desenhos ou projetos, a arquitetura consiste na construção de edifícios e que, portanto, nunca é fruto da realização singular de uma pessoa.

Essa subtração fortalece ideias como o culto ao arquiteto como gênio criador e o estigma da assinatura autoral e exclusiva, que estão no centro do funcionamento do *star-system*. Tal como observado por Rafael Moneo (1989), a desconexão entre a projeção e a construção, evidente nas arquiteturas espetaculares, reflete uma “tirania da prancheta” que resulta em uma preocupante perda, para a arquitetura, do seu “necessário contato com a sociedade e, como resultado, tem se tornado um mundo privado” (MONEO, 1989, p. 4). Assim, em relação ao campo arquitetônico, acredito que a crise de 2008 pode ter representado uma oportunidade significativa de revisão do ofício, ainda em curso.

Essa revisão do entendimento de arquitetura como Arte, evidentemente, é um processo longo, não linear, não regular e ainda em aberto. Assim como não podemos ler a historiografia da transformação dos museus a partir de uma visão historicista embasada em uma ideia fictícia de “eterno progresso”, precisamos entender que essas mudanças são lentas, complexas e repletas de particularidades. Paradigmas que pautam o entendimento do que deve ser um museu, de como devem ser seus espaços, e a maneira que a arquitetura atua nesse campo não foram construídos repentinamente, “do dia para a noite”. Do mesmo modo, a revisão desses paradigmas segue um ritmo similar. No entanto, momentos significativos de ruptura, como as crises econômicas, são momentos importantes que nos ajudam a vislumbrar essas “mudanças em curso”.

Como exemplos que atestam essas mudanças, é possível citar alguns museus e centros culturais inscritos nesse período:

O Espaço Cultural El Tanque, localizado em Santa Cruz de Tenerife, nas Ilhas Canárias, foi inaugurado em 1997, em um processo de ocupação de uma zona industrial desativada, a partir do desejo de preservar o patrimônio industrial da região e ressignificá-lo, sobretudo devido ao processo de expansão urbana em seu entorno.

A equipe de arquitetos liderada por Fernando Menis reaproveitou ao máximo a estrutura pré-existente: um gigantesco tanque da refinaria CEPESA, que havia encerrado suas atividades. Peças removidas durante a etapa de demolição das obras foram reinseridas na edificação, para ser utilizadas, por exemplo, como porta e rampa de acesso, além de tambores que foram convertidos em clarabóias para qualificar o espaço.

Figura 55: Foto aérea do Espaço Cultural El Tanque, inaugurado em 1997.



Fonte: Portal Legenda. Disponível em: https://legenda.org/noticias/25-anos-del-espacio-cultural-el-tanque-2022-20460#google_vignette. Acessado em 04/05/2024.

Figura 56: Foto da fachada e da “ponte” de acesso ao Espaço Cultural El Tanque, inaugurado em 1997.



Fonte: Revista Architectura Viva. Disponível em: <https://arquitecturaviva.com/obras/espacio-cultural-el-tanque#lg=1&slide=11>. Acessado em 04/05/2024.

Figura 57: Foto interna do Espaço Cultural El Tanque, inaugurado em 1997.



Fonte: Portal Archeologia Industriale. Disponível em: https://archeologiaindustriale.net/3929_espacio-cultural-el-tanque-di-tenerife-isole-canarie/?print=print. Acessado em 04/05/2024.

Figura 58: Foto interna do Espaço Cultural El Tanque, inaugurado em 1997.



Fonte: Revista Architectura Viva. Disponível em: <https://arquitecturaviva.com/obras/espacio-cultural-el-tanque#lg=1&slide=11>. Acessado em 04/05/2024.

O projeto tira partido da gigantesca escala do tanque reocupado para criar um espaço expositivo generoso, repleto de possibilidades de ocupação, que torna o equipamento uma ferramenta valiosa para a comunidade local.

Como um outro exemplo de ocupação em uma edificação existente, destaca-se também o *CENTQUATRE-PARIS*, inaugurado em 2008, a partir do projeto de intervenção feito pelo escritório francês Atelier Novembre. A instituição ocupa uma edificação do século XIX, que durante 120 anos recebeu funerais e preparava os caixões que eram fornecidos para a cidade de Paris. Está localizada no 19º *arrondissement*, uma das regiões mais marginalizadas da cidade, ocupada principalmente por imigrantes ilegais. Assim, além de promover o resgate de uma edificação histórica, o espaço tem um papel fundamental de articulação com a comunidade.

Figura 59: Foto da fachada de acesso ao *Le Centquatre*, inaugurado em 2008.



Fonte: Página oficial da instituição no Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/104paris/>. Acesso em: 04/05/2024.

Figura 60: Espaço expositivo interno do *Le Centquatre*, inaugurado em 2008.



Fonte: Página oficial da instituição no Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/104paris/>. Acesso em: 04/05/2024.

Figura 61: Espaço expositivo interno do *Le Centquatre*, também utilizado como espaço para outras atividades, como dança e aulas de grupo.



Fonte: Página oficial da instituição no Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/104paris/>. Acesso em: 04/05/2024.

O *Centquatre* é um espaço de residências artísticas, produção e divulgação de artes para o público e para a comunidade artística. Desenhado como uma plataforma colaborativa, oferece também espaços gratuitos para práticas artísticas e para o acolhimento das famílias por meio de creches e oficinas.

Um outro exemplo, também em Paris, de um espaço museológico que merece ser abordado é o Palais de Tokyo, inaugurado em 2002, a partir de um projeto de renovação desenvolvido pelo escritório francês Lacaton & Vassal. Esse projeto dialoga com os outros dois anteriores por se tratar de uma renovação de uma edificação histórica. No entanto, se difere de ambos pelo fato de ser sido realizado por um escritório com elevado destaque no campo arquitetônico: Anne Lacaton e Jean-Philippe Vassal foram laureados com o prêmio Pritzker em 2021.

O projeto do Palais de Tokyo destaca-se pela estratégia de potencializar o espaço por meio de uma consciente escolha por manter seu interior em “estado bruto”, sem excessos de materiais e sem acabamentos. O baixíssimo orçamento do projeto fez com que os arquitetos optassem por fazer mínimas (e silenciosas) intervenções no espaço, necessárias apenas para poder requalificá-lo para novos usos.

Figura 62: Foto interna do Palais de Toyko, inaugurado em 2001.



Fonte: Site oficial do escritório Lacaton & Vassal. Disponível em: <https://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=20#>. Acesso em: 04/05/2024.

Figura 63: Foto interna do Palais de Toyko, inaugurado em 2001.



Fonte: Site oficial do escritório Lacaton & Vassal. Disponível em: <https://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=20#>. Acesso em: 04/05/2024.

Figura 64: Foto interna do Palais de Toyko, inaugurado em 2001.



Fonte: Site oficial do escritório Lacaton & Vassal. Disponível em: <https://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=20#>. Acesso em: 04/05/2024.

Curiosamente, o estado de abandono do espaço que recebeu o Palais de Tokyo se deve muito à inauguração do Centro Pompidou, que acolheu as obras de arte moderna que eram expostas até então no edifício. Após essa mudança, o espaço ficou abandonado por décadas, deteriorando-se, até ser renovado pelo projeto de Lacaton & Vassal. As decisões arquitetônicas do escritório transformaram o Palais de Tokyo em um espaço com enorme vocação para receber arte contemporânea, uma vez que a robustez de seu interior confere grande liberdade de produção aos artistas.

O sucesso do edifício foi tão expressivo que a instituição rapidamente se tornou um centro de produção artística de grande destaque na Europa. Em 2014, foi inaugurada uma expansão do Palais de Tokyo, também projetada pelo escritório francês, a partir da continuação da renovação de outras áreas do edifício, que estavam fechadas.

Por fim, um outro projeto paradigmático para se pensar novas ideias de museus e de arquitetura aplicada a esses espaços é o Museu de Arte Contemporânea do Século XXI de Kazanawa, localizado no Japão. Inaugurado em 2004, o museu foi projetado pelo escritório japonês SANAA, da dupla Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa.

O museu foi concebido durante quatro anos de trocas intensas entre o escritório de arquitetura e a equipe de funcionários da instituição, a fim de se conceber um espaço muito alinhado com as necessidades da equipe e de seu programa curatorial (SILVA, 2007). Idealizado para ser uma instituição com forte enraizamento na comunidade local, o museu é fruto de um investimento público para tentar combater uma tendência de esvaziamento do centro da cidade da Kazanawa. Com a saída da prefeitura e da universidade local para outros pontos da cidade, a prefeitura apostou na construção de um museu como articulador social e promotor de laços de permanência e de identificação.

Os arquitetos propuseram uma planta circular, que rompe completamente a ideia de uma hierarquia entre fachadas, o que torna o museu passível de ser acessível por todos os lados. O uso do vidro na fachada - extinto por exemplo no museu de Bilbao - é retomado, como estratégia para conferir mais transparência e conexão do museu com seu espaço externo. Associada a essa transparência, os espaços de uso mais público são posicionados na parte mais externa da planta, enquanto os espaços expositivos, que demandam maior proteção e controle, são posicionados em seu interior.

Após muita conversa entre as equipes de arquitetura e do museu, as proporções e geometrias das salas expositivas foram definidas, assim como a escolha por configurar salas independentes, com percursos que podem ser separados, o que confere maior flexibilidade para as exposições, assim como maior liberdade para o percurso dos usuários. Essa variedade de tipos de sala também pode ser vista em Bilbao. No entanto, fica evidente como a articulação espacial entre esses elementos, no caso do museu japonês, se dá de um modo muito mais coeso e singelo, a partir de espaços de circulação sem malabarismos formais.

Figura 65: Foto aérea do Museu de Arte Contemporânea do Século XXI de Kazanawa, 2004.



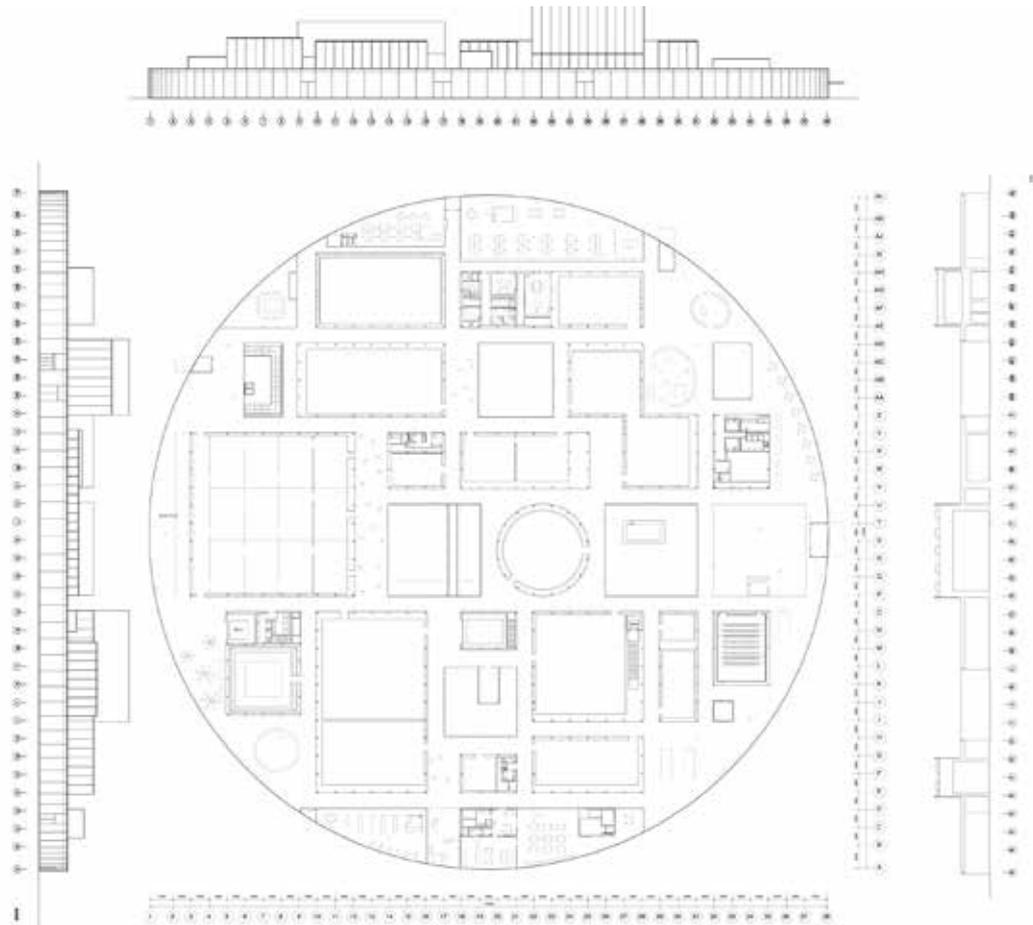
Fonte: Revista Architectura Viva. Disponível em: <https://arquitecturaviva.com/works/museo-de-arte-contemporaneo-de-kanazawa-ishikawa-2>. Acessado em 04/05/2024.

Figura 66: Foto da fachada do Museu de Arte Contemporânea do Século XXI de Kazanawa, 2004.



Fonte: Revista Architectura Viva. Disponível em: <https://arquitecturaviva.com/works/museo-de-arte-contemporaneo-de-kanazawa-ishikawa-2>. Acessado em 04/05/2024.

Figura 67: Planta e fachadas do Museu de Arte Contemporânea do Século XXI de Kazanawa, 2004.



Fonte: Revista Architectura Viva. Disponível em: <https://arquitecturaviva.com/works/museo-de-arte-contemporaneo-de-kanazawa-ishikawa-2>. Acessado em 04/05/2024.

Figura 68: Foto de um espaço interno do Museu de Arte Contemporânea do Século XXI de Kazanawa, 2004.



Fonte: Revista Architectura Viva. Disponível em: <https://arquitecturaviva.com/works/museo-de-arte-contemporaneo-de-kanazawa-ishikawa-2>. Acessado em 04/05/2024.

Ao contrário dos outros três espaços apresentados, o Museu de Arte Contemporânea do Século XXI é um exemplo de edifício construído “do zero”. Os panos de vidro curvos da fachada, assim como sua esbelta estrutura metálica indicam que muito provavelmente ele não foi uma construção de baixo orçamento. Assim como Lacaton & Vassal, Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa receberam o prêmio Pritzker em 2010. Portanto, são também dois arquitetos de destaque no campo arquitetônico.

No entanto, o Museu de Arte Contemporânea do Século XXI é um exemplo de edificação de elevado padrão construtivo fruto de um pensamento arquitetônico que se nega a trilhar o caminho do espetáculo. Ao contrário de excessos formais, ou de traços arquitetônicos com um apelo estético que ofusca o conteúdo expositivo, a dupla japonesa opta, nesse projeto, por uma arquitetura bastante silenciosa. O pensamento arquitetônico elabora, em conjunto com a equipe que irá trabalhar no espaço, uma organização espacial pouquíssimo usual para museus, com recursos tipológicos atípicos, mas que conferem ao edifício variabilidade e flexibilidade importantes para sua longevidade.

Elementos tecnológicos onerosos, como os panos de vidro curvos e a delicada estrutura metálica tornam-se ferramentas não para gerar uma escultura monumental, mas para potencializar a singeleza pretendida. Apesar da grande área ocupada (a planta circular tem 112,5 metros de diâmetro), o prédio consegue manter uma escala humana confortável em relação ao seu entorno, ao mesmo tempo que a fachada envidraçada se torna convidativa para os visitantes.

Assim, os quatro exemplos aqui elencados, bastante diversos, demonstram como os museus a partir da década de 1980 adquirem cada vez mais pluralidade e variação. Os três primeiros exemplos, de ocupação em pré-existências, exemplificam uma tendência contemporânea de se requalificar construções, ao invés de demoli-las para a construção de novos edifícios. Afinal, em um contexto de metrópoles já bastante saturadas, a intervenção mais sustentável tende a ser aquela em um edifício já construído.

Apesar de suas particularidades, os quatro exemplos convergem para uma abordagem onde as espacialidades negam uma lógica midiática de excessos e de construção de imagens facilmente veiculáveis e consumíveis. Não por acaso, nenhum desses espaços destaca-se internacionalmente como um ponto turístico emblemático

voltado para uma cultura de massa – nem mesmo os exemplos localizados em Paris, uma das cidades mais visitadas do mundo.

O *modus operandi* representado por museus como o de Bilbao perde força, a partir de princípios arquitetônicos que privilegiam a economia, o uso eficiente e consciente dos materiais e das técnicas construtivas e o respeito às pré-existências e ao entorno. Esses princípios, ao mesmo tempo, não representam uma perda, ou empobrecimento, de qualidades ambientais e estéticas. Pelo contrário, não há dúvidas de que estão presentes nos edifícios.

Ao contrário da arquitetura como protagonista, os quatro demonstram como o espaço deve funcionar como articulador e potencializador das relações que se darão em seu interior. Assim, apresentam-se como alternativas potentes à arquitetura do espetáculo e tendem a ganhar força após a crise de 2008.

3.7 Contexto pós-pandêmico: museus e comunidade

Em seguida à crise econômica de 2008, a pandemia de Covid-19, que eclodiu mundialmente em março de 2020, foi um segundo momento contemporâneo extremamente desafiador para o campo museológico, assim como para todo o mundo. De modo geral, o intervalo de apenas doze anos entre esses dois eventos catastróficos de escala global alerta para uma preocupante situação: a humanidade está enfrentando crises profundas em intervalos cada vez menores.

Embora o distanciamento temporal da pesquisa em relação à pandemia de Covid-19 seja curto para elaborar uma análise consistente de seus desdobramentos, que com certeza ainda estão em curso, podemos abordar algumas reflexões que podem ser feitas a partir dos fatos que se apresentam desde então. De modo imediato, o fechamento dos museus, com a brusca interrupção das visitas, das exposições temporárias e dos eventos que eram abrigados nas instituições fez com que muitas delas enfrentassem situações próximas de um colapso financeiro.

A pandemia desnudou a fragilidade do modelo de negócio dos museus. A renda provinda dos ingressos, das lojas, dos restaurantes e dos aluguéis evaporou. [...] Em resumo, a pandemia expôs os pontos vulneráveis dos museus, tanto os ligados ao modo de atuação quanto os ligados à reputação. (SZÁNTÓ, 2022b, p. 19–20)

O fato de os museus dependerem intimamente de uma relação que é mediada por seu espaço, por meio da visita e da presença física dos visitantes e do contato com as exposições fez com que o momento de quarentena obrigatória

fosse muito desafiador. A importância dos edifícios para essas instituições foi evidenciada, o que confirma o papel fundamental que a arquitetura desempenha no campo museológico.

Espacialmente, a pandemia demonstrou aos museus a importância de se ter ambientes diversos e polivalentes. Em uma situação de alastramento de uma doença respiratória, em que o contágio pelo ar era uma das grandes preocupações de toda a humanidade, os tradicionais espaços fechados e isolados do “cubo branco” e de suas variações representavam a antítese do que era desejado pelas pessoas. No polo oposto, as instituições que contavam com espaços abertos, com boa ventilação e iluminação natural e conectados com o exterior, certamente puderam se beneficiar desses atributos, ao menos nos momentos de abrandamento da pandemia.

Essa restrição, evidentemente, foi temporária e não representou a extinção das galerias enclausuradas com rígidos controles ambientais artificiais. Quatro anos após o início da pandemia, felizmente, não há mais restrições sanitárias para a frequência de lugares fechados. No entanto, o momento representou uma oportunidade de as instituições valorizarem seus espaços abertos e imaginarem possíveis ativações que poderiam acontecer nesses locais.

Esses espaços tendem a ser também os pontos de contato direto dos museus com seu entorno, o que reforçou a dimensão urbana que os equipamentos culturais podem assumir, como espaços públicos de fruição, contemplação e lazer. Provavelmente, a partir dessas experiências, os museus reforçarão a presença dos espaços abertos e não-funcionalizados em seus “programas de necessidade”. Com isso, ganha força no campo museológico a valorização da capacidade de abrigar atividades que extrapolem a conservação e exibição de objetos.

A pandemia foi também um momento de afirmação incontestável da importância da arte e de suas manifestações para a sociedade. Não devido ao seu valor simbólico ou de troca, e sim devido ao seu valor de uso. As artes visuais, as produções cinematográficas, os livros, as apresentações musicais e teatrais...Todas essas produções, mesmo que acessadas de forma remota, foram recursos essenciais para que pudéssemos tolerar minimamente os angustiantes momentos de reclusão social. Essas manifestações estão intimamente ligadas aos museus, uma vez que eles são polos de produção e de salvaguarda desse material. Assim, a pandemia reforçou também a importância da missão simbólica dessas instituições.

Como um momento de externalização da fragilidade humana na Terra, a pandemia foi significativa para atestar o papel político e social dos museus. As ideias desenvolvidas pela Mesa Redonda de Santiago do Chile, na década de 1970, de um museu ativo, atrelado ao seu território e visto como ferramenta de transformação social, ganharam uma relevância inédita a nível mundial.

O contraste entre as funções tradicionais do museu de arte – coletar, preservar, pesquisar, interpretar, exibir – e seu papel mais amplo, de agente da vida comunitária e do progresso social, se intensificou com a pandemia de coronavírus, mas já havia se manifestado muito antes. (SZÁNTÓ, 2022b, p. 15)

Curiosamente, tais ideias já estavam presentes na Nova Museologia praticada sobretudo na América Latina desde a década de 1970. Provavelmente, a “fragilidade humana” experimentada em nosso contexto periférico desde muito antes da pandemia fez com que essa função social do museu emergisse por aqui muito antes. Globalmente, a pandemia fez com que essa função fosse intensificada e reafirmada. Ao terem seus espaços expositivos fechados, os museus foram obrigados a se reinventar. Houve um deslocamento do protagonismo de uma função primordialmente receptiva - ou expositiva - para um papel produtivo e ativo. Os museus desenvolveram conteúdos como materiais didáticos e pedagógicos para alunos e professores, além de promoverem entrevistas, conversas, shows e espetáculos que podiam ser acessados e transmitidos *online*.

Alguns museus organizaram também campanhas de financiamento para artistas locais e para os profissionais envolvidos no mercado da cultura, que tiveram suas rendas radicalmente reduzidas, uma vez que festivais, mostras e exposições temporárias foram canceladas. A construção de redes de apoio às pessoas carentes, não só do campo artístico, com distribuição de alimentos e produtos de necessidade básica também foi uma iniciativa capitaneada por museus, que mobilizaram seus recursos midiáticos e de investimento financeiro em um momento de crise humanitária como a vivenciada durante a pandemia. Assim, esse momento de crise foi talvez importante para vários museus perceberem como podem ser potentes ferramentas de articulação com o entorno em que estão inseridos.

Politicamente, o período foi também um momento intenso de disputa de discursos antagônicos que se organizaram basicamente em dois polos. Um deles se orientava pelo respeito à ciência e às autoridades sanitárias, que defendiam a urgência do distanciamento social e da vacinação. O outro se pautava por um

discurso negacionista, que confrontava os dados científicos e defendia um enfrentamento da pandemia a partir de uma “imunização de rebanho”. Essa segunda corrente foi liderada por políticos de extrema-direita em alguns locais do globo, como nos Estados Unidos, governado por Donald Trump, e no Brasil, governado por Jair Bolsonaro. Nos países em que estavam no poder, foram responsáveis por um número de mortes muito superior à média global e às previsões científicas. Diante desse contexto político, muitos museus se viram obrigados a se posicionar e a romper com uma pretensa neutralidade política.

Com a pandemia, as instituições passaram a ter uma nova experiência no trato com as autoridades públicas. [...] Teremos de redefinir nosso papel social nessas circunstâncias. Por sua vez, temos um poder político significativo. Temos influência na comunidade internacional. Com a ascensão do populismo de direita em todo o mundo, os museus têm que parar de pensar apenas na próxima exposição de sucesso. [...] Juntos, temos um grande poder. E porque ainda somos bastante autônomos, podemos fazer exposições com conteúdo crítico. Podemos iniciar e interromper debates éticos. Nós podemos sensibilizar as pessoas e nos envolver com o ativismo. (ACKERMANN, 2022, p. 234)⁴⁹

Por contarem também com uma dimensão acadêmica e compromissada com o saber científico, os museus reforçaram sua importância como instituições detentoras de uma voz e de uma autoridade importantes socialmente. Em uma época de bombardeamento de *fake-news* e de desinformação, os museus foram demandados a estreitar seus laços com a sociedade e se envolver com suas questões atuais.

Todo esse contexto social e político reforçou a vertente de museus essencialmente locais, capazes de estabelecer uma conexão próxima com seu território, em detrimento dos museus voltados para o consumo de massa e para o turismo internacional.

Antes da pandemia, os países, em geral, queriam construir museus que deixassem as pessoas embasbacadas. Arquitetos famosos, coleções emprestadas do Louvre... A ideia era construir atrações turísticas incríveis. Só que quando pensamos nos museus que a gente de fato ama, percebemos que eles não estão entre aqueles que nos deixam boquiabertos. Em sua maioria, eles são museus modestos. Eles falam com você. Eles têm uma história. Eles são estranhos. Eles abrem novos caminhos. Normalmente eles têm ligação com temas locais, mas ainda assim falam de uma língua global.

Os museus do futuro não estarão interessados na expectativa do público de ver algo estupendo. Os museus mais interessantes serão instituições locais

⁴⁹ Marion Ackermann é diretora geral das Coleções de Arte do Estado de Dresden, na Alemanha. Seu depoimento sobre o contexto dos museus durante a pandemia foi coletado no livro organizado por András Szántó, lançado no ano de 2022. O livro trás uma coletânea de vinte e oito entrevistas com duradores e administradores de museus de todo o mundo, realizadas durante o período da pandemia.

com personalidade única, que estejam conectadas com a sociedade, que proporcionem uma experiência ligada à forma como a sociedade vive, como ela se conecta com a natureza e as histórias das pessoas. É esse tipo de experiência que você realmente quer para você. (BELOV, 2022, p. 221)⁵⁰

Essa tendência de fortalecimento dos museus locais, de menor escala, não apaga a relevância dos museus enciclopédicos ou daqueles pautados pelo colecionismo. Esses continuam abrigando em seus acervos obras de arte e artefatos com elevado valor histórico e artístico. Ver obras como a Pietà de Michelangelo no museu do Vaticano, o David, na Accademia de Florença, as obras impressionistas de Monet e Van Gogh no Museu D'Orsay de Paris são momentos imbuídos por uma aura artística que pode ser impactante. Essa aura e o apelo histórico, estético e midiático dessas obras continuarão sendo elementos explorados por essas instituições.

Quando esses atributos são associados ao turismo de massa, às grifes da moda e aos restaurantes de alta culinária, torna-se uma receita de relativo sucesso que garante a essas instituições a atratividade de público, a relevância social e o rendimento financeiro que precisam para se manterem abertas e conservando seu patrimônio com o devido cuidado que demandam. Assim, essas instituições dificilmente mudarão seu modo de operar e de exibir essas peças. Elas já estão relativamente “bem resolvidas”, ao menos sob o aspecto financeiro.

Na outra ponta, os museus de outras naturezas e escalas, que não contam com “mega acervos”, são os que provavelmente passarão por mudanças mais radicais a partir desse contexto pós-pandêmico. Por um lado, a ausência desse tipo de acervo nessas instituições torna a estabilidade financeira e a atração de público os grandes desafios a serem enfrentados. Por outro, essa ausência significa também uma preciosa liberdade para se pensar outros modos de operação e outras configurações de museus.

Nesse sentido, a arquitetura se apresenta como uma ferramenta ainda mais valiosa para ajudar essas instituições a enfrentar essas problemáticas. Práticas arquitetônicas contrárias à lógica do *starsystem*, que ganharam força desde a crise de 2008, continuam sendo iniciativas capazes de auxiliar nos anseios desses outros tipos de museu.

⁵⁰ Anton Belov é diretor do Garage Museum of Contemporary Art, instituição localizada em Moscou, Rússia. Assim como Marion Ackermann, seu depoimento está presente no livro organizado por András Szántó, lançado no ano de 2022.

O projeto arquitetônico, como muitos campos criativos, começou a se afastar do virtuosismo muscular da figura visionária individual e venerada - geralmente do sexo masculino e oriunda do Norte Global - para formas de criatividade mais empáticas, colaborativas e compartilhadas, voltadas para o público e que não enfatizavam a autoria individual. [...] Uma geração de arquitetos começou a ir além das premissas do tipo “olhe para mim” e a imaginar museus mais acolhedores e acessíveis, intencionalmente enraizados em suas comunidades e em ambientes urbanos ou rurais.⁵¹ (SZÁNTÓ, 2022a, p. 10, tradução nossa)

Nesse sentido, alguns exemplos de museus contemporâneos podem ser citados, sobretudo em regiões que estão mais distantes da influência da hegemonia política e social das instituições historicamente consolidadas, localizadas primordialmente na Europa central e nos Estados Unidos.

Na China, o escritório DnA, liderado pela arquiteta chinesa Xu Tiantian, é responsável por uma série de pequenos museus rurais localizados na região de Songyang, uma província composta por cerca de 400 vilarejos, com apenas 230 mil habitantes ao todo. Essa baixíssima densidade demográfica fez com que um intenso êxodo rural fosse vivenciado pela região, a partir da atração quase magnética de duas grandes metrópoles vizinhas à província: Jinhua, com seis milhões de habitantes e Wenzhou, com dez milhões de habitantes. Essas metrópoles estão localizadas a no máximo duas horas e meia de carro a partir da capital de Songyang.

Para tentar evitar o êxodo rural, que ameaçava um esvaziamento em massa de toda a região, o Estado chinês investiu em museus e outros equipamentos comunitários para tentar promover a permanência da população em seus vilarejos. Eles são operados pela população local, responsável por escolher o conteúdo que neles será trabalhado. Os habitantes são também envolvidos no processo de idealização e de construção dos espaços, que privilegia a mão de obra e o uso de materiais locais.

A musealidade dos espaços não se manifesta somente a partir do que será exposto. O próprio processo de construção dos edifícios é muitas vezes uma maneira de resgatar um saber-fazer local. Além disso, os museus são projetados, em alguns

⁵¹ Architectural design, like many creative fields, started turning away from the muscular virtuosity of the single venerated visionary – usually male and hailing from the Global North – to more empathetic, collaborative, and distributed forms of creativity that faced toward the public and de-emphasized the author as individual. [...] A generation of architects started to move beyond look-at-me statements and to imagine more welcoming and accessible museums, one that are intentionally rooted in their communities and urban or natural surroundings.

casos, para serem fábricas e locais de produção artesanal, sendo a prática produtiva e a relação com a comunidade o patrimônio a ser preservado nesses equipamentos.

Figura 69: Foto da fachada do Museu Hakka, inaugurado em 2017



Fonte: Portal Archdailly. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/895500/museu-hakka-dna>. Acessado em 05/05/2024.

Figura 70: Foto aérea da implantação do Museu Hakka, inaugurado em 2017



Fonte: Portal Archdailly. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/895500/museu-hakka-dna>. Acessado em 05/05/2024.

Figura 71: Foto externa do Museu Hakka, inaugurado em 2017



Fonte: Portal Archdailly. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/895500/museu-hakka-dna>. Acessado em 05/05/2024.

Figura 72: Foto interna do Museu Hakka, inaugurado em 2017



Fonte: Portal Archdailly. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/895500/museu-hakka-dna>. Acessado em 05/05/2024.

O museu Hakka está situado no vilarejo de Shicang, cujos moradores pertencem à etnia *Hakka*. A aldeia é conhecida pela história de que, no passado, foi capaz de abastecer construtivamente toda a região por meio do fornecimento de pedra. A exploração, no entanto, teria sido tão intensa que as reservas se exauriram. O domínio comercial do vilarejo, e, por consequência, o conhecimento do ofício construtivo, foi perdido. O museu, então, pretende ser uma iniciativa de resgate da cultura material da região. Esse resgate se estende para todo o vilarejo como uma estratégia de preservação: as casas começaram a ser renovadas utilizando a mesma técnica construtiva presente na construção do museu. A edificação está sempre aberta à população (ela não tem nenhum controle de acesso, como catracas ou até mesmo portas) e exhibe apenas cópias de escrituras da civilização *Hakka*, com registros de centenas de anos.

Já a Fábrica de Tofu, inaugurada em 2018 e localizada no vilarejo de Caizhai, é um exemplo de museu dotado de uma dimensão essencialmente produtiva. O vilarejo, conhecido pela fabricação excepcional de tofu, estava com sua atividade produtiva ameaçada, por não atender aos requisitos sanitários para a venda do alimento nos supermercados chineses. Com isso, foi projetada uma edificação dotada de espaços para a produção que permitiram a combinação da utilização da técnica tradicional de fabricação com o atendimento aos requisitos sanitários necessários para sua comercialização. O edifício é administrado e operado pelo sindicato local, que cresceu após a inauguração do espaço, por meio da adesão de vários fazendeiros da região.

Figura 73: Vista externa da Fábrica de Tofu, inaugurada em 2018.



Fonte: Portal Archdaily. Disponível em: <https://www.archdaily.com/943412/tofu-factory-dna>. Acessado em 05/05/2024.

Figura 74: Vista aérea da Fábrica de Tofu, inaugurada em 2018.



Fonte: Portal Archdaily. Disponível em: <https://www.archdaily.com/943412/tofu-factory-dna>. Acessado em 05/05/2024.

Figura 75: Vista interna da Fábrica de Tofu, inaugurada em 2018.



Fonte: Portal Archdaily. Disponível em: <https://www.archdaily.com/943412/tofu-factory-dna>. Acessado em 05/05/2024.

Figura 76: Vista interna da Fábrica de Tofu, inaugurada em 2018.



Fonte: Portal Archdaily. Disponível em: <https://www.archdaily.com/943412/tofu-factory-dna>. Acessado em 05/05/2024.

A estrutura da fábrica, em madeira engenheirada, representa uma releitura contemporânea das construções tradicionais do vilarejo e utiliza os mesmos princípios de encaixe. O caminho externo coberto permite que os visitantes observem todas as etapas da produção tradicional do tofu, que se torna uma espécie de performance em exibição constante protagonizada pelos trabalhadores. Grupos escolares frequentemente visitam o espaço para ensinar as crianças sobre a tradição local. O percurso culmina em um saguão para a degustação dos produtos e em uma praça aberta, de onde é possível se ver a antiga fábrica do vilarejo. Os produtos desenvolvidos no espaço agora podem ser comercializados em todos os supermercados do país, o que possibilitou um aumento significativo de renda para o vilarejo.

Por fim, um outro museu que exemplifica práticas arquitetônicas pautadas por uma relação íntima com o território em que está inserido é o Bundadon Art Museum, inaugurado em 2022. O edifício foi projetado pelo escritório Kerstin Thompson Architects, liderado pela arquiteta australiana que dá nome ao escritório.

O projeto já configura uma resposta aos severos efeitos da crise climática. No ano de 2020, no verão, a região que se localiza o museu foi duramente afetada por incêndios oriundos de um grande período de seca. Em seguida, chuvas intensas ocasionaram enchentes e alagamentos. Frente a esse contexto, a instituição viu seu acervo ameaçado por um alto risco de destruição, o que os obrigou a construir novas instalações que pudessem ser robustas o suficiente para sobreviver a futuras inundações e incêndios.

Figura 77: Foto externa do Bundadon Art Museum, inaugurado em 2022.



Fonte: Portal Archdaily. Disponível em <https://www.archdaily.com.br/br/985273/museu-de-arte-bundanon-kerstin-thompson-architects>. Acessado em 05/05/2024.

Figura 78: Foto externa do Bundadon Art Museum, inaugurado em 2022.



Fonte: Portal Archdaily. Disponível em <https://www.archdaily.com.br/br/985273/museu-de-arte-bundanon-kerstin-thompson-architects>. Acessado em 05/05/2024.

Figura 79: Foto externa do Bundadon Art Museum, inaugurado em 2022.



Fonte: Portal Archdaily. Disponível em <https://www.archdaily.com.br/br/985273/museu-de-arte-bundanon-kerstin-thompson-architects>. Acessado em 05/05/2024.

Figura 80: Foto interna do Bundadon Art Museum, inaugurado em 2022.



Fonte: Portal Archdaily. Disponível em <https://www.archdaily.com.br/br/985273/museu-de-arte-bundanon-kerstin-thompson-architects>. Acessado em 05/05/2024.

Além do espaço dedicado ao acervo, que é enterrado para protegê-lo de possíveis incêndios, o museu conta com dormitórios e ateliês. Esses espaços são dedicados para o alojamento de artistas em residências artísticas e pesquisadores, além de visitantes que podem se hospedar a partir de uma agenda alinhada à programação das exposições anuais da instituição.

Acredito não ser coincidência o fato de esses projetos contemporâneos de museus, que estão se destacando por seus atributos espaciais, tectônicos e paisagísticos, serem desenvolvidos por escritórios liderados por arquitetas mulheres. A revisão das práticas arquitetônicas aplicadas ao campo museológico deve passar, necessariamente, por revisões estruturais internas do próprio campo arquitetônico. A dissolução de estruturas hierárquicas baseadas em distinções de gênero nos escritórios de arquitetura, por exemplo, é uma das revisões estruturais urgentes e necessárias.

Uma prática arquitetônica contemporânea atenta às pré-existências e às particularidades do território, mais coletiva, menos pautada no desenho autoral e no culto à figura do arquiteto-artista mostra-se um caminho promissor para atender às demandas dos novos tipos de museus no contexto pós-pandemia. Os últimos exemplos apresentados representam alternativas promissoras tanto para novos entendimentos sobre que é um museu, assim como para o modo que devem se organizar espacialmente e se relacionar com seu contexto e seus usuários.

4 UM PANORAMA BRASILEIRO

Ao analisar o histórico de transformação dos museus brasileiros, fica evidente como o Brasil não só acompanhou em grande parte as principais mudanças em um ritmo semelhante ao de regiões como a Europa e os Estados Unidos, como em alguns momentos teve um posicionamento progressista de destaque. De modo geral, o país se mostra expressivo e relevante para o campo museológico e para a discussão da arquitetura aplicada nesse contexto.

O primeiro museu brasileiro foi fundado em 1818 por D. João VI, exatamente no período em que os principais Estados Nacionais europeus passavam pelo mesmo processo. O Museu Imperial, inaugurado na então capital do país, a cidade do Rio Janeiro, teve seu nome modificado para Museu Nacional após a Proclamação da República. Essa modificação, que aconteceu no momento de instauração do novo regime político do país, em 1889, demonstra o papel institucional do museu no processo de construção da identidade nacional, assim como ocorrido na Europa.

O então Museu Imperial foi criado como um museu de história natural e tinha uma intensa relação com os grandes museus do mesmo tema sediados na Europa. Como Santos (2004) destaca, os museus nacionais refletiam os valores culturais de cada nação, a partir da ótica de seus governantes. Em países com herança pré-Colombiana, como México e Peru, os museus nacionais primavam pela arqueologia. No caso do Brasil, o Museu Imperial, ao focar suas coleções no patrimônio natural do país, demonstrava “a importância dos recursos naturais para o novo Estado que se consolidava” (SANTOS, 2004, p. 56). Ao final do século XIX, o Brasil tinha cerca de 10 museus, sendo a grande maioria deles focados em temáticas ligadas a elementos naturais.

4.1 A arquitetura moderna brasileira e a construção de uma ideia de país

Em 1922, a criação do Museu Histórico Nacional, também no Rio de Janeiro, marca uma mudança no campo museológico do país. Fundado por Gustavo Barroso (1888-1959), o acervo do museu desloca o foco dos elementos da natureza para os “objetos que representassem a história da nação” (SANTOS, 2004, p. 56). Porém, o museu apresentava aspectos elitizados, ao privilegiar um discurso que apagava da pretensa “história da nação” grande parte das camadas populares.

A tentativa de construção de uma identidade nacional ganha força com os modernistas, que elegem as cidades coloniais mineiras como o “berço” de uma cultura essencialmente brasileira. A partir do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), liderado por Rodrigo Melo Franco de Andrade (1898-1969), há a criação de uma série de novos museus, como o Museu Nacional de Belas Artes (1937), no Rio de Janeiro, o Museu das Missões (1940), no Rio Grande do Sul, o Museu da Inconfidência (1944), em Ouro Preto e o Museu do Ouro (1946), em Sabará. Chama a atenção o fato de a composição inicial do SPHAN ser majoritariamente de arquitetos, por meio de nomes como Lúcio Costa (1902-1998), Carlos Leão (1906-1983) e Sylvio de Vasconcelos (1916-1979).

Tal constituição profissional marcou as práticas seletivas da instituição: eram os objetos do mundo edificado, notadamente do período colonial, elegidos pelos arquitetos modernistas, como os que representariam o passado brasileiro e o articulariam ao presente, ao Estado Novo. (NASCIMENTO, 2015, p. 1)

O Museu das Missões, projetado por Lúcio Costa, consiste em uma intervenção em um sítio histórico. O arquiteto concebeu um pavilhão construído com parte das ruínas existentes, para abrigar o acervo composto principalmente por esculturas. A edificação, fechada com painéis de vidro em todo o perímetro, tem uma abordagem que muito se aproxima do defendido por Mies van der Rohe em seu “Museu para uma pequena cidade”.

Figura 81: Foto externa do Museu das Missões. Projeto de Lúcio Costa, 1940.



Fonte: ArchDaily. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/01-16239/classicos-da-arquitetura-museu-das-missoes-lucio-costa> Acessado em: 27/07/2023

Figura 82: Foto externa do Museu das Missões. Projeto de Lúcio Costa, 1940.



Fonte: ArchDaily. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-16239/classicos-da-arquitetura-museu-das-missoes-lucio-costa> Acessado em: 27/07/2023

Figura 83: Foto interna do Museu das Missões. Projeto de Lúcio Costa, 1940.



Fonte: ArchDaily. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-16239/classicos-da-arquitetura-museu-das-missoes-lucio-costa> Acessado em: 27/07/2023

As ideias de Mies van der Rohe, publicadas em 1943, foram apresentadas como uma proposta de solução para o dilema dos museus na época e foram consideradas extremamente progressistas. O fato de o Museu das Missões ter sido inaugurado três anos antes dessa publicação revela o quanto a abordagem de Lúcio Costa se mostra vanguardista. O fechamento com panos de vidro faz com que o acervo exposto estabeleça por meio da conexão visual uma franca relação com as ruínas da igreja ao fundo, o que reforça a relação histórica e material entre os objetos, independente de suas escalas.

Com um simples gesto, Lúcio Costa amplia radicalmente o museu: a relação museal não fica limitada ao interior do espaço delimitado pelos vidros e pela cobertura. O amplo contexto externo, com sua paisagem, edificações e carga histórica, integra-se à experiência da visita⁵². Os objetos expostos internamente, por sua vez, são posicionados “contra um fundo cambiante, que retira justamente esse objeto de um lugar sagrado, isolado, neutro, puro, e o coloca em relação imanente.” (WISNIK, 2012, p. 4). Como um outro aspecto importante do projeto de Lúcio Costa, destaca-se seu caráter silencioso: a arquitetura do edifício passa quase despercebida ao transmitir a impressão de que é uma edificação que se harmoniza com as ruínas da igreja. O arquiteto renuncia a uma presença e gesto autorais, dissolve sua arquitetura, que silenciosamente potencializa a musealidade do conjunto.

Pouco tempo após a inauguração desses primeiros museus idealizados pelo SPHAN (que após 1947 passou a se chamar IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), o Brasil aumenta consideravelmente seu acervo de obras de arte nacionais e estrangeiras, a partir da inauguração de emblemáticos museus como o Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1947, o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), em 1948, e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), também em 1948. Na mesma época, o país amplia sua influência no campo internacional da arte por meio da organização das Bienais Internacionais, sediadas no país a partir de 1951.

⁵² Atualmente, o apagamento da cultura indígena na exposição permanente do museu projetado por Lúcio Costa é um questionamento importante sobre a museografia da instituição. Por se tratar de um sítio ocupado pelos jesuítas em um processo de colonização dos povos originários que já habitavam aquele território, muitos historiadores defendem um reposicionamento da abordagem do museu, inclusive com relação ao seu processo de construção.

Assim, o Brasil se destaca como “o primeiro país da América Latina a ter um conjunto de importantes museus e uma Bienal capazes de aglutinar um acervo significativo de obras de arte nacionais e estrangeiras, clássicas e contemporâneas” (SANTOS, 2004, p. 57). Esses três museus, inaugurados em um intervalo de tempo curtíssimo, têm em comum o fato de contarem com investimento privado, algo extremamente raro no país até então.

O contexto histórico de suas inaugurações coincide com o momento dos chamados “Anos Dourados” do governo desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek (1902-1976), onde houve uma grande abertura do mercado a multinacionais, o que provocou uma afluência maciça de capital estrangeiro. Sem dúvida, a situação econômica foi um fator decisivo para permitir a fundação dessas instituições museológicas, que rapidamente conseguiram constituir um acervo artístico de relevância. Arquitetônica e conceitualmente, o MASP e MAM-RJ se destacaram como instituições fundamentais no cenário cultural nacional e internacional, sobretudo a partir de uma missão simbólica clara, manifestada nos edifícios de suas sedes atuais: tornarem-se monumentos da nova ideia de país pretendida pelos modernistas.

A primeira sede do MASP, localizada na rua Sete de Abril, ocupou em 1947 o segundo andar do prédio sede dos Diários Associados, empresa de comunicação do magnata Assis Chateaubriand (1892-1968). No ano de 1968, mudou-se para sua sete atual, na Avenida Paulista. Já o MAM-RJ, fundado em 1948, teve sua primeira sede no edifício do Banco Boavista, ocupada desde 1949. Em 1952, o museu foi realocado para o pilotis do Palácio Gustavo Capanema, em um espaço projetado por Oscar Niemeyer. Seis anos depois, em 1958, o MAM-RJ se muda para o Bloco Escola, o primeiro edifício a ficar pronto do conjunto arquitetônico de sua sede atual. Finalmente, em 1967, o MAM assume seu espaço expositivo definitivo, ocupado até hoje, com a finalização do Bloco de Exposições.

Desde o seu nascimento, o MASP contou com o brilhantismo de Lina Bo Bardi (1914-1992), certamente uma das figuras mais importantes dos campos arquitetônico e museológico brasileiro. Lina e seu marido, Pietro Bardi (1900-1999), responsáveis pelo museu, foram muito influenciados pelo contexto de renovação do período do pós-guerra, principalmente a partir do foco educacional e pedagógico inaugurado pelo MoMA, em Nova York (CANAS, 2014).

Assim como o MoMA, que instaurou uma política de abertura curatorial para expressões artísticas que iam além da arte erudita, buscando uma maior aproximação com o público, a inauguração do MASP é marcada por uma defesa da dessacralização da arte e do papel de formação de um público que até então não estava habituado a frequentar esses espaços.

Ao se afastar da ideia de museu como lugar sacro e destinado a obras artísticas reservadas a especialistas, essa proposta de museu como centro de formação direcionada a um público não familiarizado com a arte busca constituir e difundir uma nova sensibilidade, moderna, que deveria estar de acordo com o seu momento histórico, assim como o caráter didático do museu deveria estar expresso na forma de apresentação da arte (CANAS, 2014, p. 3).

As estratégias do casal para conseguir alcançar esse objetivo começam pela escolha do nome da instituição. Segundo Pietro Bardi, que ocupou o cargo de diretor do MASP até o ano de 1996, o nome simplificado de “Museu de Arte”, sem outros adjetivos na sequência, significava abrir o museu para toda e qualquer manifestação artística, sem distinção de escolas artísticas ou historicismos. Quanto a Lina Bo Bardi, coube a função de materializar no espaço do museu os objetivos pretendidos.

Figura 84: MASP Sete de Abril. Foto da sala das exposições didáticas, 1947.



Fonte: (CANAS, 2014, p. 13)

A atenção da arquiteta voltada para o sistema expográfico demonstra uma preocupação em relação à recepção da musealidade nos visitantes. Não basta pensar o invólucro que conforma o espaço e a relação do museu com o entorno. A espacialidade interna e a maneira de dispor as obras afetam diretamente a relação estabelecida entre o acervo e as pessoas. Lina Bo Bardi evidencia a importância de um pensamento arquitetônico sistêmico para os museus. Os dispositivos expositivos desenvolvidos pela arquiteta, assim como a própria arquitetura dos espaços, são fruto de um processo de amadurecimento que tem seu auge na emblemática nova sede do MASP, inaugurada na Avenida Paulista, no ano de 1968.

Figura 85: Foto da fachada do MASP, na Avenida Paulista, inaugurado em 1968.



Fonte: SP Arte. Disponível em: <https://www.sp-arte.com/editorial/de-olho-na-historia-masp/>. Acessado em: 28/07/2023

Figura 86: Foto interna do espaço da pinacoteca do MASP da Avenida Paulista, com os cavaletes de vidro.



Fonte: (CANAS, 2014, p. 16)

4.2 Lina Bo Bardi – arquitetura, expografia e o suporte para o evento

O que é um Museu? Correntemente, quando se quer designar uma pessoa, uma coisa, uma ideia antiquada, inútil, fora de uso, costuma-se dizer: é uma peça de museu. Querendo indicar com estas palavras que, no quadro da cultura contemporânea, o museu ocupa lugar poeirento e inútil. [...] O museu moderno tem que ser um museu didático, tem que juntar à conservação a capacidade de transmitir a mensagem que as obras devem ser postas em evidência que diríamos quase da função didática [...]. O complicado problema de um Museu tem que ser hoje enfrentado na base “didática” e “técnica”. Não se pode prescindir dessas bases, para não cair em um museu petrificado, isto é, inteiramente inútil. (BARDI, 1958, p. 3)

Lina Bo Bardi desempenhou indiscutivelmente um papel fundamental para a concepção dos museus brasileiros. A arquiteta se destacou a partir de sua atuação no MASP, em São Paulo e no Museu de Arte Moderna da Bahia (MAMB), em Salvador. Com uma ideia clara de museu ancorado nos princípios modernistas, Lina idealizou uma instituição que se posicionava frontalmente contra os princípios academicistas do século XIX.

A trajetória da arquiteta no campo museológico brasileiro começa com sua atuação na primeira sede do MASP, localizado na Rua Sete de Abril. Por ocupar o pavimento de um prédio já construído, a atuação de Lina se concentrou sobretudo na

concepção dos suportes expográficos da obra e na organização espacial das exposições.

Abandonaram-se os requintes evocativos e os contornos, e as obras de arte antiga não se acham expostas sobre veludo, como o aconselham ainda hoje muitos especialistas em museologia, ou sobre tecidos de época, mas colocadas corajosamente sobre fundo neutro. Assim também, as obras modernas em uma estandardização, foram situadas de tal maneira que não colocam em relevo elas, antes que o observador lhes ponha a vista. Não dizem, portanto, "deves admirar, é Rembrandt". Também as molduras foram eliminadas (quando não eram autênticas da época) e substituídas por um filete neutro. Desta maneira as obras de arte antigas acabaram por se localizar numa nova vida, ao lado das modernas, no sentido de virem a fazer parte na vida de hoje, o quanto possível. (BARDI, 1950, p. 17)

Lina Bo Bardi demonstra o entendimento da importância do suporte expositivo para a construção da relação museal com o público. A dessacralização da arte, para ela, passava pela utilização de suportes que aproximassem o objeto exposto do cotidiano do público, rompendo com o estigma de objeto raro ou intocável. Os suportes contribuiriam, portanto, para o cumprimento da função social e didática do museu como entidade que deveria se voltar para um público que não estava habituado a frequentar um espaço até então exclusivo das elites: "é neste novo sentido social que se constituiu o Museu de Arte de São Paulo, que se dirige especificamente à massa não informada, nem intelectual, nem preparada" (BARDI, 1950, p. 17).

Ampliando a escala do objeto para a escala do espaço expositivo, as propostas da arquiteta demonstravam uma busca por soluções flexíveis para o espaço, que possibilitassem sua transformação ao mesmo tempo que fossem também de baixo custo (CANAS, 2014). Com isso, Lina Bo Bardi materializava preocupações conceituais importantes, como o necessário dinamismo que a instituição deveria ter, além de uma preocupação com a viabilidade financeira da entidade. Para isso, a arquiteta recorre a um sistema leve de tubos de alumínio, fixados por pressão ao teto e ao piso. Vitrines e painéis móveis também poderiam ser dispostos facilmente, como um modo rápido de construção de espacialidades desejadas para as exposições.

Após a criação do MASP, a arquiteta se divide entre dois importantes projetos: a construção da nova sede do museu paulista, que ocuparia um terreno na Avenida Paulista e a concepção do Museu de Arte Moderna da Bahia, o MAMB. A partir do ano de 1958, a arquiteta se muda para Salvador e inicia um período de intensas viagens entre São Paulo e a capital baiana (PEREIRA, 2003).

Em Salvador, Bardi se volta para um projeto de museu moderno que deveria ser capaz de absorver a dimensão popular da cultura local: “ao se deparar com a realidade cultural particular de Salvador, mais precisamente com a tradição local, a arquiteta se empenharia em absorver esta tradição como elemento diferenciador[...]”(PEREIRA, 2003, p. 3). Para ser capaz de construir a ponte desejada entre a cultura popular e o desejo de modernidade defendido por ela, Lina Bo Bardi idealiza uma tríade que consistiria em um Museu de Arte Moderna, um Museu de Arte Popular e, junto ao espaço expográfico, uma Escola de Desenho Industrial.

Nessa escola, os alunos aprenderiam disciplinas como desenho industrial junto com os mestres de ofício responsáveis pela produção artesanal de objetos, com o objetivo de se alcançar uma dimensão acadêmica atrelada à prática. Com isso, Lina Bo Bardi idealiza uma proposta de museu que ultrapassa uma função meramente expositiva e se ancora em um princípio de compromisso social com o entorno, onde o museu se torna também um local de produção. Como estratégia expositiva do MAMB, ela altera o desenho de expositor utilizado na primeira sede do MASP, propondo hastes de aço fincadas em bases de concreto, em uma aproximação do que viria a se tornar seus emblemáticos cavaletes de vidro.

O Museu de Arte Moderna da Bahia é inaugurado oficialmente no ano de 1960, a partir de uma ocupação provisória do *foyer* do Teatro Castro Alves. Em 1963, devido às obras de recuperação do Teatro, o museu é transferido para o Solar do Unhão, um conjunto composto por edificações históricas, sede que ocupa até hoje. No Solar do Unhão, a arquiteta lidera um projeto de restauro do espaço, para qualificá-lo para receber as futuras exposições da instituição.

Figura 87: Foto externa do Solar do Unhão, que recebeu o Museu de Arte Moderna da Bahia a partir de 1963.



Fonte: Revista Architectura Viva. Disponível em: <https://arquitecturaviva.com/works/rehabilitacion-del-solar-do-unhao-0>. Acessado em 08/05/2024.

Figura 88: Foto interna do espaço expositivo do Solar do Unhão, que recebeu o Museu de Arte Moderna da Bahia a partir de 1963.



Fonte: Revista Architectura Viva. Disponível em: <https://arquitecturaviva.com/works/rehabilitacion-del-solar-do-unhao-0>. Acessado em 08/05/2024.

As intervenções de Lina Bo Bardi consistiram principalmente na criação de uma esplanada aberta, a partir da demolição de algumas edificações, para criar um espaço externo não-programado passível de abrigar várias atividades do museu. Internamente, paredes divisórias foram demolidas, para gerar um espaço expositivo mais generoso. A arquiteta também desenhou a monumental escada de madeira em espiral, que se tornou um símbolo da instituição.

O espaço foi inaugurado em 1963, com as exposições “Artistas do Nordeste” e “Civilização do Nordeste”, com um acervo focado na produção artística da região nordeste do país. Em 1964, após o golpe que instaura a ditadura militar, Lina Bo Bardi é demitida do corpo administrativo da instituição e o projeto da Escola de Desenho Industrial é cancelado. Os dois museus idealizados por ela, de Arte Popular e de Arte Moderna, são então unificados e o complexo do Unhão passa a sediar o Museu de Arte Moderna da Bahia.

Após a demissão, Bardi retorna para São Paulo, para acompanhar a conclusão do que seria talvez o maior símbolo de seu amadurecimento profissional no campo museológico: a nova sede do MASP, na Avenida Paulista, inaugurada em 1968. A postura radical da arquiteta se materializa a partir de um gigantesco prisma envidraçado que repousa sustentado por duas vigas de concreto. Sob o prisma, um espaço vazio generoso é constituído, que viria a se tornar um dos principais espaços públicos e políticos da cidade de São Paulo.

A arquitetura do MASP demonstra uma intenção de ampliar o museu, expandindo-o para fora dos limites de suas paredes. Seu caráter público e social se manifesta de antemão sob seu vão: não é necessário entrar no museu para experienciar sua presença. O vazio sob o vão livre do MASP funciona como um potente suporte para o evento. Ao analisarmos as decisões projetuais da arquiteta, assim como seus depoimentos, é curioso percebermos como Lina Bo Bardi incorpora, no projeto do edifício, a própria natureza contraditória da instituição “museu”.

A arquiteta afirma que seu maior intuito com o projeto do MASP foi construir uma “ausência”, um vazio manifestado ao nível da Avenida Paulista, que funcionaria como um convite à apropriação das pessoas. Essa ausência, no entanto, foi construída aos custos de um enorme edifício com setenta metros de vão livre.

[...] O MASP aparece como uma obra atravessada por uma forte tensão entre duas opostas polaridades: por um lado, *a aspiração a não ser arquitetura* – a

saber; *a ser nada*, ainda que *um nada* -; por outro lado, a condenação, apesar de tudo, a ser algo, e em particular a ser uma obra de arquitetura – entendendo como arquitetura uma disciplina estruturada, com suas regras, sua histórica, e incompatível com as necessidades da atualidade. (PISANI, 2019, p. 262)

Como nos mostra Pisani, Lina Bo Bardi confidenciou que o MASP tinha um “grave defeito”: apesar de todos os seus esforços, o edifício ainda era, segundo ela, muito “arquitetura”. Assim, Bardi externaliza uma dualidade do MASP: por um lado, o edifício pretendia ser o mais silencioso possível, despido de ornamentos, para poder ceder lugar às manifestações humanas coletivas que nele se abrigariam. Por outro, era necessário que o prédio tivesse uma forte presença material e plástica, uma vez que representava a sede de uma instituição que em apenas dez anos foi capaz de reunir a maior coleção de arte da América Latina – e que desejava externalizar e materializar essa conquista.

Ou seja, independente dos desejos de Lina Bo Bardi, era demandado pelo MASP que sua nova sede fosse um ícone, um monumento. Por meio de seu projeto arquitetônico, poderíamos dizer que essa demanda foi alcançada: até hoje o MASP figura como um dos principais cartões postais da cidade de São Paulo. No entanto, acredito que a genialidade do pensamento de Lina Bo Bardi consistiu em saber conduzir esse desejo e conjugar o protagonismo simbólico do objeto arquitetônico com a função social do museu, defendida por ela desde a primeira sede do MASP.

O projeto do edifício da Avenida Paulista representa um exemplo de como os museus podem ser um potente local de abrigo e de manifestação do contraditório e do dissenso. Talvez, o sucesso do projeto de Lina Bo Bardi resida no fato de carregar em si próprio essas contradições. Não de um modo oculto ou dissimulado, mas externalizado em suas próprias dimensões e atributos espaciais: o mesmo vão que monumentaliza o museu é também responsável por conferir a ele sua dimensão essencialmente social e pública.

Figura 89: Croqui de Lina Bo Bardi para o MASP.



Fonte: ArchDaily. Acervo MASP. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/907969/lina-bo-bardi-e-tarsila-do-amaral-entre-as-artistas-celebradas-pela-programacao-do-masp-em-2019/5c18fdf508a5e516a30005f3-lina-bo-bardi-e-tarsila-do-amaral-entre-as-artistas-celebradas-pela-programacao-do-masp-em-2019-imagem>. Acessado em: 01/08/2023

O croqui feito pela arquiteta (Figura 89) demonstra claramente o dinamismo pretendido para o museu e a valorização do evento como um dos principais elementos a serem abrigados em seu espaço físico, em paralelo ao acervo exposto. O espaço externo do museu é colocado em primeiro plano, como o local principal de afirmação de sua missão como ferramenta de transformação social. Sob o vão do MASP, circos, passeatas, shows, feiras ou simples encontros casuais podem acontecer, sempre abrigados pela presença simbólica e literal do museu.

Com relação aos cavaletes de vidro, o principal recurso expositivo do MASP, eles podem ser vistos como um processo evolutivo das estratégias utilizadas tanto no MAMB como na primeira sede do MASP. As superfícies envidraçadas, classificadas por Walter Benjamin (1987b) como o material anti-aurático por excelência, são utilizadas para construir uma ambiência expositiva completamente diferente dos preceitos clássicos. Os quadros flutuam em um amplo espaço aberto, que dissolve a importância individual de cada obra e privilegia a leitura do conjunto.

Do mesmo modo que Lina Bo Bardi “explode” o entendimento do museu e o leva para a rua e para a cidade, de maneira inversa ela tenta trazer também a cidade para dentro do museu. Os panos de vidro das fachadas e a configuração do salão interno como um “calçadão” expositivo, onde os visitantes observam as obras, mas também as outras pessoas, a cidade e a si próprios, são os responsáveis por essa construção.

Expandindo o espaço da pinacoteca para a cidade através das fachadas de vidro, essa miscigenação de imagens rompe com todas as regras consolidadas da museologia. As transparências das fachadas e dos suportes estabelecem uma continuidade entre obra de arte e vida cotidiana, que enterra de vez qualquer pretensão aurática e, conforme palavras da autora, tiram “do museu o ar de igreja que exclui” as pessoas simples. (ANELLI, 2019)

Figura 90: Foto do espaço expositivo do MASP, com os cavaletes de vidro



Fonte: Foto acervo Instituto Bardi (ANELLI, 2019).

A análise do trabalho de Lina Bo Bardi demonstra uma proposta de atuação arquitetônica a partir de uma lógica sistêmica que potencializa o museu. O edifício e sua relação com a cidade, o espaço expositivo, os suportes expográficos e a proposta conceitual do museu são entendidos como elementos que devem ser pensados juntos.

As intervenções de Lina Bo Bardi em espaços pré-existentes, como foi o caso do MASP Sete de Abril e do MAMB; e em edificações novas, como no MASP da Avenida Paulista, permitem pensar que um museu pode ser estabelecido teoricamente em qualquer lugar. Isto é, os espaços ordinários e cotidianos, assim

como espaços singulares, são dotados, em algum grau, de um nível de musealidade. Um pensamento sistêmico que articule o conceito museológico, seu espaço expositivo, sua relação com o contexto e sua estratégia expográfica é o responsável por potencializar e externalizar essa musealidade.

As propostas arquitetônicas implementadas no MASP foram fundamentais para a museologia brasileira e repercutiram também internacionalmente. O vão livre dos espaços internos do Pompidou, inaugurado em 1973 (cinco anos após a inauguração da nova sede do MASP), assim como a decisão de externalizar a estrutura para desobstruir seu interior, dialogam com as estratégias da arquiteta. Como demonstrado no caso do Museu das Missões de Lúcio Costa, o MASP também exemplifica a relevância do pensamento arquitetônico e museológico brasileiro, que provavelmente serviu de referência para muitos museus nacionais e estrangeiros.

4.3 Affonso Reidy e o MAM: museu-escola-cidade

Uma segunda instituição museológica emblemática do período modernista do país é o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Fundado em 1948, um ano após a fundação do MASP, o museu funcionou provisoriamente em alguns locais da cidade, até se mudar em 1958 para sua atual sede. A partir do momento de ocupação da sede projetada por Affonso Reidy (1909-1964), o MAM começa a se destacar nacionalmente como um importante museu no campo cultural, social e político do país.

Conceitualmente, o MAM ocupa o Aterro do Flamengo com uma proposta de museu muito compromissada com a construção de uma ideia de Brasil a partir dos ideários modernistas. Para além das funções clássicas de expor e conservar objetos, o MAM apresentou um projeto pedagógico onde a produção artística estivesse intimamente ligada à produção técnica. Seu programa organizacional demonstra essa ampla visão programática para a instituição.

Figura 91: Programa organizacional do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.



Fonte: Esquema reeditado pelo autor a partir de foto extraída da exposição “museu-escola-cidade: o MAM Rio em cinco perspectivas”, sediada na sede do Museu entre 27/05/2023 e 17/12/2023.

O diálogo entre produção artística e técnica se materializaria sobretudo na Escola Técnica de Criação, que seria sediada no Bloco Educativo anexo ao Pavilhão de Exposições. A escola teria o objetivo de desenvolver sobretudo a disciplina de *design* industrial no Brasil, colocando-a a serviço de projetos que ajudariam no progresso técnico e científico do país. A Escola Técnica, tal como idealizada por Reidy, não foi implementada inicialmente. No entanto, em 1968, o Instituto de Desenho Industrial é inaugurado no museu, colaborando com projetos como por exemplo o desenvolvimento de catálogos executivos para a produção de mobiliário para as escolas públicas rurais do país.

Arquiteticamente, o projeto do MAM é um exemplo importante da preocupação com a integração do edifício em relação à paisagem. A partir de uma ousada sequência de pórticos em concreto armado que são os grandes responsáveis pelo partido estético do projeto, Reidy propõe para o Bloco Expositivo um prisma de vidro que é parte pendurado à estrutura por meio de tirantes e parte apoiado nos pilares em forma de “V”. Em uma estratégia semelhante a que será utilizada por Lina Bo Bardi na sede do MASP na Avenida Paulista, o arquiteto libera o espaço interno ao externalizar a estrutura.

A decisão de elevar a construção gera uma generosa área sombreada, que abriga as pessoas ao mesmo tempo que enquadra e emoldura a paisagem. A arquitetura do museu mostra um enorme cuidado com a urbanidade do edifício e sua

relação com o entorno. Ao invés de se transformar em obstáculo, o museu se torna um catalisador da paisagem e das possibilidades de desfrute do entorno.

Em lugar de confinar as obras de arte entre quatro paredes, num absoluto isolamento do mundo exterior, foi adotada uma solução aberta, em que a natureza circundante participasse do espetáculo oferecido ao visitante do Museu. (REIDY, 1959, n.p)

Assim como na já abordada praça inclinada do Pompidou, construída anos depois, os espaços sombreados do MASP e do MAM representam uma expansão da musealidade do edifício para além do seu espaço interno. Por meio dessas estratégias arquitetônicas, a dimensão pública do museu se manifesta de modo radical. O museu se expande e se abre para a cidade e cumpre com sua função social de modo desatrelado de seu acervo.

Figura 92: Foto externa da fachada do MAM.



Fonte: weArch. Foto: Filippo Poli. Disponível em: <https://www.wearch.eu/museu-de-arte-moderna-rio-de-janeiro-brazil-1953-58/>. Acessado em: 28/07/2023

Figura 93: Foto aérea do MAM - Rio de Janeiro.



Fonte: ArchDailly. Foto: Nelson Kon. Disponível em: https://www.archdaily.com.br/br/758700/classicos-da-arquitetura-museu-de-arte-moderna-do-rio-de-janeiro-affonso-eduardo-reidy/5483c506e58ece0cb3000050-nelson_kon-jpg?next_project=no. Acessado em: 28/07/2023

Figura 94: Foto externa do MAM em construção, com os pórticos já concretados.



Fonte: ArchDailly. Foto: Centro de Documentação e Pesquisa do MAM. Disponível em: https://www.archdaily.com.br/br/758700/classicos-da-arquitetura-museu-de-arte-moderna-do-rio-de-janeiro-affonso-eduardo-reidy/5483c737e58ece0cb300005a-centro_de_documentacao_e_pesquisa_do_mam_17-jpg?next_project=no. Acessado em: 28/07/2023

Figura 95: Foto interna do MAM em construção. Chamam a atenção o plano livre dos pisos internos e os tirantes de sustentação da laje intermediária.



Fonte: ArchDaily. Foto: Centro de Documentação e Pesquisa do MAM. Disponível em: https://www.archdaily.com.br/br/758700/classicos-da-arquitetura-museu-de-arte-moderna-do-rio-de-janeiro-affonso-eduardo-reidy/5483c6fbe58ecec79500008b-centro_de_documentacao_e_pesquisa_do_mam_15-jpg?next_project=no. Acessado em: 28/07/2023

Figura 96: Foto interna do MAM



Fonte: ArchDaily. Foto: Rogério Akamine. Disponível em: https://www.archdaily.com.br/br/758700/classicos-da-arquitetura-museu-de-arte-moderna-do-rio-de-janeiro-affonso-eduardo-reidy/5483c6fbe58ecec79500008b-centro_de_documentacao_e_pesquisa_do_mam_15-jpg?next_project=no. Acessado em: 28/07/2023

Figura 97: Foto externa sob o espaço sombreado do MAM.



Fonte: ArchDaily. Foto: Rogério Akamine. Disponível em: https://www.archdaily.com.br/br/758700/classicos-da-arquitetura-museu-de-arte-moderna-do-rio-de-janeiro-affonso-eduardo-reidy/5483c5b3e58ecef0ed000062-rogerio_akamine_-cc_by-nc-_via_arquigrafia-jpg?next_project=no. Acessado em: 28/07/2023

Nas décadas de 1960 e 1970, o MAM se destacou por práticas ligadas à corrente da Nova Museologia, sobretudo por meio dos “Domingos de Criação”, idealizados pelo curador Frederico Moraes em plena ditadura militar. Os eventos, que atraíram milhares de pessoas para o museu, aconteceram em meio às mudanças radicais na arte e cultura brasileira e “ampliaram os sentidos de arte e educação, assim como o conceito do papel do museu”⁵³. As atividades idealizadas pelo curador ocuparam os jardins e as áreas externas da instituição durante seis domingos.

Radical e inovadora, a proposta tinha as seguintes premissas: todos os materiais, incluindo sobras industriais, poderiam ser usados para a realização de trabalhos artísticos; todas as pessoas são inatamente criadoras, se forem motivadas; e a arte substitui o objetivo pela atividade⁵⁴.

Os “Domingos da Criação” evidenciaram o papel do museu e de seu espaço físico como catalisadores de uma *práxis* museológica que se afasta do elitismo

⁵³ Ver “50 anos dos Domingos da Criação”, texto escrito por Domi Valansi e Márion Strecker e publicado no site oficial do museu. Disponível em: <https://mam.rio/historia/50-anos-dos-domingos-da-criacao/>. Acessado em 28/07/2023.

⁵⁴ Ver “50 anos dos Domingos da Criação”, texto escrito por Domi Valansi e Márion Strecker e publicado no site oficial do museu. Disponível em: <https://mam.rio/historia/50-anos-dos-domingos-da-criacao/>. Acessado em 28/07/2023.

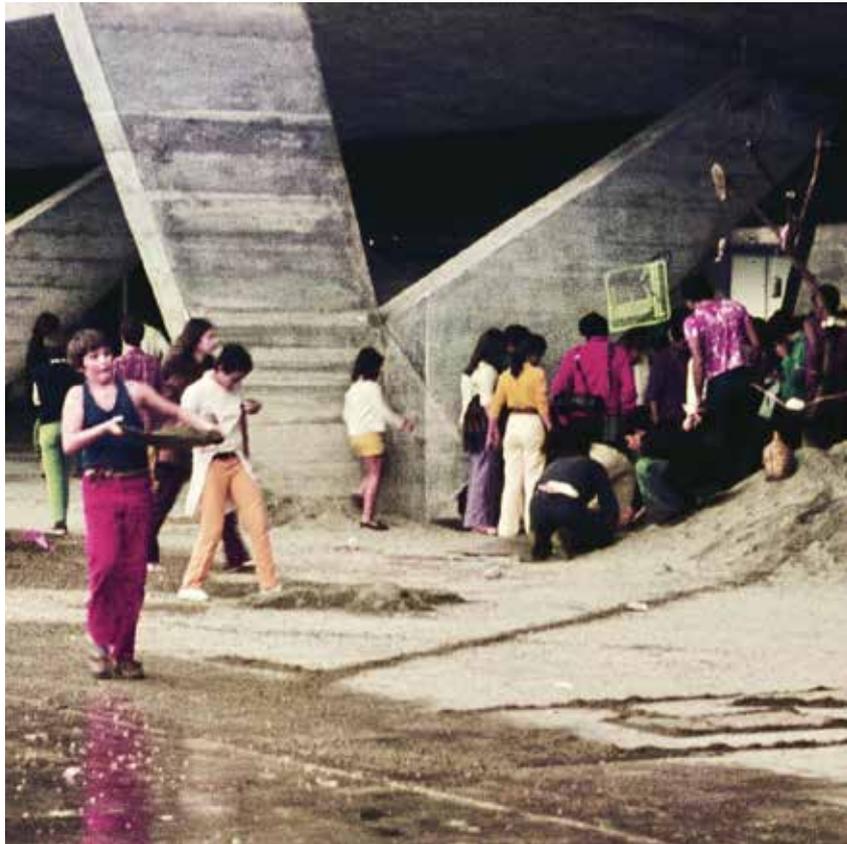
e vai ao encontro de uma popularização da arte e da cultura como elementos emancipatórios.

Figura 98: Foto do "Domingo terra a terra", 1971. Um dos "Domingos da Criação", ocorridos no MAM-RJ.



Fonte: Acervo MAM Rio. Foto: Autor não identificado. Disponível em: <https://mam.rio/historia/50-anos-dos-domingos-da-criacao/>. Acessado em: 28/07/2023

Figura 99: Foto do "Domingo terra a terra", 1971. Um dos "Domingos da Criação", no MAM-RJ.



Fonte: Acervo MAM Rio. Foto: Autor não identificado. Disponível em: <https://mam.rio/historia/50-anos-dos-domingos-da-criacao/>. Acessado em: 28/07/2023.

Infelizmente, os “Domingos da Criação” foram uma prática pontual em meio ao período da ditadura militar brasileira, onde a cultura era inevitavelmente vista como inimiga do regime autoritário. O período militar, de 1964 até 1985, teve, sem dúvida, uma influência marcante no processo museológico brasileiro. Os ousados projetos modernistas de construção de museus socialmente ativos, engajados com a população e voltados para uma finalidade pedagógica e de deselitização da arte foram interrompidos.

Alguns exemplos claros do impacto negativo do período militar para o campo museológico brasileiro já foram citados na pesquisa, como a interrupção do trabalho de Lina Bo Bardi a frente do MAMB e a proibição da participação de Paulo Freire na Mesa Redonda de Santiago. Nesse sentido, a reflexão sobre quais seriam os rumos dos museus brasileiros se o golpe militar não tivesse acontecido é inevitável.

4.4 Redemocratização e os novos museus brasileiros

A redemocratização política brasileira acontece apenas em 1985, após vinte e um anos de ditadura militar. Na década de 1980, internacionalmente, o campo museológico estava vivendo um *boom* dos museus, alavancado após a inauguração do Centro Georges Pompidou, em 1977, conforme já relatado.

Em relação aos processos descritos no contexto internacional, de popularização dos museus atrelados à política neoliberal em ascensão, “o contexto de redemocratização e de aguda crise econômica contribuíram para postergar o início da ‘era dos museus’ brasileira para o século seguinte” (GIROTO, 2019, p. 2). O conturbado momento político, assim como a crise financeira marcada pelos altos índices de inflação fizeram com que os investimentos financeiros no campo da cultura acontecessem mais tardiamente no país, em relação ao cenário internacional.

No ano de 1991, a promulgação da Lei Rouanet (nº 8313/91) pode ser considerada um marco histórico no contexto museológico do país. A lei permite que pessoas físicas e jurídicas possam investir em instituições culturais e abater esta quantia no Imposto de Renda. Com isso, intensifica-se um processo relevante de aproximação do capital em relação à cultura, assim como observado nos países do Norte global a partir da década de 1980.

Por um lado, a lei permite um importante aporte financeiro direto para o campo cultural, o que viabiliza a execução de vários projetos. Por outro, ela também levanta inúmeros pontos de atenção, uma vez que colabora para a espetacularização da arte e a intensificação da ideia de cultura como mercadoria (SILVA, 2007). A análise dos impactos da lei de maneira crítica se mostra necessária, uma vez que “esta lógica espetacular está ligada a uma postura mercadológica, de consumo cultural, que relega a um segundo plano as conquistas sociais e educativas das últimas décadas” (SILVA, 2007, p. 32).

O museu brasileiro que pode ser considerado como marco do início da “era dos museus” no país é o Museu de Arte Contemporânea de Niterói, o MAC. Projetado por Oscar Niemeyer (1907-2012), o museu foi inaugurado em 1996. Sua construção é fruto de uma parceria entre a prefeitura de Niterói e o colecionador de arte João Leão Sattamini Neto, configurando, assim, uma parceria entre as esferas do poder público e a iniciativa privada (PINHEIRO FILHO, 2022).

Resguardadas as devidas proporções de escala, o paralelismo simbólico entre o MAC e o Guggenheim de Bilbao, inaugurado apenas um ano depois, é evidente. O MAC pode ser “considerado no Brasil o marco inicial desse tipo de estratégia, que se vale deliberadamente da cultura como instrumento de *marketing* urbano” (GIROTO, 2019, p. 6). A data de inauguração dos museus, a forma singular de ambos e seu apelo estético como objeto que se destaca na paisagem são fatores que permitem essa comparação.

Figura 100: Foto externa do MAC Niterói, inaugurado em 1996.



Fonte: ArchDaily. Foto: Rodrigo Soldon. Disponível em: https://www.archdaily.com.br/br/01-81036/classicos-da-arquitetura-museu-de-arte-contemporanea-de-niteroi-oscar-niemeyer/81036_81037?next_project=no. Acessado em: 28/07/2023

A inauguração do MAC representou um enorme sucesso midiático e estabeleceu um novo “cartão postal” para a cidade de Niterói. Independente dos seus resultados plásticos, a multiplicação dos museus nesse período, de modo geral, apresentou como efeito colateral um esvaziamento conceitual, programático e discursivo das instituições. Esse empobrecimento simbólico, que talvez possa ser associado também a um empobrecimento da dimensão museal dessas instituições, inevitavelmente caminha junto com o afastamento da arquitetura em relação à dimensão material e produtiva desses objetos arquitetônicos.

O MuBE [Museu Brasileiro da Escultura] e o MAC são museus construídos sem coleção, sem nenhuma programação e sem uma postura museológica. Porém, além desta questão primordial e da ausência total de um projeto cultural amplo, estes edifícios enfrentam ainda a ausência de infra-estrutura programática necessária, como reservas técnicas com dimensões adequadas, climatização específica para a conservação de obras diversificadas, existência de laboratórios de restauro e até mesmo de acessos de carga adequados. É preciso ter clara a necessidade de projetos amplos, multidisciplinares, em que a questão arquitetônica, apesar de sua grande importância, é apenas mais um dos muitos componentes que conformam a instituição museal. (SILVA, 2007, p. 53–54)

A comparação entre os museus modernistas e museus contemporâneos desse período, como o MAC-Niterói, evidencia a forte presença da arquitetura, que exerce até mesmo o protagonismo na construção da experiência museal. Porém, em museus como o Museu das Missões, o MASP e o MAM-RJ, as intervenções arquitetônicas são colocadas a serviço de uma intenção museal clara e de um projeto amplo e consistente de museu.

De modo oposto, em museus como o MAC-Niterói, a arquitetura atua como produtora de objetos autônomos, que estabelecem pouco diálogo com seu entorno e tentam bastar por si próprios. Ao invés de colaborar para a construção de uma *práxis* política crítica e emancipadora a partir da dessacralização da arte, como defendido por Benjamin (1987a), esse tipo de museu parece adotar uma outra estratégia:

Não se trata mais de trazer a cultura elevada para o mundo cotidiano, rebaixando o tom e no limite desestetizando a arte na forma de uma cultura de massa, mas de introduzir o universo cotidiano no domínio antes reservado da alta cultura. À desestetização da arte segue-se um momento complementar de estetização do social, visível no amplo espectro que vai dos museus de *fine arts* aos museus de história da vida cotidiana. (ARANTES, OTÍLIA BEATRIZ FIORÍ, 1993, p. 241)

Como alertado pela autora, os “novos museus” no país investem em objetos arquitetônicos pautados pela construção de imagens facilmente veiculáveis. Do mesmo modo que o sintoma dos museus do século XIX residia no excesso de foco nos objetos expostos (o conteúdo), poderíamos dizer que alguns dos museus do início do século XXI têm seu sintoma no objeto arquitetônico (o continente), tratado como imagem a ser comercializada, vendida e consumida.

Assim como observado no contexto internacional, a crise econômica de 2008 também trouxe consequências para o país e desencadeou um processo de revisão da arquitetura dessas instituições. Ainda que mega-museus espetaculares e midiáticos continuem sendo executados em alguma medida (como o Museu do Amanhã, inaugurado em 2015, no Rio de Janeiro), de modo geral poderíamos dizer

que a arquitetura do espetáculo também se arrefeceu no contexto brasileiro, a partir sobretudo da escassez de capital pós crise econômica.

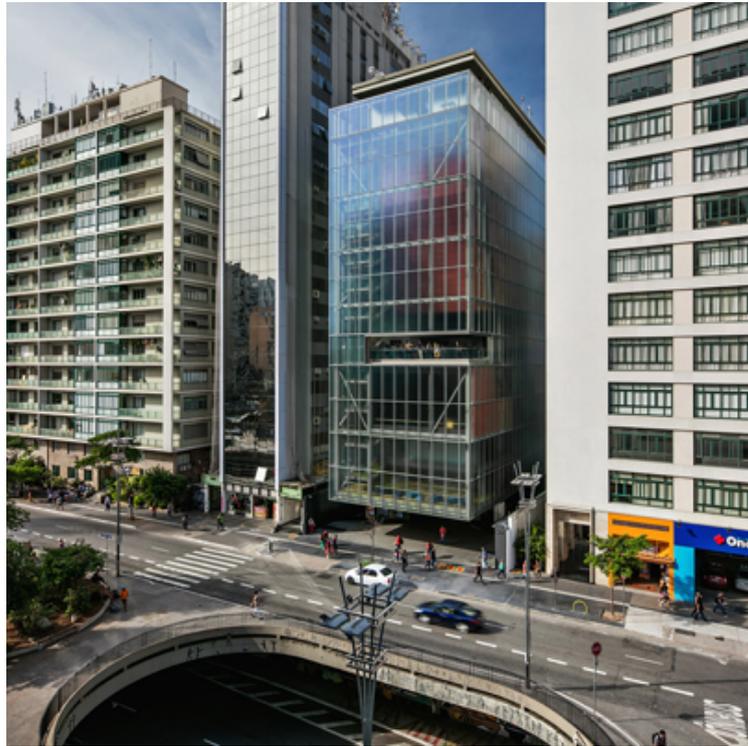
Atualmente, há uma consistente produção de arquitetura de museus capitaneada por escritórios que se referenciam nas qualidades da produção modernista brasileira aqui trabalhadas. Escritórios como Andrade Morettin (São Paulo) e Arquitetos Associados (Belo Horizonte) têm contribuído para a concepção de museus que se ancoram em estratégias como o diálogo e respeito com o entorno, reconhecimento das pré-existências e valorização da dimensão pública do museu, mesmo no caso de empreendimentos fortemente marcados pela presença de capital privado. Como exemplos dessas qualidades, é possível citar o Instituto Moreira Salles, projetado por Andrade Morettin e inaugurado em 2017 e o prédio da Pinacoteca Contemporânea, projetado pelos Arquitetos Associados e inaugurado em 2023.

O Instituto Moreira Salles, uma instituição privada, tem seu acervo voltado principalmente para a fotografia. O edifício é localizado em um estreito lote na Avenida Paulista, na cidade de São Paulo. Uma das principais características do projeto é o tratamento do térreo, que funciona como uma continuação do calçadão público. Ao posicionar o principal controle de acesso atipicamente no centro do edifício, a quinze metros de altura em relação ao nível de acesso, os arquitetos liberam o piso da entrada e posicionam duas escadas rolantes voltadas frontalmente para a rua, que convidam as pessoas a adentrarem o edifício.

Concebido como um grande hall urbano, o nível da Av. Paulista se converte em extensão da calçada, conduzindo o visitante através das escadas rolantes e de elevadores até o coração do edifício. É ali que está, também, o restaurante do museu, totalmente aberto ao público, reforçando o caráter múltiplo da avenida.

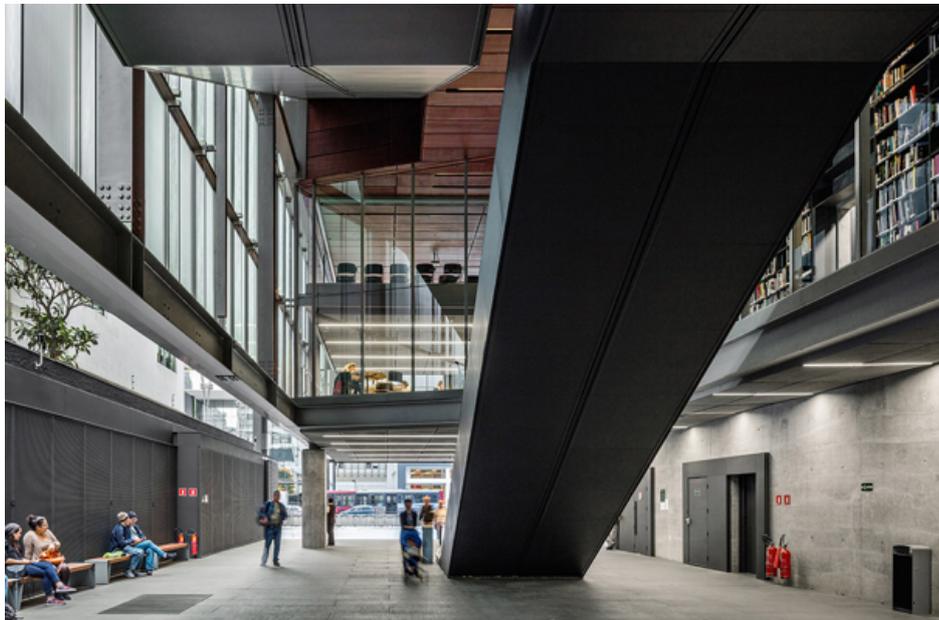
(Descrição do projeto pelos arquitetos, acessada no site do escritório. Disponível em: <https://www.andrademorettin.com.br/projetos/ims/>. Acessado em 27/07/2023)

Figura 101: Foto externa da fachada do Instituto Moreira Salles. Projeto do escritório Andrade Morettin, inaugurado em 2017.



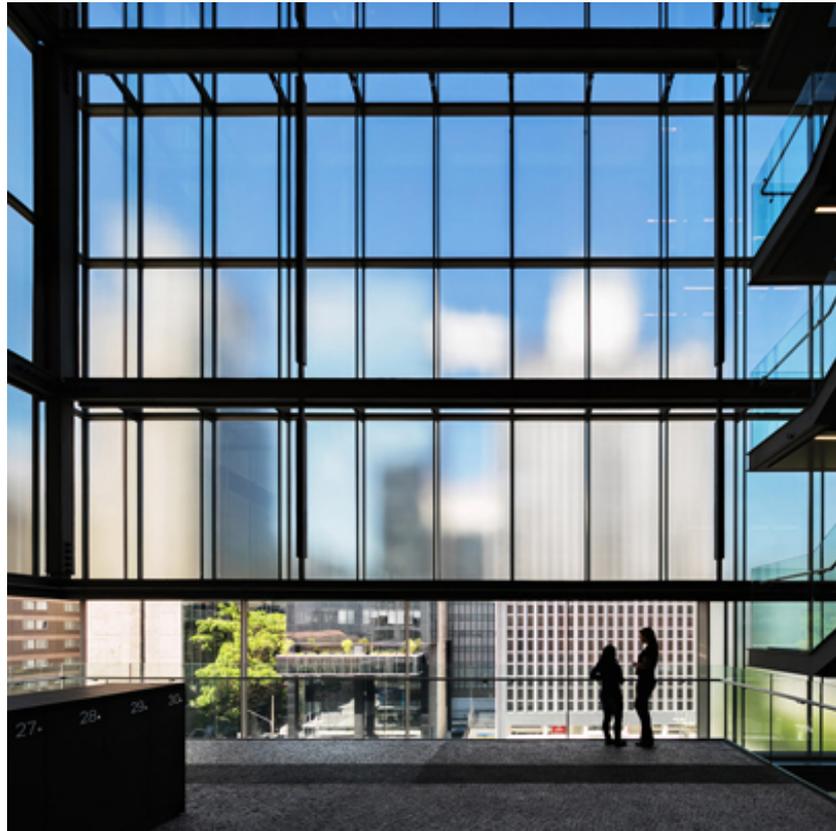
Fonte: Site oficial do escritório Andrade Morettin. Disponível em: <https://www.andrademorettin.com.br/projetos/ims/>. Acessado em: 28/07/2023

Figura 102: Foto interna a partir do pátio de acesso do IMS.



Fonte: Site oficial do escritório Andrade Morettin. Disponível em: <https://www.andrademorettin.com.br/projetos/ims/>. Acessado em: 28/07/2023

Figura 103: Foto interna do belvedere localizado no centro do edifício.



Fonte: Site oficial do escritório Andrade Morettin. Disponível em: <https://www.andrademorettin.com.br/projetos/ims/>. Acessado em: 28/07/2023

No piso de chegada, após subir as escadas rolantes (seriam elas um tributo ao Beaubourg?), o edifício convida as pessoas a se voltarem novamente para a rua, para apreciar um belvedere que se abre para a paisagem da cidade.

A compreensão da arquitetura como infraestrutura urbana e extensão do espaço público como praça coberta, atitudes típicas dos projetos desenvolvidos pelos arquitetos modernos paulistas, é novamente evocada numa praça situada no quarto andar, de onde se pode apreciar a vista para a icônica avenida. (GIROTO, 2019, p. 10)

O processo de subir as escadas rolantes, ao seu ritmo, funciona também como uma transição, onde o visitante desalecera em relação ao agito da calçada externa enquanto entra no espaço e no tempo do museu. Enquanto isso, a pele translúcida funciona como um filtro de luz e de som, que colabora para a construção da ambiência museológica. Outro ponto importante do projeto é o fato de a fachada do edifício não competir com os demais prédios do entorno. Não há uma extravagância formal ou excessos oriundos de malabarismos arquitetônicos. O prédio se assenta com sobriedade e dialoga com os edifícios vizinhos, estabelecendo uma relação harmônica com seu contexto.

O novo prédio que inaugura a Pina Contemporânea, extensão da Pinacoteca de São Paulo, inaugurado em 2023, foi projetado pelo escritório mineiro Arquitetos Associados. Um dos pontos principais do edifício é a criação de uma praça coberta aberta que acolhe os visitantes, gerando um abrigo sombreado que propõe uma inversão da organização clássica do museu. Geralmente, a bilheteria e o controle de acesso estão logo em sua entrada e funcionam como barreiras que precisam ser transpostas pelas pessoas, normalmente após pagarem por um ingresso.

Figura 104: Foto da praça de acesso da Pina Contemporânea. Projeto dos Arquitetos Associados, inaugurado em 2023.



Fonte: Site oficial do Pinacoteca de São Paulo. Foto: Autoria não identificada. Disponível em: <https://pinacoteca.org.br/edificio-pina-contemporanea/>. Acessado em: 28/07/2023

Figura 105: Arquibancada externa da Pina Contemporânea. À esquerda da foto, é possível ver o acesso para a galeria expositiva.



Fonte: Site oficial do Pinacoteca de São Paulo. Foto: Autoria não identificada. Disponível em: <https://pinacoteca.org.br/edificio-pina-contemporanea/>. Acessado em: 28/07/2023

O principal espaço expositivo do edifício está no piso semi-enterrado, o que naturalmente protege o acervo exposto, uma vez que não há incidência direta de luz solar, em uma estratégia semelhante a adotada por Mies van der Rohe na Neue Nationalgalerie, em Berlim. A galeria de exposições pode ser acessada também por um piso inclinado, que conforma uma das conexões do museu com a rua. Esta, também, sem necessidade de mediação por meio de bilheteria ou catracas. Ao longo do piso inclinado, foi construída uma arquibancada, que convida à apropriação dos usuários e pode ser utilizada para eventos.

Ao posicionar a galeria aproveitando o desnível do terreno, os arquitetos liberam o térreo para a ampla praça de acolhimento. Em seu centro, está posicionada uma emblemática escultura de Tunga, talvez o objeto mais importante na construção simbólica do espaço como museu. A partir da praça, por meio de duas escadas e um elevador, também com acesso liberado, é possível subir até um terraço que funciona como mirante, de onde se tem uma vista de todo o Parque da Luz, onde o prédio está implantado.

Esses dois últimos exemplos de museus são instituições muito expressivas no campo cultural do país e contam com a participação ativa de agentes privados. O IMS é um instituto ligado à família Moreira Salles, enquanto a Pinacoteca, apesar de pertencer ao Estado de São Paulo, desde 1992 tem sua gestão feita por uma associação civil de direito privado⁵⁵. A íntima aproximação das esferas privada e pública no campo da cultura atualmente no país se mostra uma forte tendência do campo museológico brasileiro. Como demonstrado, o processo de aproximação coincide com a enorme popularização dos museus, que é um fenômeno mundial observado desde os anos de 1980. No Brasil, ele também pôde ser presenciado, um pouco mais tardiamente, sobretudo a partir do final dos anos de 1990 e início dos anos 2000.

Conforme argumenta Myrian dos Santos (2004), a proliferação mundial dos museus configura um fenômeno complexo. Entre uma ampla gama de instituições que podem ser observadas hoje, poderíamos identificar talvez dois polos extremos que orientam a natureza desses museus. Em um deles, observamos, por exemplo, o fenômeno capitaneado pelo Guggenheim de Bilbao e diz respeito ao “processo de comercialização das narrativas e dos elementos simbólicos preservados pelos museus, que passaram a captar grandes investimentos e atrair um número considerável de visitantes” (SANTOS, 2004, p. 59). Essa explicação vai ao encontro sobretudo das críticas elaboradas por Otília (2022) e Pedro Arantes (2010), que consideram a transformação da cultura em *commodity* a ser comercializada e vendida, conforme trabalhado no capítulo anterior.

No outro polo, poderíamos identificar um crescimento de museus “a partir do fortalecimento de demandas específicas e locais, que diversificaram uma memória anteriormente calcada em narrativas nacionalistas autoritárias” (SANTOS, 2004, p. 59). Essa explicação se relaciona com a constatação de que vivemos um período muito pautado pelo efêmero e pelo transitório, a partir de uma constante e maciça afluência de informação.

Os museus, sobretudo os locais, ganham uma importância ainda maior como espaços que trazem segurança, por meio da preservação da memória e da

⁵⁵ Informações sobre a gestão de ambos os museus podem ser encontradas em suas páginas oficiais na internet. Para O IMS, acessar: <https://ims.com.br/sobre-o-ims/>. Para a Pinacoteca de São Paulo: <https://pinacoteca.org.br/pina/o-museu/institucional/>. Acessos realizados no dia 29/07/2023.

identificação cultural. Esses museus representariam “a abertura de lugares de convívio, dando espaço tanto para o fortalecimento de autoestima e criatividade, como para manifestações solidárias” (SANTOS, 2004, p. 59). No caso do Brasil, é necessário analisar com bastante atenção crítica os empreendimentos culturais, sobretudo quando realizados a partir das parcerias público-privadas.

Entre esses dois polos, um exercício possível seria traçar uma linha analítica na qual tentaríamos posicionar cada museu brasileiro, que se situaria em um ponto mais ou menos próximo de algum deles. Essa classificação, portanto, não seria uma simples questão binária e dicotômica. Assim como poderíamos analisar os museus a partir de um nível de musealidade variável, identificar a posição dos museus nessa linha analítica representa uma tarefa complexa e exigiria uma análise profunda e individualizada de cada museu.

A partir do aumento da complexidade programática e funcional das formas contemporâneas de museu, deve-se ir além de uma visão simplista e maniqueísta, que costuma ignorar esse gradiente e enxergar exclusivamente os extremos, a partir de uma lente fácil de classificação entre “certo” e “errado”, “bom” ou “ruim”. Precisaríamos elencar uma série de critérios que possibilitassem uma classificação criteriosa, a partir de informações como: modelo de gestão dessas instituições, a natureza do público que as frequenta, o impacto gerado a partir da visitação, a estrutura econômica e financeira da instituição, sua origem histórica e processo de formação, a relação que estabelece com o contexto em que está inserido e o modelo de produção que originou o espaço que ocupa. A maior parte desses critérios, inclusive, são variáveis passíveis de serem modificadas com o tempo, o que aumenta ainda mais o desafio de fazer esse tipo de análise. Ou seja, as instituições museológicas, assim como seus espaços físicos, podem mudar, serem reformadas, atualizadas e ajustadas.

A tentativa de posicionar de forma exata cada museu nessa linha analítica se mostra, portanto, uma tarefa extremamente desafiadora, com alta probabilidade de erro, ou, no mínimo, com alta probabilidade de ficar facilmente desatualizada. No entanto, de forma geral, acredito que os museus que conseguirem se posicionar mais próximos de uma relação franca e compromissada com seu contexto local são aqueles que melhor desempenharão sua função social como instrumento crítico promotor de coletividade e de ampliação da democracia.

Nesse aspecto, a arquitetura de seus espaços cumpre um papel fundamental, uma vez que desempenha o papel de ferramenta capaz de conferir aos edifícios uma vocação pública e espacialidades que podem ajudar no cumprimento desses anseios. Com relação a vários dos museus brasileiros abordados até aqui, acredito ser possível identificar, na concepção de seus espaços, estratégias que conferiram a eles uma dimensão coletiva, essencialmente pública. As decisões arquitetônicas foram responsáveis até mesmo por uma subversão de paradigmas museológicos, negando ideias clássicas de museu como local fechado, isolado e rigidamente controlado. Essa subversão de paradigmas apontou para uma ampliação e democratização da dimensão museal, principalmente em relação ao restante da cidade.

Não há dúvidas de que a arquitetura é incapaz de resolver sozinha os problemas relacionados ao elitismo dos museus, um dos grandes desafios dessa instituição. No entanto, fica claro como a arquitetura pode ter uma posição clara em relação a essa questão e ocupar um papel central em seu enfrentamento, ao colaborar para repensar o funcionamento dos museus a partir de reflexões sobre as ambiências internas e as articulações com o restante da cidade.

4.5 Museus locais: memória e luta política

Conforme trabalhado também no contexto internacional, há uma tendência de fortalecimento dos museus locais e de território, a partir de um enfraquecimento do protagonismo do colecionismo e da revisão de preceitos clássicos que fundamentam o entendimento do que é um museu. No país, esse processo está muito ligado à corrente da Nova Museologia e da Museologia Social, que enxergam os museus como ferramentas de transformação social, a partir de uma atuação intimamente ligada ao território.

Contemporaneamente, podemos citar alguns exemplos que ilustram essas iniciativas. Esses novos tipos de museus podem contar, ou não, com a colaboração de arquitetos para a concepção de seus espaços. Essa colaboração, quando existente, pode acontecer a partir de uma atuação mais formalizada e tradicional do ofício da arquitetura, por meio do projeto arquitetônico clássico, ou por meio de outros modos menos tradicionais, com práticas de produção do espaço desatreladas do desenho técnico. Apesar dessas particularidades, de modo geral, fica nítido como o

espaço físico desses museus desempenha um papel fundamental na manifestação de sua musealidade.

Como um exemplo de museu local originado a partir de uma atuação arquitetônica tradicional, podemos citar o Museu do Pão, localizado em Ilópolis, no sul do país e projetado pelo escritório Brasil Arquitetura. Inaugurado em 2007, o museu se dedica à preservação do saber-fazer local e de uma herança cultural oriunda do processo de imigração ocorrido na região durante o final do século XIX e início do século XX.

O museu integra a Rota dos Moinhos e surgiu a partir de uma iniciativa de proteger os primeiros moinhos construídos na região, que eram utilizados para a produção de pão. Além do próprio moinho, localizado na histórica edificação em madeira - que é a principal peça do acervo - foram concebidos dois novos blocos anexos. Um deles aloja um espaço expositivo permanente, com outros objetos históricos do universo dos moinhos. O outro, por sua vez, é uma Escola de Padeiros, utilizada pela população local como espaço de formação profissional e preservação do ofício que é exercido na região desde o final do século XIX.

Figura 106: Foto aérea do Museu do Pão, inaugurado em 2007.



Fonte: ArchDaily. Foto: Nelson Kon. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-8579/museu-do-pao-moinho-colognese-brasil-arquitetura>. Acessado em: 09/05/2023

Figura 107: Foto de uma das fachadas do Museu do Pão, inaugurado em 2007.



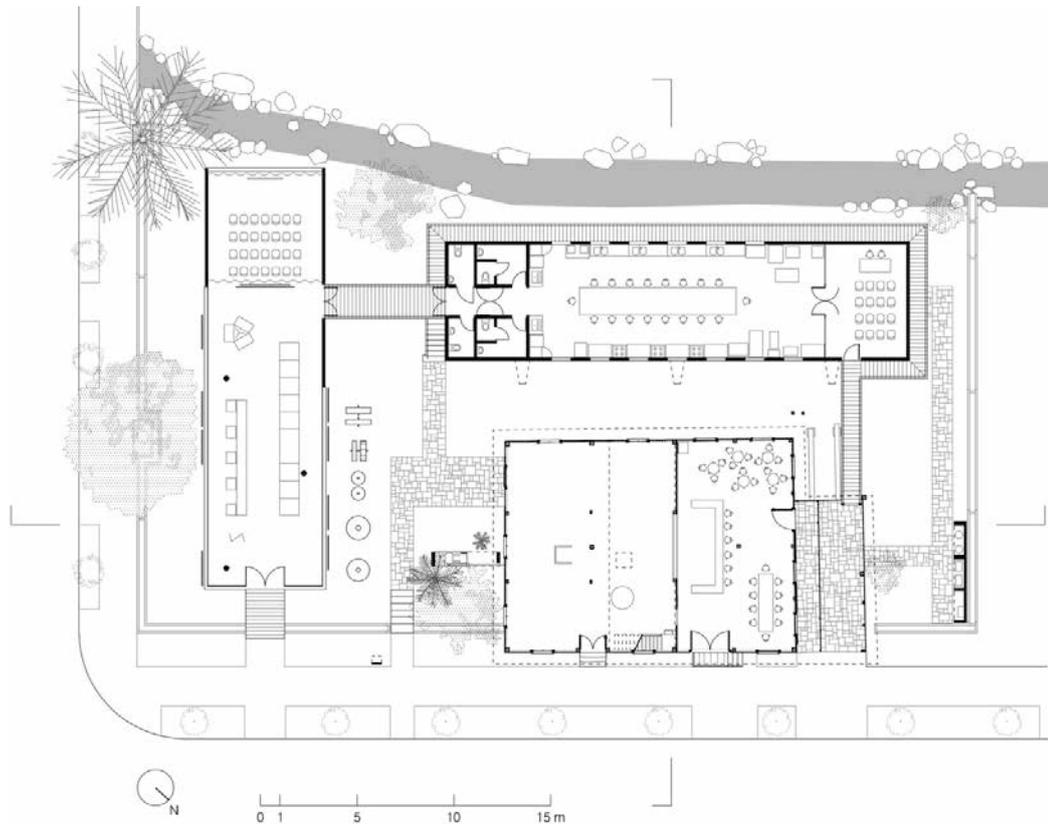
Fonte: ArchDailly. Foto: Nelson Kon. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-8579/museu-do-pao-moinho-colognese-brasil-arquitetura>. Acessado em: 09/05/2023

Figura 108: Foto do acesso do pavilhão expositivo do Museu do Pão, inaugurado em 2007.



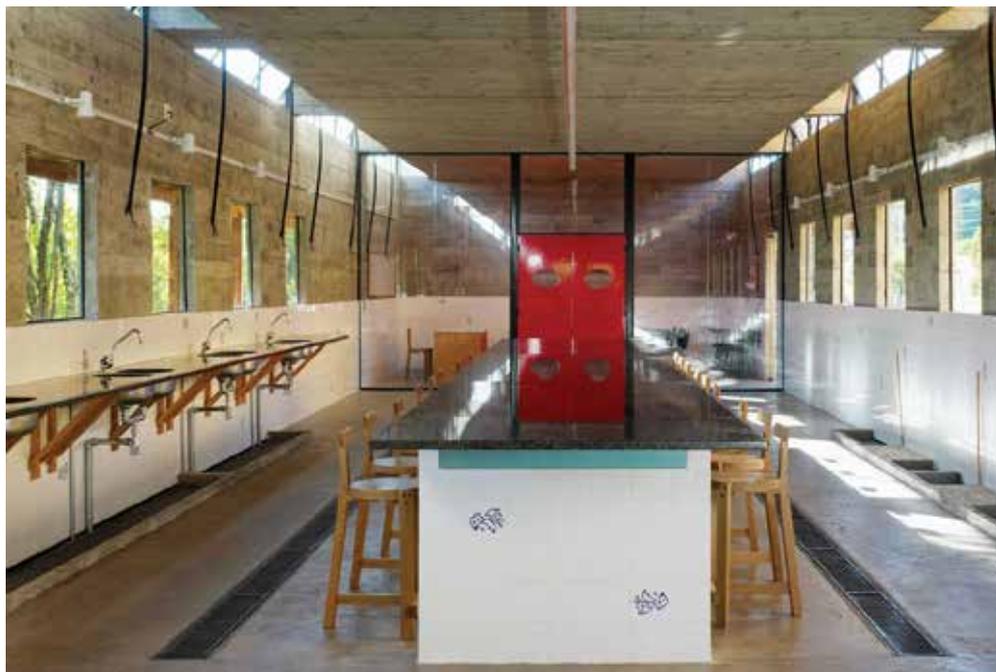
Fonte: ArchDailly. Foto: Nelson Kon. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-8579/museu-do-pao-moinho-colognese-brasil-arquitetura>. Acessado em: 09/05/2023

Figura 109: Planta de layout e implantação do Museu do Pão, inaugurado em 2007



Fonte: ArchDaily. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-8579/museu-do-pao-moinho-colognese-brasil-arquitetura>. Acessado em: 09/05/2023

Figura 110: Foto interna da Escola dos Padeiros, um dos espaços do Museu do Pão, inaugurado em 2007.



Fonte: ArchDaily. Foto: Nelson Kon. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-8579/museu-do-pao-moinho-colognese-brasil-arquitetura>. Acessado em: 09/05/2023

O Museu do Pão é um exemplo de intervenção contemporânea em um edifício histórico a partir de um cuidado e respeito às pré-existências. A escala dos novos edifícios, que não conflitam com o gabarito do edifício histórico, assim como as conexões entre eles, com materialidades que deixam claro as diferentes temporalidades, são exemplos de escolhas projetuais benéficas para a potencialização museal do conjunto. A decisão museológica de conferir ao espaço uma oficina produtiva, assim como um pequeno auditório, é também muito importante para dotar o museu de ferramentas econômicas úteis para a viabilidade financeira da instituição, além de criar alternativas de apropriação do espaço pela comunidade local.

Como um exemplo de museu de território intensamente ligado à comunidade, destaca-se o Museu da Maré, fundado em 2006, no Rio de Janeiro. O museu ocupa o prédio de uma antiga fábrica de transportes marítimos e é gerido pelo Centro de Estudos e Associações da Maré. O complexo da Maré é um conglomerado de favelas cuja ocupação remonta a década de 1940. Com cerca de 800 metros quadrados, o espaço é utilizado pela comunidade como uma ferramenta de registro, preservação e divulgação da história das comunidades da Maré.

A proposta do Museu da Maré é romper com a tradição de que as experiências a serem lembradas e os lugares de memória a serem lembrados são aqueles eleitos pela versão oficial, “vencedora”, da história e por isso, uma versão que limita e exclui as representações da história e da memória de grandes parcelas da população. Por isso, o Museu da Maré, como uma iniciativa pioneira no cenário da cidade, se propõe a ampliar o conceito de museu, para que este não fique restrito aos grupos sociais mais intelectualizados e a espaços culturais ainda pouco acessíveis à população em geral. ⁵⁶(MARÉ, 2024)

O museu se estrutura a partir de uma exposição permanente, dividida em doze tempos que contam a história de formação do complexo da Maré. Como elemento central articulador da exposição, destaca-se a reprodução de uma casa de madeira típica da época de início da ocupação da região. Além da exposição permanente, o museu organiza exposições temporárias e itinerantes, pesquisas focadas no registro oral da história dos moradores, além de realização de oficinas e eventos comunitários.

⁵⁶ Descrição do Museu da Maré, acessível em sua página oficial na internet. Disponível em: <https://www.museumare.org/museudamare>. Acessado em: 09/05/2024

Figura 111: Foto interna do Museu das Marés, inaugurado em 2006.



Fonte: Jornal Brasil de Fato. Disponível em: <https://www.brasildefatorj.com.br/2022/05/20/museu-da-mare-completa-16-anos-com-atividade-cultural-neste-sabado-21>. Acessado em: 09/05/2024

Figura 112: Foto de um evento sendo realizado no Museu das Marés.



Fonte: Site oficial do Museu das Marés. Disponível em: <https://www.museumare.org/oquefazemos>. Acessado em 09/05/2024

Um outro museu de território que se destaca em sua relação com o contexto em que está inserido é o Museu das Remoções, também localizado no Rio de Janeiro. Fundado em 2016, na Vila Autódromo, o museu surge a partir de um movimento de resistência contra as seguidas tentativas de remoção dos moradores que vivem na região. Desde a década de 1990, o local é alvo de tentativas de remoção por parte do poder público. Durante o contexto das obras para receber os megaeventos esportivos da Copa do Mundo de 2014 e das Olimpíadas de 2016, as remoções se intensificaram e cerca de quinhentas moradias foram destruídas.

Como uma resistência a esse processo, as lideranças comunitárias, em associação com estudantes e professores dos cursos de Arquitetura e Urbanismo e da Museologia da UFRJ fundam, no dia 18 de maio de 2016 (Dia Internacional dos museus), o Museu das Remoções, como uma ferramenta de luta pelo direito à moradia, de resistência contra possíveis novas remoções e de preservação da memória dos moradores. A partir de oficinas com a população local, são criadas sete esculturas feitas a partir dos escombros de casas demolidas, além da preservação das ruínas de algumas residências. Em 2018, o museu inaugura um percurso expositivo, por meio do qual, a partir da narrativa dos moradores, nas visitas guiadas, as histórias locais são rememoradas e preservadas.

Figura 113:Foto da escultura “Doce Infância”, que integra o Museu das Remoções, inaugurado em 2016.



Fonte: Site oficial do Museu das Remoções. Disponível em: <https://museudasremocoes.com/esculturas/>. Acessado em 09/05/2024

Figura 114: Fotografia de uma marcha contra a remoção dos moradores da Vila Autódromo. Autoria de Luiz Claudio da Silva, morador da Vila Autódromo, confundador e gestor do Museu das Remoções.



Fonte: Site oficial do Museu das Remoções. Disponível em: <https://museudasremoco.es.com/fotografias/>. Acessado em 09/05/2024

Figura 115: Foto de percurso expositivo do Museu das Remoções, por meio do qual, a partir da narrativa dos moradores, nas visitas guiadas, as histórias locais são rememoradas e preservadas.



Fonte: Site oficial do Museu das Remoções. Disponível em: <https://museudasremoco.es.com/fotografias/>. Acessado em 09/05/2024

Por fim, uma última iniciativa museológica que colabora para a reflexão sobre os desdobramentos contemporâneos do entendimento de museu é o Museu de Arte Simões Filho (MASF), localizado na cidade de Simões Filho, na região metropolitana de Salvador. Conforme descrito na página do Instagram da instituição, “na falta de centros culturais, museus e teatros, criamos um museu em uma escada de Simões Filho-BA”⁵⁷. O museu é uma iniciativa organizada por três artistas da região: Augusto Leal, Luís Santos e Jó Oliveira, que se juntaram para promover ocupações artísticas em uma escada pública que liga duas ruas da cidade.

“Assim a rua vira palco, museu, escola, teatro, ateliê. Pensamos em fazer esse museu na rua”, diz Augusto. “Pelo fato de estar na rua, ele [museu] se coloca na rotina da cidade, na vida das pessoas. Isso, de alguma forma, possibilita o acesso mais direto a ele, sem nenhum tipo de barreira, de limite”, completa.⁵⁸

Como um reflexo da ausência de espaços culturais na cidade, o MASF, um museu a céu aberto, se propõe a ser um articulador com a comunidade e um catalisador de práticas artísticas locais. Conforme relatado pelos artistas em entrevista, a ideia de pensar um museu intimamente conectado com a rua é uma iniciativa de reivindicar espaços públicos e coletivos na cidade.

⁵⁷ Descrição disponível no perfil oficial do MASF no Instagram. Disponível em: https://www.instagram.com/museudeartedesimoefilho/?next=%2Foauth%2Fauthorize%2F%3Fclient_id%3D400ff79529614b828f626077a1186a50%26redirect_uri%3Dhttps%3A%2F%2Fwww.sohopathi.com%2Fapsl_instagram_check%26redirect_to%3Dhttps%3A%2F%2Fwww.sohopathi.com%2Fstaff%2F21324100002072%2F%26scope%3Duser_profile%2Cuser_media%26response_type%3Dcode%26logged_id%3Ddf6b6308-bd0a-4816-9f01-61bc97825e05. Acesso em 09/05/2024.

⁵⁸ Trecho de entrevista concedida pelos artistas Augusto Leal, Luís Santos e Jó Oliveira ao jornal “A tarde”. Disponível em: <https://atarde.com.br/cultura/culturaexposicao/masf-escada-em-simoefilho-vira-museu-e-promovera-exposicoes-1232144>. Acessado em 09/05/2024.

Figura 116: Foto do Museu de Arte Simões Filho, criado em 2023.



Fonte: Jornal A tarde. Disponível em: <https://atarde.com.br/cultura/culturaexposicao/masf-escada-em-simoes-filho-vira-museu-e-promovera-exposicoes-1232144>. Acesso em: 09/05/2024.

Figura 117: Foto da inauguração da exposição “Histórias simõesfilhenses – as vozes da terra”, no MASF.



Fonte: Página oficial do museu no Instagram. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CzZopF6PrBP/?img_index=3. Acesso em: 09/05/2024.

No ano de 2023, o MASF ganhou o edital do prêmio Museu é Mundo⁵⁹, que tem como objetivo fomentar e viabilizar ações artísticas ligadas às práticas de desenvolvimento cultural e social. Com a verba da premiação, três exposições já foram montadas no MASF. Atualmente, Augusto Leal, um dos idealizadores do projeto, está indicado ao Prêmio Pipa 2024, uma das premiações de maior destaque do cenário artístico nacional.

O MASF e o Museu das Remoções podem ser entendidos como exemplos radicais de subversão de entendimentos clássicos e formais de museu. Essas duas iniciativas se apropriam de elementos, códigos e de práticas típicas do campo museal para criar experiências museológicas não usuais, que invertem lógicas hegemônicas dominantes e em última análise colocam em discussão até mesmo o que pode ser um museu hoje, em termos físicos, materiais e conceituais. Esses dois museus, frutos de práticas sociais e políticas de resistência, evidenciam ausências, carências e potências do território em que estão inseridos. Eles articulam as pessoas, o entendimento de patrimônio material e imaterial e o espaço cotidiano construído. Sob esse aspecto, se nos referenciarmos nas práticas modernistas, de uma busca por um entendimento essencialmente brasileiro de cultura, até que medida poderíamos enxergar essas manifestações contemporâneas brasileiras como atualizações de uma autêntica antropofagia dos cânones museais?

⁵⁹ Informações sobre o prêmio Museu é Mundo podem ser obtidas por meio do site: <https://www.premiomuseumundo.com.br/>. Acessado em 10/05/2024.

5 MUSEUS EM CRISE?

A pandemia é apenas o teste mais recente pelos quais os museus estão passando. Colapso financeiro; crise de legitimidade; apelo por instituições mais justas e inclusivas; mudanças climáticas; políticas autoritárias – os museus podem permanecer resilientes diante desse ataque violento? (BIRNBAUM, 2022, p. 329)

O questionamento de Daniel Birnbaum, curador e crítico de arte, em relação ao futuro dos museus condensa uma série de desafios que precisam ser enfrentados pelas instituições museológicas. Como ficou claro ao longo dos últimos capítulos, os museus enfrentam uma série de questionamentos desde a sua formação. Esses questionamentos se originam, sobretudo, a partir de várias contradições presentes nessas instituições.

Os museus são capazes de adquirir uma importante dimensão cívica e pedagógica. Ao mesmo tempo, em muitos deles, há uma conflituosa relação com o capital financeiro e um persistente elitismo intelectual manifestado em suas exposições. A histórica utilização da instituição como veículo transmissor de discursos articulados à manutenção de hegemonias políticas e sociais e a forma de selecionar e expor os objetos, ditando o que deve ou não ser apresentado para o público, são questões levantadas como indicativos de um possível esgotamento do sentido clássico de museu.

A multiplicação dos serviços ofertados, a ampliação da urbanidade de seus edifícios e a inserção na lógica do consumo colaboram para essa complexa composição de fatores que permeiam o universo museológico. Ironicamente, quando os museus proliferaram intensamente, a partir dos anos de 1980, essas contradições ficaram mais evidentes e impuseram grandes questionamentos sobre as instituições museológicas. O período pós-moderno, para Douglas Crimp (1993, p. 282, tradução nossa), “se funda no colapso do sistema discursivo do museu”⁶⁰. O argumento de Crimp pode ser complementado por Rosalind Krauss (1990), ao refletir sobre a lógica de funcionamento do museu inserido no capitalismo tardio:

Em grande parte, a crise da comunidade museológica resulta do espírito de livre mercado dos anos 1980. A noção do museu como guardião do patrimônio público deu lugar à noção de museu como uma entidade

⁶⁰ “[...] post-modern is founded on the collapse [of the museum’s discursive system.]”

corporativa com um estoque altamente comercializável e com desejo de crescimento.⁶¹ (KRAUSS, 1990, p. 5, tradução nossa)

Os diagnósticos de Crimp e Krauss⁶², elaborados na década de 1990, complementam-se e podem ser identificados a partir de duas principais problemáticas. A primeira diz respeito à esfera discursiva do museu, ou seja, como ele se comunica, codifica e elabora seus discursos e se relaciona simbólica e conceitualmente com a sociedade. A segunda diz respeito aos aspectos econômicos do museu, que podem ser entendidos como a maneira que ele se insere no sistema produtivo e de consumo de bens e serviços.

As constatações dos autores estão situadas em um contexto específico de ascensão das políticas neoliberais e no cenário pós-Guerra Fria, de um capitalismo que precisava se mostrar triunfante e afirmar sua dominação. À época, ganhava força a corrente comercial e homogeneizante do conceito de “museu-empresa”, que provavelmente era o fenômeno que alarmava os autores e que os motivou a elaborar seus diagnósticos.

Por um lado, até hoje essa corrente rende frutos no campo museológico e se manifesta globalmente a partir de uma série de museus. Por outro, existem diversos exemplos de instituições que se destacam por apresentarem justamente um posicionamento contrário a essa lógica mercadológica expansiva, conforme também demonstrado ao longo dos últimos capítulos.

O panorama atual, portanto, mostra-se ainda mais plural e difuso do que há trinta anos, devido à crescente complexidade incorporada pelos museus, que se reflete na diversidade de instituições que podem ser observadas atualmente. Apesar dessa diversidade, a ideia de crise do campo museológico e de uma falência, ao menos simbólica, dessas instituições, persiste pelo menos desde a década de 1980. Como complicadores, a insistente proliferação dos museus até hoje e o crescente aumento na diversidade de instituições são fatores que exigem no mínimo cautela para abordarmos essa temática da crise dos museus. Diante de tanta complexidade e variedade, talvez a melhor estratégia seja entender primeiro o que caracterizaria

⁶¹ “To a great extent the museum community's crisis results from the free-market spirit of the 1980s. The notion of the museum as a guardian of the public patrimony has given way to the notion of a museum as a corporate entity with a highly marketable inventory and the desire for growth.”

⁶² Douglas Crimp (1944-2019), foi um historiador, curador e crítico de arte, que se destacou no campo da teoria pós-moderna da arte. Rosalind Krauss (1941-) é curadora, crítica de arte e foi professora em importantes instituições como a Universidade de Columbia e o MIT, ambos nos Estados Unidos.

essas crises e com quais tipos de museus elas se relacionam. Para isso, analisar essas questões a partir de uma avaliação do aspecto discursivo e do aspecto econômico dos museus parece ser um bom método. Com relação ao aspecto discursivo, o primeiro passo é retomarmos o processo histórico de formação dessas instituições.

O conceito moderno de museu, que perdura até hoje como um modelo típico, funda-se na Europa, como uma ferramenta de consolidação de poder, orientada por uma lógica de acumulação de objetos, muitas vezes “conquistados” ou tomados em processos de expansão de território. Assim, em essência, esse conceito de museu se configura como um modelo eurocêntrico e colonialista. Por ser um modelo, socialmente construído por um determinado grupo, em uma determinada época, devemos sempre nos lembrar que ele não é uma regra universal e muito menos o único modo de se trabalhar o patrimônio e a memória de cada comunidade.

Conforme afirma Marília Xavier Cury, ao refletir sobre o processo de formação do museu, “a problemática é estrutural, ou seja, está na estrutura do que entendemos ser museu” (CURY, 2011, p. 17). A autora identifica que a constituição da instituição, no período de formação dos Estados Nacionais, foi marcada pela exclusão do saber popular em detrimento do conhecimento erudito responsável pelo conceito de nação que deveria ser implementado.

O museu é fruto do saber moderno que exclui o saber popular e, ao mesmo tempo, as classes populares. O museu, como prolongamento da hegemonia, nega e esconde o popular, não como um stratagema e sim como consequência do modo de funcionamento do hegemônico. (CURY, 2011, p. 17)

Ao traçarmos essa genealogia, fica claro que a origem do museu está permeada por uma herança de exclusão e violências cometidas contra populações subjugadas e dominadas em processos de consolidação de poder. Possivelmente, reside nesse ponto a raiz do aspecto discursivo da crise observada por Crimp e Krauss - um aspecto que perdura até hoje. Vivemos um momento contemporâneo de forte revisão de narrativas, de questionamento de hegemonias, de fortalecimento de práticas anticoloniais e de combate a estruturas de dominação. Como uma consequência lógica desse momento, portanto, é natural que o modelo moderno de museu esteja enfrentando talvez o seu período de maior questionamento.

Essa problematização endereça-se sobretudo aos museus enciclopédicos, pautados pelo colecionismo e pela acumulação de objetos, muitas vezes espoliados de outras nações. Esses museus, com muita dificuldade, já estão sendo obrigados - ou ao menos pressionados - a revisar suas práticas, a restituir itens importantes de seus acervos e a repensar o modo que expõem e constroem suas narrativas⁶³. O hábito do colecionismo, que pauta essas instituições, externaliza uma problemática que passa inclusive por questões práticas e concretas relacionadas ao modo de exibir e conservar objetos.

Para satisfazer os padrões internacionais, é preciso manter a temperatura do interior do museu a 22 graus Celcius, com 50% de umidade do ar. Essas condições rígidas não são favoráveis para nós. Eu gasto 25 mil euros por mês com energia elétrica. Não consigo pensar em continuar gastando essa quantidade de dinheiro. O modelo de museu não foi concebido para um país em desenvolvimento, para o clima tropical e úmido de uma das nações mais pobres do mundo. [...] No momento, os códigos são códigos europeus, americanos, ocidentais. Para existir, tivemos que respeitar esses códigos. Agora que provamos que conseguimos respeitá-los, devemos romper com eles. (ZINSOU, 2022, p. 71–83)

A fala de Marie-Cécile Zinsou, presidente da Fundação Zinsou, museu localizado em Benin, na África, demonstra como até mesmo preceitos básicos de conservação de acervo externalizam uma ideia de museu incompatível com a realidade climática e econômica de vários países, que não coincidentemente estão localizados periféricamente em relação ao Norte Global. Não obstante, a “preocupação” com a capacidade de proteger e conservar os bens patrimoniais figura como um dos principais argumentos dos museus europeus para não restituir parte de seus acervos a países espoliados, localizados sobretudo na África e na Ásia.

Esses parâmetros de conservação fundamentam-se em diretrizes técnicas e científicas coerentes. No entanto, até que ponto eles podem ser utilizados como exigências ou pré-requisitos para a legitimação de um museu? No momento que se tornam uma obrigatoriedade que embasa uma ideia de museu e inviabiliza que comunidades possam usufruir de sua própria herança cultural, eles não deixam de ser apenas parâmetros para se tornarem também ferramentas de dominação e controle?

⁶³ Em 2018, foi divulgado um relatório comissionado pelo governo francês do presidente Emmanuel Macron, com um plano de restituição de bens culturais aos países africanos. O trabalho, liderado pelo acadêmico e escritor senegalês Felwine Saar e o historiador francês Bénédicte Savoy, apurou que havia em território francês cerca de noventa mil itens espoliados do continente africano, que deveriam ser restituídos. O plano de restituição apresenta uma série de recomendações e sugestões para que esse processo possa acontecer de modo gradativo. O relatório enfrentou uma série de críticas e de resistências da comunidade museológica europeia. O processo de restituição, embora esteja acontecendo, é lento e enfrenta uma série de dificuldades burocráticas e resistências políticas.

Quais outros modos de conservar e de lidar com o patrimônio material poderiam ser pensados?

O colecionismo coloca também um outro ponto de atenção. Muitos museus exibem para o público apenas uma ínfima parte de suas coleções. Várias delas, inclusive, crescem a cada ano, como uma maneira de a instituição se atualizar e preservar sua relevância. A maior parte do acervo encontra-se guardado, acondicionado em reservas técnicas com rigorosos controles ambientais e de acesso, que exigem um enorme gasto energético, o que significa também um enorme gasto financeiro.

Em um contexto de crise climática e de escassez de recursos, até que ponto esse modelo de museu se mostra sustentável e viável financeiramente? A acumulação de bens - uma prática capitalista - não seria ela mesma um problema quase paradoxal desses museus, uma vez que ao mesmo tempo que é um problema, poderia ser entendida também como a “razão de ser” dessas instituições? Encontrar um ponto de equilíbrio ou de estabilidade na prática colecionista dessas instituições se torna um objetivo necessário para se garantir a viabilidade desses museus.

Se até agora foi abordado um componente da problemática discursiva que diz respeito à origem e à gestão das coleções dos museus principalmente enciclopédicos, há um outro desdobramento crucial, que é o problema da legitimidade. Essa questão atinge sobretudo os museus hegemônicos, pertencentes a uma “elite” histórica do campo museológico, que geralmente está atrelada a uma elite econômica e política. No retrospecto dos museus, ficou claro como as instituições realizam um histórico esforço de se aproximar da cidade e das pessoas. Esse esforço de aproximação, que refletiu na mudança de suas tipologias arquitetônicas, impactou também no conteúdo exposto. Os museus tentam popularizar suas exposições, valorizar artistas periféricos ou pertencentes a algum tipo de minoria social e dar espaço a narrativas não hegemônicas. Todas essas iniciativas são extremamente bem-vindas e necessárias.

No entanto, talvez como um efeito colateral, elas também expõem contradições estruturais dessas instituições. Uma parte considerável dos principais museus nacionais e internacionais têm seus cargos de maior poder ocupados por

pessoas ligadas a uma elite econômica e política⁶⁴. Essa concentração de poder, em estruturas que, no caso do Brasil, mantêm-se desde a fundação dos primeiros museus desatrelados do poder público, é no mínimo uma contradição conceitual e filosófica dessas instituições e afeta sua legitimidade. Para que os museus possam efetivamente se relacionar com a sociedade e se integrar a ela, eles precisam ser compostos pela sociedade e ser geridos e administrados necessariamente por ela, refletindo integralmente sua diversidade. A superação dessa problemática depende de mudanças estruturais necessárias, porém difíceis de serem realizadas. A emergência de museus locais e comunitários, uma vez que reduz a hegemonia dessa “elite dos museus”, colabora para essa revisão estrutural. A utilização de convocatórias públicas para a formação das equipes de gestão dos museus também se mostra uma ferramenta importante para combater essa hegemonia. O MAM-RJ, por exemplo, no ano de 2020, adotou essa estratégia para a seleção do cargo de direção artística da instituição e desde então a utiliza também como critério de seleção dos programas de residência que oferece.⁶⁵

Como um agravante do problema da legitimidade, destaca-se a dificuldade de viabilizar financeiramente os museus, sobretudo os de maior porte. No Brasil, por exemplo, os museus de maior destaque são mantidos por patrocínios de empresas privadas, como a empresa petrolífera multinacional Shell, a mineradora Vale e o banco Itaú. Essas empresas, muitas vezes, fundam-se em rendas oriundas de práticas extrativistas responsáveis por sérios impactos socioambientais. A origem do capital que financia as atividades desses museus, portanto, configura-se como um ponto sensível que também afeta a legitimidade das instituições. Frente a isso, modos mais cooperativos de administrar e obter renda, além de ferramentas que propiciem uma maior autonomia aos museus são estratégias muito desejáveis. Modelos de museus

⁶⁴ No caso do Brasil, alguns exemplos podem ser citados. O Instituto Moreira Salles tem sua mesa diretora composta exclusivamente por membros da mesma família e figuram na lista dos 10 maiores bilionários do país. O diretor atual do MASP é sócio sênior de uma das maiores empresas de consultoria empresarial do mundo. O presidente do Conselho de Administração da Associação Pinacoteca Arte e Cultura, responsável pela gestão da Pinacoteca de São Paulo, é vice-presidente da maior empresa produtora de celulose do mundo. O presidente do Conselho de Administração do MAM-RJ é da família herdeira de Assis Chateaubriand, um dos maiores magnatas do ramo das comunicações do Brasil. Os nomes dos integrantes das diretorias podem ser acessados nos sites oficiais dos museus, que informam de modo transparente a composição de seu quadro administrativo.

⁶⁵ Para mais informações sobre a convocatória internacional para a seleção do cargo de direção artística do MAM-RJ, sugiro ler a notícia disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/featured/mam-rio-convocatoria-internacional-direcao-criativa/>. Acessado em 04/06/2024.

menos onerosos, com edificações e exposições mais econômicas destacam-se como alternativas desejáveis para essa independência financeira.

Com relação ao aspecto econômico dos museus, ele pode ser abordado basicamente a partir de uma análise da maneira com que se mobiliza o valor que constitui o patrimônio desses museus. Conforme elaborado por François Choay (2001), há na tratativa dos bens patrimoniais uma perigosa tendência de “museificação”.

[...] o museu, que era uma instituição, tornou-se uma mentalidade. Não apenas todos os *savoir-faire* e todos os artesanatos desaparecidos ou ameaçados possuem agora seus museus, mas o mesmo acontece com técnicas industriais e seus produtos (automóvel, estrada de ferro, fonógrafo, telefone etc.). [...] De fato, a difusão planetária do museu de arte parece nos colocar diante do mesmo processo narcisista e da mesma impotência que sofre o resto do corpo patrimonial. (CHOAY, 2001, p. 247)

A crítica da autora diz respeito ao consumo cultural atribuído ao patrimônio, que teria assumido uma função primordialmente econômica e de entretenimento. A proliferação de museus voltados para o turismo de massa, por exemplo, destaca-se como um nítido reflexo desse processo. Soma-se a esse diagnóstico a análise elaborada por Marina Waisman (2013). Segundo a autora, para se analisar o campo patrimonial, do qual os museus fazem parte, é necessário se entender primeiro “qual será o projeto cultural a partir do qual se valorará o conjunto de objetos que devem ser integrantes desse patrimônio” (WAISMAN, 2013, p. 185). Esse “projeto cultural” diz respeito justamente ao modo que se atribui valor ao patrimônio e de que maneira esse valor é explorado.

Para Waisman, há basicamente duas possibilidades radicalmente opostas de definição de um projeto cultural. A primeira delas se define pela valorização em primeiro plano do valor de consumo dos objetos patrimoniais. A segunda, por sua vez, diz respeito ao valor de uso que esses objetos podem adquirir, por meio da construção de identidade cultural de uma comunidade.

Na primeira opção, o patrimônio é utilizado como um atrator de renda. Atributos como originalidade, excepcionalidade, curiosidade ou extravagância são mobilizados para tornar o patrimônio um objeto consumível. Nesse caso, “não se admitem mudanças criativas que coloquem o patrimônio a serviço da população existente que, na maioria dos casos, é expulsa da área tratada” (WAISMAN, 2013, p. 186). Museus descontextualizados, desprovidos de uma relação compromissada com

seu entorno e voltados para um consumo de massa são exemplos de iniciativas originadas por esse tipo de projeto cultural.

Na segunda opção, o valor do patrimônio é mobilizado por meio de sua capacidade de se tornar um elemento de coesão social e ferramenta de construção de memória cultural. Com isso, tende a acontecer um processo de apropriação e de identificação por parte do grupo que tem ligação com o patrimônio. Ele, portanto, é tido como um bem cultural não consumível, mas produtivo:

[...] produtivo de novas ideias de projeto, tanto quanto de melhores espaços de vida. A permanência de elementos considerados como patrimônio é uma permanência na vida, nunca isolada e convertida em mero objeto de contemplação ou consumo. (WAISMAN, 2013, p. 187)

Modelos de museus participativos, ancorados em sua comunidade e museus que se dedicam a exposições que realmente mobilizam uma reflexão crítica em seus visitantes são exemplos de instituições que apresentam esse segundo modelo de projeto cultural. Países que não fazem parte do Norte Global, com um processo de formação cultural muito diverso do europeu, por exemplo, apresentam uma maior dificuldade de identificação com sua própria história, conforme argumenta Waisman. Provavelmente, reside nessa constatação uma das principais razões para a elaboração dos conceitos trabalhados na Mesa Redonda de Santiago, já na década de 1970. A ideia de um museu integral, que funcione como uma ferramenta de transformação social no território, relaciona-se estreitamente com esse segundo modelo de projeto de cultura e se mostra, sem dúvida, uma das principais necessidades de países como o Brasil e seus vizinhos latino-americanos.

De modo geral, acredito que no contexto latino-americano há uma série de museus comprometidos com esse tipo de projeto cultural. Os últimos exemplos de museus trabalhados no panorama museológico brasileiro atestam essa afirmação e o fortalecimento desse tipo de museu se apresenta como uma tendência. À medida que a influência colonialista do Ocidente, e mais precisamente do Norte Global, enfraquece, as instituições museológicas ganham força para assumir “formas e funções autenticamente regionais” (SZÁNTÓ, 2022b, p. 25). No entanto, esse tipo de projeto de cultura não deve ficar restrito aos museus de pequena escala, com abrangência localizada e de certo modo restrita. Os grandes museus, que recebem um público expressivo, também são capazes de se orientar para esse tipo de abordagem e em muitos aspectos já estão fazendo isso.

Os museus latino-americanos têm muito a contribuir para as práticas sociais. Sabemos como trabalhar com a população local. Temos experiência com inclusão em nossas atividades e em nossos programas. As deficiências dos países do nosso continente nos levaram a ser muito mais do que museus de arte. Nós somos uma praça da cidade. Promovemos debates sobre acontecimentos políticos e sociais. Somos líderes públicos. (GONZÁLES, 2022, p. 153)

O depoimento de Maria Mercedes Gonzáles, diretora geral do Museu de Arte Moderno de Medellín (MAMM), exemplifica como museus de grande porte também têm um papel importante nesse segundo modelo de projeto de cultura. No ano de 2023, o MAMM recebeu cerca de 160 mil visitantes⁶⁶ e, ao longo dos seus quarenta e cinco anos, desempenhou um papel importante em uma cidade que ainda se recupera de décadas de controle do narcotráfico.

Essa análise das possíveis crises enfrentadas atualmente pelos diversos tipos de museus nos leva a questionar se as problemáticas contemporâneas devem ser de fato encaradas como evidências de uma “crise dos museus”. Segundo o dicionário Oxford, o substantivo “crise” pode ser entendido como um “episódio desgastante, complicado; situação de tensão, disputa, conflito” e, no universo da medicina, a crise compreende o “momento que define a evolução de uma doença (para melhor ou pior).”

Se entendemos essas problemáticas como fontes de “tensão, disputa ou conflito”, talvez poderíamos de fato nomeá-las como “crises”. Se recorremos metaforicamente ao universo da medicina, e entendemos as problemáticas como sintomas de uma “doença” dos museus, seria possível entendê-las como “crises”, se pensarmos que podem evoluir para a “morte” (ou declínio) de certos modelos de museus e para a “melhora” (ou ascensão) de outros.

No entanto, posto que a ideia de uma atual “crise dos museus” perdura pelo menos desde a década de 1980, ela seria uma crise que tem uma duração de, no mínimo, quarenta anos. Ou seja, ela precisaria ser encarada como uma crise bastante longa. Ao nos debruçarmos sobre os aspectos que constituem essa crise, ficou perceptível como vários deles estão presentes no campo dos museus, inclusive, desde muito antes da década de 1980, sendo alguns constitutivos da própria ideia moderna de museu.

⁶⁶ O dado pode ser obtido nos Informes de Gestão, disponíveis no site oficial do museu. Disponível em: https://www.elmamm.org/content/uploads/2024/03/informe_gestion_2023_baja.pdf. Acessado em: 20/05/2024.

Quando retornamos às acepções do dicionário, vemos que ambas as definições se iniciam, respectivamente, pelos substantivos “episódio” e “momento”. Os dois termos carregam em si a ideia de efemeridade e transitoriedade. Ou seja, o conceito de “crise” se pauta principalmente por uma ideia de condição pontual, específica e localizada. Dito de outra forma, quando imaginamos uma “crise”, não importa de que natureza, vislumbramos uma certa situação extrema, mas passageira.

Ao refletir sobre os aspectos compositivos de uma suposta crise dos museus, fica evidente que eles não são oriundos de circunstâncias pontuais, específicas ou localizadas. Pelo contrário, ao invés de situações extremas, eles dizem respeito a contradições constitutivas do entendimento de museu e a um processo contínuo de transformação dessas instituições. Assim, essas problemáticas talvez devam ser encaradas preferencialmente não como elementos de uma “crise do museu” e sim como reflexos de condições inerentes da própria ideia de museu, que está sempre em transformação.

Esse raciocínio se baseia na constatação de que o museu se configura como uma instituição socialmente construída. A única instituição que não se coloca em uma condição de constante construção - ou de ajuste - é aquela pautada pelo autoritarismo, um regime que não permite a ideia de falha e de contradição. De modo contrário, quanto mais uma instituição se referenciar em ideais democráticos, mais aberta, ou exposta, à identificação de falhas e de contradições ela estará.

No caso dos museus, por se proporem cada vez mais a serem palcos do dissenso e do diferente, eles estarão também cada vez mais sujeitos a exporem suas próprias contradições e fragilidades. Sob esse ponto de vista, possivelmente não se trata de pensarmos uma crise dos museus, no sentido de ser um momento ou episódio “perigoso, difícil ou decisivo” que essas instituições enfrentam. Os problemas que se apresentam como “crises” são na realidade reflexo da própria natureza contraditória dos museus. Nessa contradição intrínseca, residem também a potencialidade e a efervescência dessas instituições, que sempre precisarão de realizar ajustes e de reimaginar outras formas de atuação.

Essas contradições, portanto, precisam ser enfrentadas como parte integrante do trilhamento dessas instituições, que se moldam e se reconfiguram para responder às demandas da sociedade. Esse trilhamento se mostra constante e incessável. Essa análise, evidentemente, não exclui a responsabilização dos museus

em relação às falhas e aos problemas que perpassam o campo. É imprescindível a elaboração das críticas e o claro enfrentamento dos problemas. Ao mesmo tempo, esse tipo de visão permite não inviabilizar a importância das instituições museais para a sociedade. Em um contexto político e cultural em que se tem cada vez mais dificuldade de se conviver com o diferente, uma instituição que abriga o dissenso e o contraditório é muito bem-vinda.

No caso da arquitetura aplicada aos museus, ela se trata de um ofício que auxilia na elaboração de suas espacialidades. A constituição de seus espaços, sejam eles em estruturas pré-existentes ou em novas edificações, representa um processo que tende a ser demorado e dispendioso. A consolidação de um espaço museológico demanda muita energia, muito trabalho e muito envolvimento, de diversos agentes. Portanto, nesse ambiente repleto de contradições, o grande desafio, para a arquitetura, reside talvez em conseguir colaborar com um campo que se transforma muito rapidamente, por meio de um ofício que, como afirma Cedric Price, tende a ser lento e essencialmente prescritivo. Cabe à arquitetura conseguir auxiliar essas instituições na concepção de espaços, ou interfaces, capazes de atuarem como suportes abertos e generosos o suficiente para acompanhar as constantes modificações e atualizações a que os museus são demandados.

5.1 Definição de um recorte de pesquisa e o aprofundamento da discussão

A partir da investigação historiográfica e das reflexões conceituais elaboradas, pareceu pertinente buscar um aprofundamento da discussão, por meio da seleção de casos museológicos que permitiriam averiguar e trabalhar os pontos abordados ao longo do trabalho.

Para isso, foi elaborado um recorte de pesquisa, por meio da seleção de algumas manifestações museológicas contemporâneas que seriam analisadas de modo aprofundado. Como ponto de partida, o primeiro passo foi escolher as instituições que comporiam o recorte analítico. A plataforma colaborativa de mapeamento online, intitulada “Museusbr”⁶⁷ e ligada ao Ibram, o Instituto Brasileiro de Museus, mostrou-se uma ferramenta potente para auxiliar nessa seleção. Na plataforma, são integrados os dados provenientes do Cadastro Nacional de Museus (CNM), do Registro de Museus (RM) e outras informações fornecidas pelos

⁶⁷ A plataforma pode ser acessada em: <http://museus.cultura.gov.br>.

instrumentos da Política Nacional de Museus do Governo Federal, para gerar um mapeamento de todas as instituições catalogadas no Brasil.

Por ser uma plataforma colaborativa, qualquer pessoa pode auxiliar no mapeamento das instituições, a partir do acesso ao portal, que redireciona o usuário e o coloca em contato com o Cadastro Nacional de Museus. Todas as informações fornecidas pelas pessoas são verificadas pelo Cadastro, que, então, confere à instituição o selo de “resultado verificado”.

Ao acessar a plataforma, o primeiro fato que chama atenção é a enorme quantidade de museus catalogados no Brasil e amplamente espalhados pelo território nacional: somam-se 3928 instituições, sendo 3895 delas dotadas do selo de “resultado verificado”. A plataforma, além de se mostrar uma importante ferramenta de fortalecimento da rede museológica do país, revela a ampla gama de temas abordados pelas instituições e destaca o uso do museu como ferramenta cultural no país. Muito além dos célebres museus nacionalmente conhecidos, como o MASP, em São Paulo, e o museu de arte contemporânea, o MAC, em Niterói, é possível se deparar com várias instituições desconhecidas do grande público, que têm provavelmente uma atuação muito localizada.

Figura 118: Captura de tela do mapa da plataforma *online* Museusbr.



Fonte: Museusbr. Disponível em:

[http://museus.cultura.gov.br/busca/##\(global:\(enabled:\(space:!t\),filterEntity:space,map:\(center:\(lat:-21.309846141087192,lng:-44.9560546875\),zoom:5\)\)\)](http://museus.cultura.gov.br/busca/##(global:(enabled:(space:!t),filterEntity:space,map:(center:(lat:-21.309846141087192,lng:-44.9560546875),zoom:5)))). Acessado em: 31/07/2023.

Algumas reflexões puderam ser feitas a partir do uso da plataforma. A primeira delas diz respeito à pluralidade de museus existentes no país, o que demonstra, de maneira prática, a implosão de uma definição fechada e concisa de museu, tendo em vista a variedade de instituições identificadas e catalogadas. Sendo assim, a abordagem focada no nível de musealidade dessas instituições mostra-se assertiva, uma vez que ela contempla para a seleção do recorte de pesquisa manifestações museológicas diversas, que coerentemente refletem a vasta cena museológica do país.

Além disso, a plataforma dá indícios de como os museus, sobretudo os menos conhecidos, estão intimamente ligados aos seus territórios, normalmente por meio da preservação da história de alguma personalidade ou grupo local. Por meio dessa reflexão, pareceu pertinente buscar, por meio da plataforma, museus que se relacionassem com um mesmo território, de modo a ter um elemento comum que ajudasse a balizar as análises, ao colocar os objetos de pesquisa sob ao menos uma perspectiva unificadora.

Portanto, por meio do mapa do catálogo online do Museusbr, o território escolhido para auxiliar na escolha dos objetos de pesquisa foi a região metropolitana de Belo Horizonte. Essa decisão se deu principalmente devido à facilidade de visitação dos espaços, além do conhecimento prévio já adquirido em relação à região.

O próximo passo foi adotar os filtros disponíveis na plataforma para conseguir identificar instituições diferentes entre si. O primeiro filtro utilizado foi o de “tipo de museu”. Foram escolhidos dois tipos: o museu “tradicional/clássico” e o “museu de território”, um desdobramento do termo “museu integral”, cunhado na Mesa de Santiago. A fim de aumentar a variabilidade e a complexidade do universo de pesquisa, uma segunda variável escolhida foi a forma de gestão do espaço: se ele seria privado ou público. Ou seja, se a instituição pertence a alguma entidade particular ou ao Estado. Assim, a segunda variável trouxe para a pesquisa uma informação de ordem administrativa-burocrática, mas que provavelmente reverbera na relação que o espaço estabelece com seu acervo, com seu entorno e com seus visitantes.

Assim, foram selecionadas as seguintes instituições:

1-Museu tradicional público: Museu de Arte da Pampulha (MAP)

O Museu de Arte da Pampulha (MAP) está localizado na orla da lagoa da Pampulha, que configura uma das regionais administrativas de Belo Horizonte. O museu ocupa um dos edifícios mais importantes da carreira de Oscar Niemeyer (1907-2012), o antigo Cassino da Pampulha. O edifício é patrimônio histórico tombado pelo Iphan e pelas instâncias municipais e estaduais. Integra o Conjunto Arquitetônico da Pampulha, considerado, desde 2016, Patrimônio Cultural da Humanidade pela Unesco.

Inaugurado como cassino em 1943, o espaço tornou-se museu em 1957 e desde 2001 a instituição adotou um modelo de curadoria voltado para a arte contemporânea. Por ocupar um edifício extremamente singular e de importância ímpar para a arquitetura brasileira, inserir o MAP na pesquisa significa também trazer para a discussão variantes como a inserção de um museu contemporâneo em uma edificação histórica de alta relevância e com uma composição estética e plástica singular.

Figura 119: Fachada frontal do Museu de Arte da Pampulha (MAP).



Fonte: Prefeitura de Belo Horizonte. Foto: Marcílio Gazzinelli Disponível em: <https://prefeitura.pbh.gov.br/fundacao-municipal-de-cultura/museus/map>. Acessado em: 31/07/2023.

2-Museu tradicional privado: Museu de Artes e Ofícios (MAO)

Localizado no hipercentro de Belo Horizonte, o Museu de Artes e Ofícios (MAO) foi inaugurado no ano de 2005 e aberto ao público em 2006. A instituição ocupa os dois prédios históricos que conformam a Estação Belo Horizonte: as Estações Central e Oeste de Minas, inseridas no complexo arquitetônico da Praça da Estação. O conjunto tem uma relação protagonista no processo de fundação e formação da cidade. No mesmo local, ainda funcionam uma estação de metrô e um ramal ferroviário. Portanto, além de ter também uma importância histórica, o MAO colabora com variantes urbanas relacionadas à integração intermodal de transporte público com abrangência municipal e intermunicipal.

Figura 120: Fachada de acesso do Museu de Artes e Ofícios.



Fonte: Portal Belo Horizonte. Foto: Daniel Mansur. Disponível em: <http://portalbelohorizonte.com.br/o-que-fazer/arte-e-cultura/museus/sesi-museu-de-artes-e-oficios>. Acessado em: 31/07/2023

3-Museu de território público: Espaço Comum Luiz Estrela

O Espaço Comum Luiz Estrela é um espaço cultural autogestionário que existe desde 2013, fruto de uma ocupação liderada por um grupo de artistas, ativistas, pesquisadores, produtores e educadores que ocuparam um casarão histórico pertencente ao Estado de Minas Gerais e que ficou abandonado durante dezenove anos. Localizado no bairro de Santa Efigênia, na região leste de Belo Horizonte, o casarão já abrigou vários usos, entre eles o de hospital, escola e centro psicopedagógico de atendimento a crianças.

Figura 121: Foto externa da fachada do Espaço Comum Luiz Estrela.



Fonte: Iphan. Foto: autoria não divulgada. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/4319>. Acessado em: 31/07/2023

A própria história de seus usos é preservada e mantida nas marcas das paredes do edifício, que se configura como a principal peça do acervo. Sendo um exemplo alternativo de espaço museológico desde a sua gestão, o Espaço Comum Luiz Estrela ajuda a vislumbrar práticas culturais relacionadas a um contexto de resistência e luta pela ampliação de usos públicos e mais democráticos, sobretudo para imóveis subutilizados de interesse da população.

4-Museu de território privado: Viaduto das Artes

O Viaduto das Artes está localizado no Barreiro, uma das regionais administrativas de Belo Horizonte. A instituição existe desde 2007, idealizada pelo artista mineiro Leandro Gabriel. Localizado embaixo de um viaduto, o espaço estabelece geograficamente uma função de fronteira com Contagem, cidade industrial vizinha à capital mineira. A instituição colabora com importantes reflexões sobre a ocupação de espaços degradados, afastados do eixo institucional formal do mundo da arte.

Figura 122: Foto interna do espaço expositivo do Viaduto das Artes.



Fonte: Página oficial do Viaduto das Artes no Facebook. Foto: autoria desconhecida. Disponível em: <https://www.facebook.com/viadutodasartes/photos/pb.100080988782455.-2207520000./1127965217377591/?type=3>. Acessado em 31/07/2023.

Figura 123:Foto externa do espaço expositivo e de eventos do Viaduto das Artes.



Fonte: Página oficial do Viaduto das Artes no Facebook. Foto: autoria desconhecida. Disponível em: <https://www.facebook.com/viadutodasartes/photos/pb.100080988782455.-2207520000./1127970394043740/?type=3>. Acessado em: 31/07/2023

Na plataforma, o Viaduto está identificado como um “Agente” e não como um “Museu”. Porém, ele tem uma atuação essencialmente comunitária, por meio de uma sede física que abriga, entre outras atividades, exposições de arte. Em sua página oficial, o Viaduto se define da seguinte maneira:

O Viaduto das Artes é um equipamento cultural e multidisciplinar instalado no Barreiro, região periférica de Belo Horizonte. O espaço conta com uma galeria de arte, biblioteca, ateliês, palco para apresentações, jardim de esculturas espaços formativos e expositivos instalados no baixio do viaduto Engenheiro Andrade Pinto.⁶⁸

A definição do Viaduto permite aproximá-lo até mesmo dos conceitos clássicos de um museu. Ao mesmo tempo, ele apresenta uma singularidade importante por localizar-se sob um viaduto em uma região limítrofe, afastada do centro de Belo Horizonte, fato que o torna um elemento extremamente interessante para a pesquisa. Portanto, para os fins da discussão proposta, ele será considerado um espaço de tipo-museu dotado de um nível de musealidade. Por não se enquadrar nas definições de um “museu tradicional”, ele foi considerado um “museu de território”.

⁶⁸ Definição disponível na página oficial do Viaduto das Artes. Disponível em: <https://viadutodasartes.art.br/o-viaduto/>. Acessado em: 31/07/2023.

5-Museu híbrido privado: Instituto Inhotim

Por fim, ponderou-se que seria importante incluir também o Instituto Inhotim como o quinto objeto de pesquisa. O Instituto é uma entidade privada aberta ao público desde 2006. Considerado o maior museu a céu aberto do mundo, o Inhotim conta com uma expressiva coleção de obras de arte contemporânea espalhadas ao longo dos 140 hectares que compõem o parque expositivo do museu. As obras, expostas tanto a céu aberto como em diversas galerias fechadas, integram-se por meio de um rico paisagismo que compõe o Jardim Botânico da instituição. Tal conformação confere ao Instituto Inhotim uma situação ímpar em termos museológicos: uma rara conjunção de arte, arquitetura e paisagem.

Figura 124: Foto aérea de parte do Instituto Inhotim, onde é possível ver a escultura “Invenção da Cor, Penetrável Magic Square #5, De Luxe”, de Hélio Oiticica.



Fonte: Site oficial do Inhotim. Foto: Brendon Campos. Disponível em: <https://www.inhotim.org.br/item-do-acervo/invencao-da-cor-penetravel-magic-square-5-de-luxe/>. Acessado em: 31/07/2023

Ao analisar a maneira como o Inhotim estava descrito no catálogo do Museusbr, como um museu de território, ficou claro como a instituição ocupa uma posição ímpar no cenário museológico nacional. Ao mesmo tempo que o museu de fato se enquadraria na definição formal de “museu de território”, por ser um museu a céu aberto com obras *site-specific*, o Inhotim reúne também inúmeras galerias

construídas para abrigar obras que originalmente não foram pensadas para aquele contexto, o que permite que o museu ocupe também a classificação de “museu tradicional”. Ou seja, o Inhotim seria uma exceção, uma espécie de “museu híbrido” atípico, com acervos artísticos, naturais e arquitetônicos que justificam sua inserção como quinto e último caso museológico.

Os cinco exemplos selecionados, devido a suas particularidades, podem ser considerados referenciais para a representação de um panorama museológico contemporâneo. Eles contribuem, diferenciadamente, para delinear a cena museológica belo-horizontina e metropolitana. A pesquisa propõe um estudo sistemático dos cinco casos museológicos, no sentido de elucidar suas aproximações e diferenças. Esse estudo se propôs a analisar como as questões trabalhadas ao longo da pesquisa se manifestam especificamente nesses espaços. Para isso, a investigação ancorou-se sobretudo em quatro aspectos.

O primeiro deles diz respeito ao **aspecto simbólico** dessas instituições. Como elas se inserem nas discussões contemporâneas sobre o que é um museu atualmente, qual a sua missão institucional, como ela se relaciona social e politicamente com seu entorno e quais são os principais desafios enfrentados por essas instituições atualmente.

O segundo trata do **aspecto urbano**, a partir do entendimento de como acontece a integração da instituição com a cidade e com seu contexto imediato. De quais modos a instituição se relaciona com o território e como reverbera, de modo prático e simbólico, sua presença em relação à comunidade ao seu redor.

O terceiro aspecto aborda a **disposição espacial e os tipos de uso** que acontecem no espaço. Ou seja, as formas de apropriação dos espaços e como esses usos se articulam com a estrutura física das instituições. Além disso, interessa saber as possíveis repercussões que esses usos podem ter para além do espaço das instituições.

O quarto aspecto se refere ao **modo que a musealidade se manifesta nesses espaços** e como sua arquitetura influencia nessa manifestação. Quais são os principais espaços desses museus? Existem espaços não programados? Há atributos arquitetônicos que de alguma maneira conferem um nível de musealidade que extrapola o próprio acervo exposto?

Para a elaboração das análises, o primeiro passo foi entrevistar pessoas que tivessem ligações com as instituições e que pudessem colaborar a partir de suas experiências profissionais. No caso do Museu de Arte da Pampulha, foram entrevistados o professor titular da Escola de Arquitetura da UFMG, Flávio Carsalade, e a curadora Esther Mourão.

Flávio Carsalade foi presidente do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA-MG), durante os anos de 1999 e 2002, presidente do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB-MG), de 1995 a 1997 e ocupou o cargo de Secretário Municipal de Administração Urbana da Regional Pampulha da Prefeitura de Belo Horizonte, entre 2004 e 2007. Em 2015, Carsalade coordenou a elaboração do dossiê de candidatura do Conjunto Arquitetônico da Pampulha à Patrimônio Cultural da Humanidade, título obtido no ano de 2016. Em todos esses momentos, Flávio teve uma atuação que se relacionou com problemáticas ligadas ao Museu de Arte da Pampulha e sua visão colabora para um entendimento ampliado da função patrimonial do MAP e sua relação com a cidade.

Esther Mourão, por sua vez, é curadora aposentada do SESI-Minas e ocupa atualmente o cargo de gestora do Museu de Arte da Pampulha. Esther atuou, de 2019 até 2022, como curadora do Museu de Artes e Ofícios e continua colaborando com o museu como curadora independente. Sua entrevista, portanto, colaborou com informações sobre os dois museus, a partir de uma visão curatorial e gerencial.

Tanto o MAP como o MAO não contam atualmente em sua equipe com arquitetos ou curadores fixos que pudessem ser entrevistados. O MAP está fechado para reformas desde 2019, devido a problemas infraestruturais. Portanto, durante a elaboração dessa pesquisa, o MAP não recebeu exposições em sua sede. Apesar de estar fechado, foi possível realizar uma visita ao edifício, que aconteceu na companhia de Esther Mourão. Contudo, por solicitação da PBH, não foi possível realizar registros fotográficos.

Com relação ao MAO, o projeto expográfico do acervo permanente e o projeto arquitetônico de ocupação do edifício histórico foram liderados pelo arquiteto francês Pierre Catel, durante o início dos anos 2000. Não foram obtidas informações atualizadas sobre o arquiteto e não foi possível estabelecer contato com ele. No entanto, uma entrevista concedida por ele, realizada em 2005, na ocasião de

inauguração do museu, foi utilizada também como fonte de pesquisa⁶⁹. Com relação a visita ao MAO, ela foi realizada na companhia de Esther Mourão, além de Flávia Bittar, educadora do museu, e Fernando Cardoso, responsável pela produção cultural da instituição.

Quanto ao Espaço Comum Luiz Estrela, foi entrevistada a arquiteta e professora substituta da Escola de Arquitetura da UFMG, Priscila Musa. Priscila integra o coletivo que ocupou o casarão do Luiz Estrela desde a sua origem, sendo a primeira arquiteta da equipe. Sua visão foi essencial para compreender o processo de formação do espaço, sua forma de gestão e o papel desempenhado pela arquitetura na instituição.

Para o aprofundamento do estudo em relação ao Viaduto das Artes, foi entrevistado o artista e idealizador do espaço, Leandro Gabriel. Leandro está a frente da instituição desde 2006 e é o responsável pela gestão e administração do Viaduto, junto a uma equipe enxuta. O Viaduto das Artes também não conta com arquitetos em seu quadro de funcionários e o processo de ocupação e idealização do espaço não teve o auxílio de arquitetos em nenhum momento.

Por fim, com relação ao Instituto Inhotim, foram entrevistadas a curadora, pesquisadora e crítica de arte, Júlia Rebouças, e a arquiteta e professora do curso de Arquitetura e Urbanismo do Ibmec-BH, Paula Zasnicoff. Júlia Rebouças integrou a curadoria do Inhotim entre os anos de 2007 e 2015 e desde 2023 ocupa o cargo de diretora artística do Instituto. Paula Zasnicoff trabalhou internamente como arquiteta no Instituto Inhotim de 2005 até 2007. Além disso, como uma das sócias do escritório Arquitetos Associados, foi responsável pela concepção de algumas das galerias expositivas de maior destaque do museu, como a Galeria Miguel Rio Branco e Galeria Cláudia Andujar, inauguradas respectivamente em 2010 e 2015.

As entrevistas, semi-estruturadas, foram realizadas por meio de um roteiro guiado. Embora algumas perguntas se repetiram para todos os entrevistados, cada roteiro foi adaptado para auxiliar na discussão de temas específicos de cada instituição, uma vez que as cinco são propositalmente muito diferentes entre si. As perguntas tinham como objetivo entender a visão dos entrevistados em relação aos

⁶⁹ A entrevista foi conduzida por Luciana Sepúlveda Köptcke e publicada em 2005 no suplemento "História, Ciência e Saúde", v.12, p.323-338.

aspectos de análise elencados e como eles se manifestam especificamente na instituição com a qual se relacionam.

Trazer a visão conceitual e de gestão dos curadores e gestores foi importante para se entender como essas práticas se relacionam com o espaço físico das instituições e qual a visão desses agentes em relação ao papel desempenhado pela arquitetura nesses espaços.

Com relação aos arquitetos, sua visão técnica colabora para se compreender como efetivamente a arquitetura é utilizada como ferramenta para materializar nos espaços construídos dos museus a filosofia, os anseios e as necessidades dessas instituições, no caso das instituições que contaram com esses profissionais.

Além das entrevistas, visitas aos espaços das instituições foram realizadas, com o objetivo de observar seus espaços e os usos que neles se manifestam. Nos casos em que foi possível, foi realizado também o registro fotográfico, que possibilitou algumas das fotos colocadas na pesquisa. De posse de todas essas informações, as análises comparativas foram elaboradas.

6 VISIBILIDADE DOS MUSEUS NA CENA BELO-HORIZONTINA E METROPOLITANA CONTEMPORÂNEA

A elaboração desse panorama museológico se inicia com uma retrospectiva do processo formativo dos museus em Belo Horizonte. O primeiro museu da cidade surge concomitantemente com a criação do complexo arquitetônico da Pampulha, na gestão do então prefeito da capital mineira, Juscelino Kubitschek (1902-1976), em uma “estratégia de operar com uma dupla temporalidade dentro de um projeto de modernização” (BAHIA, 2011, p. 12). Essa modernização, capitaneada por Kubitschek, culminou na construção de Brasília, inaugurada no ano de 1960.

Em Belo Horizonte, o projeto de JK ancorou-se em uma iniciativa de “construção do futuro”, por meio da expansão da cidade para o vetor norte da capital, que abrigaria o complexo da Pampulha, ao mesmo tempo que buscava uma “construção de passado”, com a criação de um lugar de memória urbana. Essa memória seria preservada em um casarão remanescente do antigo arraial sobre o qual foi construída a capital do estado. O Museu Histórico de Belo Horizonte (MHBH) foi destinado a “abrigar o tempo presente, o porvir e o crescimento da cidade do futuro: a própria história em movimento, a reciprocidade entre passado e futuro, a relação entre experiência vivida e horizonte de expectativa” (BAHIA, 2011, p. 18). O casarão histórico, uma das principais peças do acervo, até hoje funciona como um importante museu da capital, que hoje tem o nome de Museu Histórico Abílio Barreto (MHAB), em homenagem ao escritor, jornalista e historiador que ficou responsável pela organização do museu, inaugurado em 1943⁷⁰.

⁷⁰ A construção da memória histórica relativa ao processo formativo de Belo Horizonte enquanto capital planejada é um assunto complexo que possibilita uma série de desdobramentos de pesquisa. Atualmente, muito se discute sobre os apagamentos de comunidades que existiam no arraial e nas regiões próximas, que foram removidas pela Comissão de Obras. Essas discussões contemporâneas são necessárias e passam também pela revisão dos acervos documentais de museus históricos como MHAB.

Figura 125: Foto da fachada do casarão histórico que abriga o Museu Histórico Abílio Barreto, inaugurado em 1943.



Fonte: Site oficial da Prefeitura de Belo Horizonte. Disponível em: <https://prefeitura.pbh.gov.br/noticias/bh-em-cantos-museu-historico-abilio-barreto>. Acesso em: 04/05/2024.

6.1 O Museu de Arte da Pampulha e uma ideia de construção de futuro

Simultaneamente à formação do MHAB, a construção do complexo arquitetônico da Pampulha estava em curso, a partir do investimento em obras infraestruturais, paisagísticas e arquitetônicas na então lagoa que havia sido construída como um reservatório de abastecimento de água para a capital. Ao seu redor, Kubitschek planejou a construção do Cassino, do late Clube, de um hotel (não executado), da Igreja São Francisco de Assis, da Casa do Baile e da residência para o prefeito, atualmente chamada de Museu Casa Kubitschek (BAHIA, 2011).

Os projetos de todos os edifícios ficaram a cargo de Oscar Niemeyer e foram executados entre os anos de 1941 e 1945. A Casa do Baile e o Cassino iniciaram suas atividades em 1942. O projeto moderno de Kubitschek exemplifica um investimento público voltado para práticas culturais e sociais essencialmente elitistas, por meio de edifícios em um complexo arquitetônico e paisagístico destinado a abrigar bailes, apresentações musicais e a prática de esportes náuticos, atividades voltadas para uma seleta classe econômica da capital (FARIAS, 2010).

Figura 126: Foto do Cassino da Pampulha logo após a sua inauguração, em 1942.



Fonte: CAU MG. Disponível em: <https://www.caumg.gov.br/unesco-declara-patrimonio-cultural-da-humanidade-o-conjunto-moderno-da-pampulha/>. Acessado em: 04/05/2024.

Figura 127: Foto da fachada de acesso ao Cassino da Pampulha.



Fonte: Portal ArchDaily. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-151457/classicos-da-arquitetura-cassino-da-pampulha-slash-oscar-niemeyer>. Acessado em: 04/05/2024

Figura 128: Foto interna do Cassino da Pampulha.



Fonte: Portal Arquitetura Falada. Disponível em:
<https://arquiteturafalada.wordpress.com/2018/12/01/jogatina-moderna-museu-de-arte-da-pampulha/>.
Acessado em 04/05/2024.

Figura 129: Foto interna do Cassino da Pampulha. Destaque para suas rampas de ligação entre níveis.



Fonte: Portal Arquitetura Falada. Disponível em:
<https://arquiteturafalada.wordpress.com/2018/12/01/jogatina-moderna-museu-de-arte-da-pampulha/>.
Acessado em 04/05/2024.

O projeto do Cassino foi considerado por vários críticos de arquitetura como o mais complexo e elaborado dos edifícios da Pampulha e se destaca como uma peça-chave da construção imagética e simbólica do Complexo Arquitetônico (BAHIA, 2011). O edifício alcançou notoriedade internacional, sobretudo após sua publicação no catálogo *Brazil Builds*, organizado pelo MoMa e divulgado em 1943. O projeto se coloca como paradigmático na história da arquitetura moderna brasileira e internacional, destacando-se como uma das obras primas da carreira de Oscar Niemeyer.

Em relação à sua materialidade, o edifício conta com generosos caixilhos envidraçados, responsáveis por conferir a ele, na época de sua inauguração, o apelido de “palácio de cristal”. Internamente, foram utilizados acabamentos de alto padrão: as paredes são revestidas em mármore argentino e ônix, os corrimãos e pilares têm acabamento em aço inox e, no salão nobre, foi utilizado mármore português no piso e cristal belga como revestimento das paredes espelhadas. Os pilares externos são revestidos com mármore italiano (FARIAS, 2010). Tal materialidade deveria refletir a suntuosidade dos eventos a serem abrigados em seu espaço.

O Cassino teve seu funcionamento original interrompido em 1946, com a proibição dos jogos de azar em todo o país. O espaço ficou fechado por cerca de dez anos, até ser reaberto, em 1957, como o Museu de Arte da Pampulha. Conforme relatado por Flávio Carsalade⁷¹, a instalação do museu no edifício foi fundamental para a sobrevivência e preservação do próprio prédio, que se viu inutilizado a partir da proibição dos jogos. No entanto, as características arquitetônicas do edifício configuram-se como grandes desafios para suas atividades museológicas. Em termos expográficos, as fachadas envidraçadas, os acabamentos ornamentais onerosos e frágeis, o painel interno espelhado e a condição de bem tombado em todas as instâncias do patrimônio representam dados importantes, considerados por muitos como empecilhos para exposições no edifício.

Desde 2001, quando o MAP assumiu uma diretriz curatorial focada em arte contemporânea, os curadores que passaram pela instituição organizaram exposições com obras que dialogassem espacialmente com os atributos do prédio, como alternativa às condições espaciais pré-existentes.

⁷¹ Entrevista realizada com Flávio Carsalade, por videoconferência, no dia 24/05/2024.

Os curadores estavam dizendo o seguinte: “olha, qualquer exposição que for feita aqui, a partir daquele momento (e nós estamos falando de 2000, 2002, por aí) teria que ser uma exposição que dialogasse com o prédio”. De maneira a harmonizar com ele, seja na instalação artística, seja quanto à sustentabilidade, vamos dizer assim, a manutenção e a preservação dos revestimentos originais.⁷²

A partir desse momento, as exposições temporárias, com obras não necessariamente pertencentes ao acervo do MAP, prevaleceram na agenda cultural do museu.

Então, todas as exposições de lá para cá que aconteceram tinham esse mote. Se você for pegar historicamente, todas elas não eram mais exposições que não dialogavam com o prédio, isso fazia parte da curadoria. Inclusive das próprias bolsas de arte que eram oferecidas pela prefeitura, bolsas de residência artística. Normalmente, o bolsista tinha que fazer uma exposição que dialogasse com o prédio.⁷³

Figura 130: Foto da instalação *site-specific* “*Mundus Admirabilis*”, de Regina Silveira, executada em 2007.



Fonte: Portal Vitruvius. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/drops/09.024/1768>. Acessado em 05/04/2024.

Uma outra estratégia utilizada para exposições em diálogo com a arquitetura do edifício é o intermédio por meio de expografias sensíveis ao contexto. Os suportes expográficos, quando bem projetados, são capazes de criar anteparos e

⁷² Trecho de entrevista com Flávio Carsalade, 2024. Comunicação oral.

⁷³ Trecho de entrevista com Flávio Carsalade, 2024. Comunicação oral.

superfícies que abrigam, harmonicamente, obras de arte em espaços como os do MAP.

Figura 131: Exposição “Neovanguardas”, executada em 2007. Expografia desenvolvida por Fernando Maculan, Mariza Machado Coelho e Paula Zasnicoff.



Fonte: Site oficial do arquiteto Fernando Maculan. Disponível em: <https://fernandomaculan.com/expografia-exhibition-design/2013/11/5/2007-neovanguardas>. Acessado em 05/04/2024.

A criação do MAP representou também um passo importante para a cena cultural de Belo Horizonte e de Minas Gerais. A cidade, até então, não contava com um museu dedicado às artes. Seu direcionamento curatorial para a arte contemporânea foi também uma demanda da comunidade artística a partir da década de 1980, que não tinha um espaço institucionalizado para exibição de sua produção ao grande público. Hoje, o museu conta com um importante e expressivo acervo de mais de 1400 obras, de artistas como Alberto da Veiga Guignard, Ivan Serpa, Tomie Ohtake e Amílcar de Castro (FARIAS, 2010). A reserva técnica, inclusive, é pontuada por Flávio Carsalade como o segundo desafio museológico da instituição. O edifício em si não tem um espaço ideal para a salvaguarda desse material, que deveria estar abrigado em uma reserva técnica que melhor facilitasse a manipulação e a manutenção das obras.

A transformação do edifício do Cassino em museu reflete, primeiro, uma importante reorientação de uso desse edifício público para uma função social bem mais potente e democrática do que seu uso original. Sem dúvida, a existência do MAP colaborou - e pode colaborar muito mais, como será trabalhado em seguida - para a reconversão do potencial da lagoa da Pampulha como uma área qualificada de fruição e de uso essencialmente público.

Figura 132: Foto aérea que mostra a inserção do Museu de Arte da Pampulha no contexto da Lagoa.



Fonte: Portal Belo Horizonte. Disponível em:
<http://portalbelohorizonte.com.br/pampulhaterritoriomuseus/galeria/fotos>. Acessado em 05/04/2024.

O fato de o MAP ser um museu público, gerido pela prefeitura de Belo Horizonte, representa também um atributo importante dessa instituição. Em um contexto de ascensão de museus privados ou geridos fundamentalmente pela iniciativa privada, os museus públicos ganham ainda mais relevância como instituições que fazem um contraponto necessário a essa tendência, que coloca o campo da cultura sob uma constante ameaça de mercantilização.

Em relação a esses aspectos, portanto, o MAP exemplifica como a transformação de um espaço em museu pode ser uma ferramenta importante e benéfica para o tratamento de bens patrimoniais e para a democratização de acesso a espaços até então muito mais restritos a pequenas parcelas da população. A

residência artística da instituição, chamada de Bolsa Pampulha, uma das primeiras do país, destaca-se como um programa fundamental de promoção de novos artistas. Reformulada em 2003, a Bolsa ajuda a formar profissionais que já alcançaram destaques nacional e internacional no campo da arte⁷⁴.

Os desafios museográficos do MAP, que se originam sobretudo em seus atributos e restrições espaciais, configuram-se como questões relevantes a serem consideradas. No entanto, não representam, de antemão, um impedimento para a utilização do edifício como museu. Encarar sua arquitetura como um espaço expositivo em potencial significa também buscar práticas artísticas e curatoriais que fogem do hermetismo do cubo branco. Essa atuação pode ser vista como uma possibilidade inventiva potente e de construção de diálogos mais abertos e francos do campo da arte com outras disciplinas. Algumas exposições sediadas no MAP foram muito bem-sucedidas nesse sentido.

Em relação às exposições, elas representam uma grande possibilidade de atuação da arquitetura, por meio do desenvolvimento de projetos expográficos sensíveis e atentos às pré-existências. Além disso, uma outra atuação arquitetônica importante reside na salvaguarda e na gestão do próprio edifício, que pode ser encarado como o acervo fundante e estruturante desse museu. A construção de um edifício anexo para o MAP é também uma alternativa já bastante estudada para ajudar na superação dessas problemáticas. A prefeitura adquiriu o lote vizinho ao museu e alguns projetos foram elaborados, inclusive, pelo escritório de Oscar Niemeyer⁷⁵. O anexo auxiliaria a suprir deficiências como a falta de uma reserva técnica maior e mais bem equipada, além de criar espaços expositivos mais versáteis e flexíveis. Atualmente, não há previsão para o início da construção desse anexo, portanto, os projetos não serão objeto de análise desta pesquisa.

No entanto, o fechamento do MAP, em novembro de 2019, devido a problemas estruturais, assim como a permanência de seu fechamento até a data de

⁷⁴ Mais informações sobre a Bolsa Pampulha podem ser obtidas por meio do link: <https://portalbelohorizonte.com.br/bolsa-pampulha/2022/inicio>.

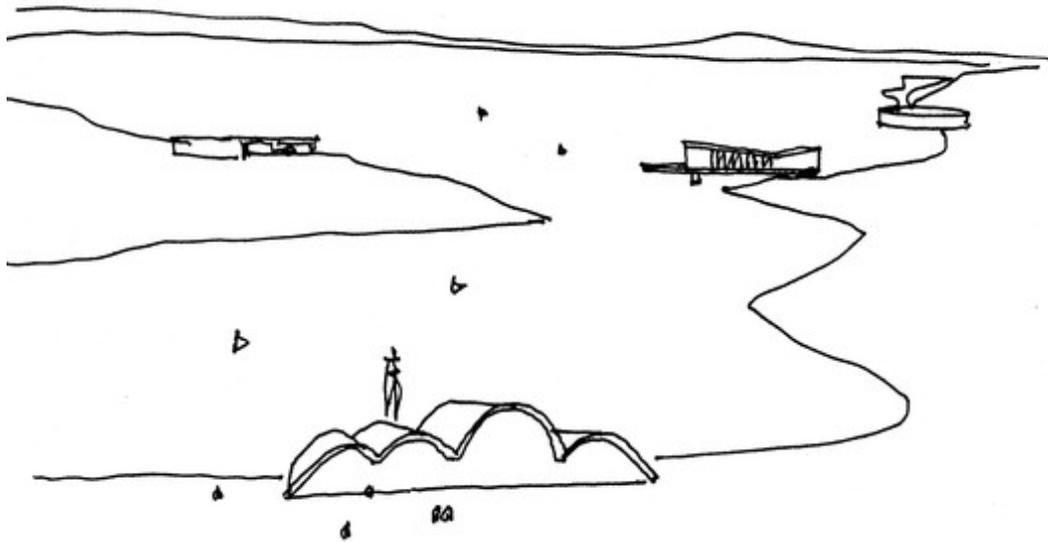
⁷⁵ Algumas imagens do projeto do escritório de Niemeyer para o anexo do MAP podem ser vistas no artigo escrito por Roberto Andrés na Revista Vitruvius, disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/drops/09.024/1768>. Acessado em 05/04/2024. Outro projeto, mais atual, para o anexo, foi desenvolvido pelo escritório Horizontes Arquitetura e pode ser acessado em <https://www.archdaily.com.br/br/794673/anexo-do-museu-de-arte-da-pampulha-horizontes-arquitetura-e-urbanismo>. Acesso: 05/04/2024.

elaboração dessa pesquisa, quase quatro anos depois, demonstra como o museu enfrenta problemas operacionais e de gestão. A importância patrimonial do edifício como bem tombado, que exige processos de manutenção e reforma sempre muito mais cuidadosos e onerosos do que em edifícios convencionais, sem dúvida influencia nessa problemática. Porém, um diagnóstico importante de ser feito sobre o MAP diz respeito a como a instituição pode ser entendida como um museu inserido em um campo ampliado, para ampliar sua potencialidade de atuação e garantir a ele um funcionamento mais sustentável.

Historicamente, os museus são capazes de participar ativamente na criação de territórios, físicos e simbólicos, por meio de seus edifícios e sua presença institucional. Museus brasileiros emblemáticos, como o MASP, em São Paulo, e o MAM, no Rio de Janeiro, são exemplos contundentes de criação de territórios, quando entendidos como espacialidades que se tornam suportes para abrigar diversas atividades, de diversas naturezas e por diferentes grupos sociais. No caso do complexo arquitetônico da Pampulha, o edifício do Cassino foi um elemento estruturante para a constituição do Complexo da Pampulha, papel que se prolongou com a instituição do Museu de Arte da Pampulha, no mesmo edifício, alguns anos depois.

O MAP, atualmente, pode ser entendido como uma peça fundamental na constituição do território da Pampulha, que hoje extrapola os edifícios projetados por Oscar Niemeyer e se constitui também por outros espaços importantes da região, que atraem um público expressivo, como o Parque Ecológico da Pampulha, o Zoológico Municipal e o estádio esportivo Mineirão. Ou seja, a musealidade, como um atributo simbólico do MAP, vai além dos limites de seu edifício. Ela se faz presente, primeiramente, em uma escala imediata, nos jardins externos, projetados por Burle Marx e que devem ser encarados como integrantes de seu acervo. Em seguida, ela se relaciona com a orla da lagoa, como elemento capaz de articular os demais edifícios projetados por Niemeyer, inseridos no mesmo contexto histórico e estético. Por fim, em um raio de atuação um pouco maior, o museu pode e deve se articular com esses outros espaços, também destinados ao uso público.

Figura 133: Croqui elaborado por Niemeyer, que representa a orla da Lagoa da Pampulha e os edifícios projetados por ele.



Fonte: Portal Archdaily. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/799922/como-a-pampulha-se-tornou-patrimonio-cultural-da-humanidade>. Acessado em 05/04/2024.

Figura 134: Mapa que identifica os principais pontos do chamado Complexo Turístico da Pampulha.



Fonte: Revista Vitruvius. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquiteturismo/07.080/4937>. Acessado em 04/05/2024.

Agora, ele [o MAP] precisa realmente, no meu entendimento, de resolver a questão da integração dele com o conjunto da Pampulha, em termos de mobilidade, em termos de acesso, de se integrar também na agenda da Pampulha de uma maneira mais presente e também da construção desse anexo pra resolver os problemas museológicos. E até mesmo museográficos, que ele é carente.⁷⁶

Conforme relatado por Carsalade, o museu carece de uma integração sistêmica com o restante dos espaços que constituem seu território de atuação. Além de uma abordagem arquitetônica, na escala do edifício, o problema do MAP reside substancialmente em uma questão urbanística e de gestão, de modo mais amplo. Desafios importantes que precisam ser enfrentados pela instituição, portanto, dizem a respeito a como o museu irá dialogar com os outros edifícios, como criará articulações sociais que ultrapassem seus limites físicos e como participará, sobretudo, de uma agenda social a nível regional. Enfrentar essas questões garantirá, inclusive, uma maior democratização do MAP e uma ampliação de sua função social como promotor de coletividade e cultura na cidade.

Essas questões se relacionam principalmente com a gestão da instituição. Se por um lado o fato de o museu ser público pode ajudar na integração com outras instituições que também pertençam ao Estado, por outro, o MAP fica vulnerável a mudanças de administrações municipais, estaduais e até mesmo federais, conforme relatado por Carsalade.

Quando a Pampulha recebeu o título de Patrimônio da Humanidade, tentamos mostrar para a prefeitura que ela estava sendo subaproveitada. Então, a prefeitura contratou uma consultoria para tentar fazer uma integração da Pampulha, mas de todos os equipamentos, incluindo Jardim Zoológico e o Memorial da Cultura Japonesa. Pegar todos os atrativos da Pampulha e tentar entendê-los como um sistema.⁷⁷

A iniciativa relatada demonstra a defesa por um entendimento sistêmico para o conjunto da Pampulha, indo além dos edifícios projetados por Oscar Niemeyer para contemplar outros espaços próximos que também têm forte potencial como atratores de público.

Então, o IPHAN criou esse Comitê Gestor em 2017, só que logo depois veio a gestão do governo Bolsonaro e acabou, por decreto, com todos os comitês e conselhos culturais, no Brasil inteiro. Então, ele ficou quatro anos sem funcionar. Aqueles esforços que a gente tinha começado a fazer em 2017, para integrar de novo em uma gestão comum esses equipamentos da

⁷⁶ Trecho de entrevista com Flávio Carsalade, 2024. Comunicação oral.

⁷⁷ Trecho de entrevista com Flávio Carsalade, 2024. Comunicação oral.

Pampulha, eles sofreram essa interrupção. E agora, finalmente, o IPHAN está reestruturando o Comitê Gestor.⁷⁸

Atualmente, portanto, o museu vislumbra uma possibilidade de retomada de um planejamento sistêmico para seu funcionamento. O momento de restauro do edifício pode ser visto também como uma importante oportunidade para a revisão de sua estratégia de gestão, além da readequação de sua infraestrutura física. Nesse sentido, alguns vislumbres de uma abordagem sistêmica já podem ser observados.

O fechamento do edifício, de modo geral, transmitiu para a população da cidade a impressão de que o Museu de Arte da Pampulha havia acabado - fato que por si só atesta a importância e a relevância de sua sede física e de seu espaço expositivo. Em um esforço para garantir a visibilidade do museu, e por extensão, a permanência simbólica da instituição no imaginário da população, várias estratégias foram adotadas. O setor educativo do museu reforçou ativações e eventos nos jardins externos da instituição, além de parcerias com outros museus e centros culturais da cidade. Visitas guiadas a esses espaços e exposições que abrigaram parte do acervo do MAP também aconteceram⁷⁹. Os residentes do Bolsa Pampulha, desde 2022, são abrigados no Viaduto das Artes, que se tornou um ateliê de produção dos artistas, enquanto a exposição de apresentação final dos residentes acontece no Museu de Artes e Ofícios. Desse modo, um circuito integrativo entre instituições culturais até então inédito foi estabelecido. Com relação ao uso dos jardins do museu, sem dúvida se constitui como uma rica oportunidade de o museu valorizar essa parte de seu acervo e reforçar sua presença também em sua área externa, movimento que tende a ganhar ainda mais importância após a pandemia de Covid-19.

Ao retomar, historicamente, o papel de “construção de futuro” imaginado por Juscelino Kubitschek para o edifício do Cassino e para o Conjunto da Pampulha, cabe pensar qual deve ser, hoje, a missão simbólica do Museu de Arte da Pampulha. De um edifício pautado pelo apontamento para o futuro, que rapidamente se tornou patrimônio histórico e adquiriu feições museais, podemos talvez identificar no MAP uma vocação de museu que se nega a carregar o estigma de “lugar de coisa velha” e

⁷⁸ Trecho de entrevista com Flávio Carsalade, 2024. Comunicação oral.

⁷⁹ Um exemplo de ativação dos jardins externos foram as atividades de férias promovidas pelo MAP, relatadas no link: <https://prefeitura.pbh.gov.br/index.php/noticias/museu-de-arte-da-pampulha-tem-atividades-de-ferias-para-criancas>. Acessado em: 05/04/2024. A exposição “Arte Brasileira: a coleção do MAP na Casa Fiat de Cultura” exemplifica a utilização do acervo do museu de forma itinerante. <https://casafiatdecultura.com.br/evento/arte-brasileira-a-colecao-do-map-na-casa-fiat-de-cultura/>. Acessado em 05/04/2024.

se coloca potencialmente como um importante espaço de construção de futuros na cidade.

6.2 Museu de Artes e Ofícios e o hipercentro de Belo Horizonte

O segundo caso museológico analisado, o Museu de Artes e Ofícios (MAO), também se relaciona com um território que se mostra complexo e trespassado por diversas camadas históricas, geográficas, políticas e sociais. Localizado no hipercentro de Belo Horizonte, na Praça Rui Barbosa, popularmente conhecida como Praça da Estação, o MAO ocupa duas edificações que são fundamentais na história de formação da cidade.

Os edifícios da Estação Central e Oeste de Minas, construídos em estilo eclético no início do século XX, concentravam a chegada de todos os trens de passageiro que vinham de várias regiões do país para Belo Horizonte. Durante a construção da cidade, materiais e equipamentos utilizados nas obras também chegavam pela estação ferroviária, cujo prédio original foi demolido em 1919 (GONÇALEZ, 2019). A partir da década de 1960, os trens de passageiro foram sendo substituídos pelo rodoviarismo e a região da Praça da Estação entrou em decadência, acompanhando também o processo de esvaziamento econômico do centro da cidade. Na década de 1980, a esplanada em frente à Estação Central era utilizada majoritariamente como estacionamento de veículos e a demolição de todo o conjunto chegou a ser cogitada, para permitir a construção de mais infraestrutura rodoviária (CARSALADE, 2016).

Figura 135: Foto da Praça da Estação em cartão postal de 1968.



Fonte: Blog BH Nostalgia. Disponível em: <http://bhnostalgia.blogspot.com/2013/11/praca-da-estacao.html>. Acessado em 05/04/2024.

Um movimento de resistência foi organizado em 1981, pela preservação da praça devido à sua importância histórica e simbólica, reforçada pelo fato de que, durante a ditadura militar, o local foi um importante palco de manifestações políticas (GONÇALEZ, 2019). Em 1988, após muita mobilização, o Conjunto Arquitetônico da Praça da Estação foi tombado pelo IEPHA-MG. Em nível municipal, a região foi tombada em 1998. Com a inauguração do metrô em Belo Horizonte, a partir de 1986, a Estação Central tornou-se também a principal parada do metrô na cidade.

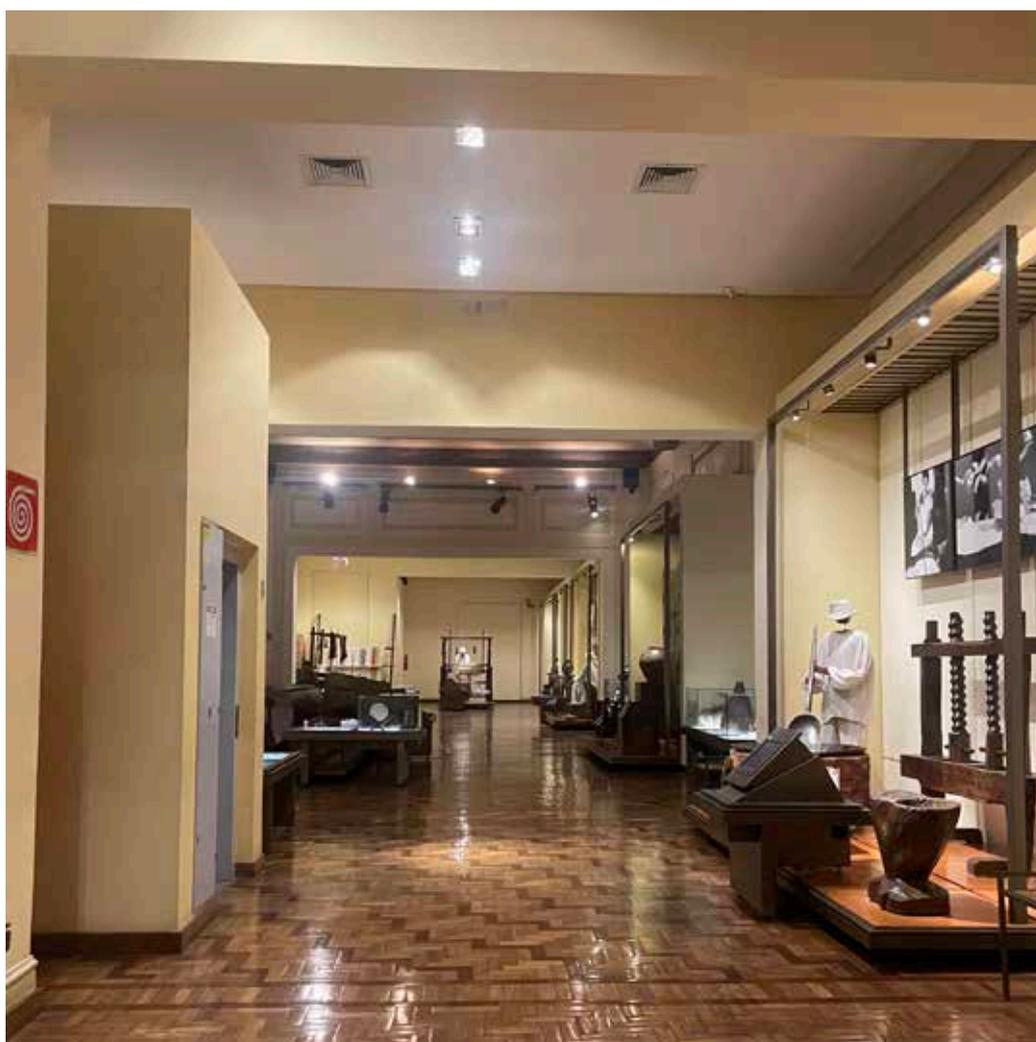
Nesse contexto de tentativa de revalorização do centro da cidade, associada a discussões sobre mobilidade urbana e preservação de patrimônio histórico, principalmente a partir dos anos 2000, situa-se a implantação do Museu de Artes e Ofícios. As edificações históricas, agora tombadas em duas instâncias, demandavam uma obra de restauro e revitalização, assim como a própria esplanada que fazia parte da Praça. Em uma parceria público-privada envolvendo a prefeitura de Belo Horizonte, a Companhia Brasileira de Trens Urbanos (CBTU) e o Instituto Cultural Flávio Gutierrez (ICFG), presidido pela empresária e mecenas do mundo artístico, Ângela Gutierrez, foi negociada a cessão dos prédios para receber o museu que abrigaria parte do acervo do instituto.

O acervo concentraria principalmente objetos datados do século XVIII ao XX, relacionados ao universo brasileiro do trabalho na era pré-industrial, considerados como herança cultural, além da arquitetura dos próprios edifícios a serem restaurados.

Sempre sonhei em fazer este museu em Belo Horizonte. [...] Quando surgiu o convite da CBTU [Companhia Brasileira de Trens Urbanos], eu tive a certeza de que havia encontrado o lugar ideal. A Praça da Estação, lugar de encontro e de passagem, de partidas e de chegadas, de gente. Os prédios da estação, com sua beleza e dignidade, parecem ter sido projetados por inspiração divina com a finalidade de um dia receber o Museu de Artes e Ofícios. A estação é o lugar. Ainda que carente de reparos e de bons tratos, ela se mostra apta a cumprir a missão de ser guardiã do único museu do gênero em todo o Brasil (GUTIERREZ, 2004, p. 36).

Conforme relatado por Ângela Gutierrez, o museu se destacaria por apresentar ao público um acervo de objetos do cotidiano do trabalho sobretudo manual, tema até então atípico para o campo museológico brasileiro, usualmente voltado para obras de arte e fatos históricos de grandes personalidades.

Figura 136: Foto de um dos espaços expositivos do acervo permanente do MAO.



Fonte: Acervo do autor, 2024.

Para o desenvolvimento do projeto expográfico e arquitetônico de ocupação dos edifícios, foi contratado o arquiteto francês Pierre Yves Catel. Catel se destacou internacionalmente como um discípulo de Georges Henri Rivière (1897-1985), museólogo responsável pela defesa e difusão dos ecomuseus, que se relacionavam a uma corrente de pesquisa etnográfica aplicada ao campo museológico. Rivière foi também o primeiro diretor do ICOM, ocupando o cargo de 1946 até 1962. Com relação a Pierre Catel, o arquiteto francês já havia trabalhado no Brasil em projetos como a Casa França-Brasil, no Rio de Janeiro, em parceria com Darcy Ribeiro, e com Ângela Gutierrez, na implantação do Museu do Oratório, em Ouro Preto.

O poder público vislumbrou na implantação do Museu de Artes e Ofícios uma oportunidade de utilização da instituição como instrumento que auxiliaria na requalificação do centro da cidade, conforme divulgado pela PBH no Plano de Reabilitação do Hipercentro de Belo Horizonte, em 2007. A nível federal, o Ministério das Cidades também participou ativamente das discussões sobre as intervenções que deveriam ser feitas na região central da capital mineira e considerava o MAO como um dos agentes desse processo (HOFFMAN, 2014).

Essa visão das entidades públicas em relação à capacidade de ativação dos museus em áreas degradadas da cidade provavelmente foi muito influenciada por exemplos internacionais considerados bem-sucedidos, como o Museu Guggenheim de Bilbao, inaugurado em 1997, apenas três anos antes do período em que se começou a idealizar a implantação do MAO. A “degradação” a ser combatida pela prefeitura diz respeito à alteração dos fluxos que se dirigiam à região, à população que frequentava o hipercentro e aos usos que aconteciam na região, conforme explicado por Felipe Hoffman:

[A região] Transformava-se, de portão de entrada da capital, em estacionamento, oficina informal, abrigo para moradores de rua, lugar de passagem a ser evitado pela população local devido a sua imagem associada com roubos, assaltos, prostituição, sujeira, delinquência, entre outros fatores. (HOFFMAN, 2014, p. 545)

Após cerca de cinco anos de trabalho, o MAO abre ao público, no ano de 2006, com o restauro dos edifícios históricos. Em 2007, a esplanada também é inaugurada, completamente requalificada para transformar-se em um dos maiores espaços públicos abertos da cidade, que começou a receber eventos de grande porte, como apresentações musicais, festivais e comícios políticos.

Figura 137: Foto aérea da Praça da Estação, com destaque para a esplanada e o edifício da Estação Central, que faz parte do MAO.



Fonte: Portal Belo Horizonte. Disponível em: <http://portalbelohorizonte.com.br/o-que-fazer/ao-ar-livre-e-esportes/pracas/praca-rui-barbosa-praca-da-estacao>. Acessado em 05/04/2024.

Figura 138: Foto aérea da Festa Junina promovida pela PBH na Praça da Estação, 2023.



Fonte: Prefeitura de Belo Horizonte. Disponível em: <https://prefeitura.pbh.gov.br/noticias/grandes-shows-agitam-ultimo-fim-de-semana-do-arraial-de-belo-horizonte-2023>. Acessado em: 05/06/2024.

Figura 139: Esquema de distribuição espacial do entorno do MAO.



Fonte: Elaborado pelo autor a partir de foto de satélite disponibilizada pelo Google Earth, 2024.

A Praça da Estação se tornou um espaço protagonista de vários eventos públicos da capital, sendo também o epicentro de um dos momentos de maior efervescência da discussão política sobre a ocupação dos espaços da cidade pela população. Em dezembro de 2009, a prefeitura de Belo Horizonte, sob a gestão do prefeito Márcio Lacerda, promulgou um decreto que proibia a realização de eventos de qualquer natureza na Praça, alegando a incapacidade de garantir a segurança pública no local.

Em um movimento de resistência ao decreto, a partir de um blog anônimo criado em janeiro do ano seguinte, várias pessoas receberam por *e-mail* o convite para ocupar o espaço, como uma forma de protesto contra o cerceamento de seu uso público. Em 16 de janeiro de 2010, aconteceu o primeiro evento da Praia da Estação, em que diversas pessoas ocuparam a praça vestidas em trajes de banho, para

aproveitar das fontes de água instaladas após a reforma⁸⁰. A partir desse momento, o movimento foi expandindo em tamanho e capacidade de mobilização. Atualmente, o Praia da Estação figura como um dos principais embriões do renascimento do carnaval de rua em Belo Horizonte. Hoje, quatorze anos depois, o carnaval da cidade destaca-se como um dos maiores do país, tendo atraído em 2024 cerca de 5,5 milhões de foliões, conforme dados divulgados pela PBH⁸¹. Com relação ao decreto de Márcio Lacerda, a proibição das atividades na Praça foi revisada e em 2011 entrou em vigor na capital a “Lei da Praça Livre”, que regulamenta atividades artísticas e culturais nas praças públicas da cidade.

Figura 140: Foto de um dos eventos do Praia da Estação.



Fonte: Portal Belo Horizonte. Disponível em:
<http://portalbelohorizonte.com.br/virada/2022/eventos/festival/cultural/praiadaestacao>. Acessado em 05/05/2024.

Esse histórico ajuda a situar o contexto político e urbanístico no qual o Museu de Artes e Ofícios está inserido. Atravessada por diversas camadas, a instituição se encontra em uma condição ímpar e complexa. Em um mesmo espaço

⁸⁰ Para mais informações sobre o Praia da Estação, sugiro assistir o breve vídeo disponível no YouTube, por meio do link: <https://www.youtube.com/watch?v=5354OiTR07E>. Acessado em 05/06/2024.

⁸¹ Alguns dados sobre o carnaval do ano de 2024 podem ser obtidos por meio do site da PBH. Disponível em: <https://prefeitura.pbh.gov.br/noticias/carnaval-de-bh-2024-tem-recorde-de-folhoes-e-turistas-nas-ruas-da-cidade>. Acessado em 06/06/2024.

físico, relacionam-se elementos como uma das mais importantes estações de metrô da cidade, a conexão com trens intermunicipais, de carga e de passageiro, dois edifícios que compõem uma parte fundamental da história de formação da cidade, além de uma esplanada que funciona como palco de importantes e pulsantes eventos públicos. A esses componentes, soma-se também a realidade socioeconômica da região, conforme relatada por Hoffman. Assim como em vários outros centros urbanos de metrópoles brasileiras, ao redor da Praça da Estação encontram-se inúmeras pessoas em situação de vulnerabilidade social, como moradores de rua, dependentes químicos, prostitutas e menores infratores.

Nosso objetivo era ter um público bem popular, uma vez que íamos trabalhar num terreno para difundir um conhecimento popular, e era preciso restituir uma identidade, um interesse ao trabalho manual e ao trabalho técnico. Aliás, era preciso se situar num lugar onde o público já estivesse antes. Foi por isso que pensamos na possibilidade de fazer esse museu numa estação de metrô. Agora, se vamos falar em porcentagem, não serei capaz de dar porcentagens, mas, digamos, podemos pensar em um milhão de usuários do metrô. É evidente que aqueles que queremos atingir é o público da periferia urbana, que não tem, forçosamente, muitos espaços culturais à disposição. São pessoas que, nós sabemos, estão cansadas à noite, quando voltam do trabalho. Se queremos que elas venham ao museu por um tempo, é preciso atraí-las, mas não com grandes teorias. Em compensação, sabemos que é um espaço facilmente acessível para elas, porque há o metrô. Por outro lado, nossa atividade com o público é bem objetiva, e com certeza há atividades que serão feitas na estação, e até mesmo dentro do metrô. (...) Portanto, já temos a oportunidade de fazer contatos e propostas, pois esse é um museu por si mesmo aberto aos outros. E este era, sobretudo, o objetivo (CATEL, 2005, p. 326)

A fala de Catel demonstra que o arquiteto tinha consciência da dimensão urbana do museu e da necessidade de associá-lo intimamente ao “público da periferia urbana”, que utilizava o transporte público. O metrô e os trens eram dados de projeto inevitáveis, uma vez que a linha férrea atravessava o museu ao meio. Como um recurso expográfico para tentar promover essa conexão, foram projetadas redomas de vidro como núcleos externos ao ambiente expositivo, que permitem a exibição de parte do acervo em um local mais próximo do espaço de espera dos comboios.

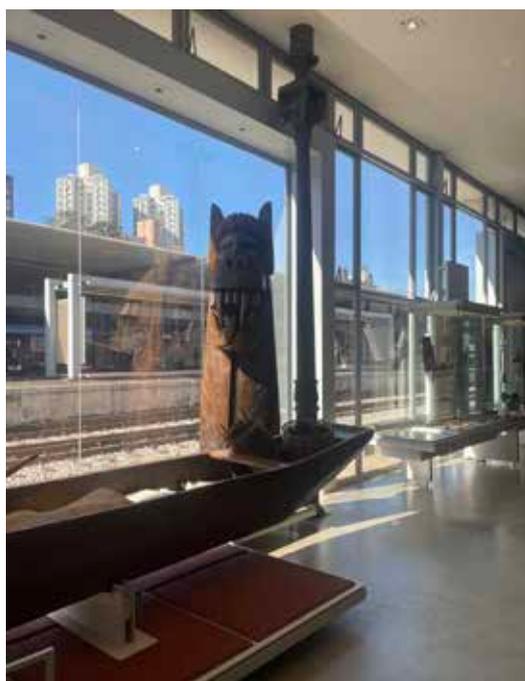
Figura 141: Foto que mostra as redomas de vidro nas quais são expostos itens do acervo do MAO na estação de metrô.



Fonte: Acervo do autor, 2024.

Nesses núcleos externos, no entanto, não há qualquer comunicação visual que explique sua conexão com o museu. Na parte expositiva interna, há também o uso expressivo de vidro, que garante a visada permanente para a linha férrea.

Figura 142: Foto do espaço expositivo interno, com a fachada de vidro que estabelece conexão visual com a estação de metrô.



Fonte: Acervo do autor, 2024.

A conexão visual entre espaço expositivo interno e a estação de metrô faz com que a linha férrea e os trens que passam por ela se integrem de alguma forma ao conteúdo exposto. No entanto, essa conexão só é possível para quem está dentro do museu, pois, na face externa do vidro, há uma película reflexiva que protege o acervo da insolação direta. Ou seja, as pessoas que estão aguardando o metrô não conseguem ver o que está exposto e muito menos associar aquele espaço à presença do museu. A partir dos objetivos descritos por Pierre Catel, a conexão visual que seria mais importante para atingir o objetivo de estabelecer uma relação com o público do metrô não deveria ser exatamente a conexão de fora para dentro, de modo a pelo menos tentar convidar os usuários do metrô a visitarem o museu?

Esses questionamentos se somam ao relato de Esther Mourão: ⁸²a maior parte do público do museu é composta por grupos escolares, de cerca de duzentos alunos que visitam o museu diariamente. Outras pesquisas corroboram com essa constatação, ao informar que o “público do MAO não é diferente do da maioria dos museus brasileiros: classe média com ensino superior completo ou não, além de grupos escolares” (CORRÊA, 2010, p. 91). Apesar da gratuidade de acesso a todos os públicos, Esther também relata que várias pessoas acreditam que é “necessário pagar para entrar”, e muitas se surpreendem ao descobrir sobre a gratuidade. Ou seja, o museu não consegue ser convidativo para os trabalhadores que utilizam o metrô e algumas das estratégias expográficas utilizadas, somadas à ausência de uma comunicação visual efetiva, corroboram para essa situação.

Em relação ao envolvimento do MAO nos eventos que acontecem ao seu redor, o museu tem tentado estreitar sua ligação e se integrar à agenda cultural da cidade, conforme relatado pela equipe do museu durante a visita técnica⁸³. No entanto, devido a questões operacionais e de segurança, o museu tem dificuldade de conseguir se integrar aos eventos. Durante o carnaval, por exemplo, apesar de tentativas da equipe do museu, a instituição fica fechada: “o carnaval é um pouco complexo, porque não tem jeito de manter as portas abertas. A gente já pensou várias vezes, mas não tem como”⁸⁴. A rua Sapucaí, uma das ruas de bares e restaurantes

⁸² Entrevista realizada com Esther Mourão, por videoconferência, no dia 21/05/2024.

⁸³ Há diversos eventos culturais que acontecem no centro de Belo Horizonte durante o ano, promovidos ou apoiados pela PBH. Alguns exemplos podem ser citados, como: a Virada Cultural, o Festival das Luzes, Festa Junina, Réveillon e o próprio Carnaval.

⁸⁴ Trecho de entrevista com Esther Mourão, 2024. Comunicação oral.

mais efervescentes da cidade, é também vizinha ao museu e funciona como um belvedere cenográfico para a cidade.

Figura 143: Foto da Rua Sapucaí durante à noite.



Fonte: Perfil oficial do CURA – Circuito Urbano de Arte – no Facebook. Disponível em: https://www.facebook.com/curafestival/photos/a.1315218731928974/1466913283426184/?type=3&locale=pt_BR. Acessado em 05/06/2024.

Situada em uma cota mais alta em relação aos edifícios do MAO, a rua Sapucaí conserva uma conexão direta com um dos edifícios do museu. Essa conexão, que não é demarcada por nenhuma sinalização, mantém-se fechada desde a inauguração do museu.

Figura 144: Foto da conexão entre o museu e a rua Sapucaí.



Fonte: Google Street View.

Figura 145: Foto da conexão entre a rua Sapucaí e o MAO vista a partir de dentro do museu.



Fonte: Acervo do autor, 2024.

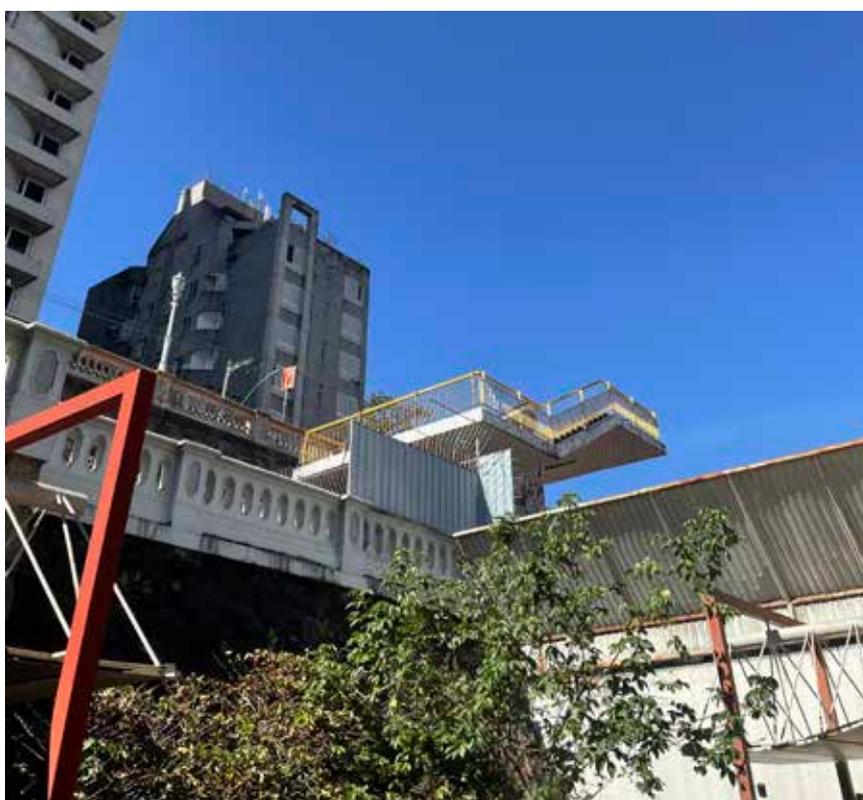
Além disso, há também uma conexão da Rua Sapucaí com a Praça da Estação, independente do museu, por meio de um túnel que atravessa por baixo da linha férrea e chega a uma escadaria. Devido ao seu forte apelo cenográfico, a escadaria é considerada um mirante urbano e utilizada frequentemente em intervenções artísticas. Em relação à escada, o museu também não estabelece nenhuma conexão física. Pelo contrário, utiliza uma estrutura metálica de vedação para proteger seu espaço interno de possibilidades de invasão.

Figura 146: Escadaria de acesso à Rua Sapucaí, com a última instalação artística realizada em homenagem às vítimas da Covid-19.



Fonte: Portal BHAZ. Disponível em: <https://bhaz.com.br/noticias/bh/escadaria-da-sapucaí-ganha-coracoes-em-homenagem-a-vitimas-da-covid/>. Acessado em 08/06/2024.

Figura 147: Foto que mostra a escada-mirante da Sapucaí, vista a partir de dentro do museu. Destaque para a estrutura metálica de fechamento sobre o muro de divisa do MAO.



Fonte: Acervo do autor, 2024.

Com relação à Rua Sapucaí, Esther relata que seu uso também é fonte de conflito com o museu:

A Rua Sapucaí é um problema, às vezes, para nós. As pessoas acabam de beber e lançam as garrafas ali dentro [do espaço do Museu]. Essa situação é muito complexa. Porque ela acaba atingindo o prédio. Então, quebra vidro, por exemplo.⁸⁵

As atividades museológicas do MAO, assim como a missão de conservar e proteger os edifícios que ocupa, tornam-se desafios para o estabelecimento de uma relação mais franca com os eventos ao redor do museu, que poderiam ser uma fonte importante de movimento e de atração de público para a instituição. Ao fazer esse retrospecto, fica visível como o MAO tem um potencial de estabelecer relações muito mais potentes com o contexto em que se insere.

Para avaliar as dificuldades em promover essas relações, que afetam também a missão proposta pela instituição, de ampliar sua frequência e o inserir de maneira mais definitiva no cotidiano do centro antigo da cidade, devemos separar a análise em alguns fatores. Em relação à realidade socioeconômica na qual o museu está inserido, os desafios de relacionamento da instituição com as populações que habitam o entorno do museu são uma questão latente, conforme relatado por Esther Mourão:

Hoje ele [o MAO] é cercado de uma grade. Essa grade intimida o povo. Porque os moradores de rua estavam invadindo o jardim, destruindo tudo. Aquela grade não saiu nunca. E eu não tenho, por exemplo, autoridade para tirar. E isso já é uma coisa que impede um pouco a conversa com a cidade.⁸⁶

⁸⁵ Trecho de entrevista com Esther Mourão, 2024. Comunicação oral.

⁸⁶ Trecho de entrevista com Esther Mourão, 2024. Comunicação oral.

Figura 148: Foto da fachada do MAO, logo na saída do metrô mais próxima de sua entrada.



Fonte: Acervo do autor, 2024.

Figura 149: Foto da fachada frontal do MAO, cercada pela grade.



Fonte: Acervo do autor, 2024.

Os estudantes presentes na imagem faziam a conexão entre a saída do metrô e o acesso ao museu, para iniciar uma visita acadêmica. A saída da estação, sem nenhuma proteção contra chuva ou sol, e sem comunicação visual em relação ao museu, está localizada em um pequeno canto próximo à fachada da edificação. Para se entrar no museu, pelo pórtico com acabamento em pedra que se vê na Figura 149, os estudantes também têm que ultrapassar a grade. À esquerda da foto se vê um tapume com fechamento em telha metálica, para proteção do canteiro de obras de revitalização da esplanada da Praça, atualmente em curso. O tapume, colocado sem nenhum diálogo com o museu, agrava o problema que originou as grades. Por ser um elemento completamente opaco, cria “recintos” de proteção que estimulam os mais variados usos indesejados que precarizam ainda mais a relação dos pedestres com o museu, conforme relatado pela equipe durante a visita.

Figura 150: Foto da grade de cercamento do MAO vista por uma das varandas do museu. O pedestre precisa deslocar manualmente a grade para entrar no edifício.



Fonte: Acervo do autor, 2024.

Figura 151: Foto dos jardins frontais do MAO, anteriormente abertos e agora isolados pela grade.



Fonte: Acervo do autor, 2024.

As grades foram colocadas durante a pandemia de Covid-19, motivadas por um sério problema enfrentado pelo MAO. Pessoas em situação de rua exerciam suas necessidades fisiológicas nas fachadas externas voltadas para a Praça da Estação. Além disso, em dias frios, fogueiras eram acesas muito próximas à edificação, o que colocava em risco a integridade do prédio. Em relação à urina, ela começou a infiltrar pelas esquadrias e danificar o espaço expositivo interno. Como um agravante, a existência da película reflexiva fazia com que essas pessoas não se dessem conta de que podiam ser vistas por aqueles dentro do museu. Os visitantes, compostos sobretudo por um público infanto-juvenil, em algumas ocasiões presenciavam os ocorridos.

A situação revela sérios problemas socioeconômicos, observados provavelmente em todas as metrópoles brasileiras. A dificuldade de acesso à moradia, a imensa desigualdade social, a persistência da pobreza e da fome no país e a dificuldade pelo poder público em lidar com a população em situação de rua são apenas alguns exemplos de aspectos que atravessam essa questão. Conforme relatado pela equipe do museu, a relação do MAO com os moradores da Praça já foi bem menos conflituosa do que agora. O aumento da pobreza, intensificado com a

pandemia de Covid-19, fez com que a situação se agravasse. O tapume da obra de revitalização da Praça apenas piorou o problema.

A equipe do museu demonstrou ter consciência de como a grade atrapalha seu funcionamento e precisa ser removida o quanto antes – atualmente está sendo discutida a melhor estratégia para removê-la. No entanto, a remoção deve acontecer junto com soluções que garantam a segurança do museu e reestruturem a relação do MAO com a população do entorno. Conforme também relatado, essa relação oscila com as trocas de gestão nas administrações públicas estadual e municipal. Políticos com graus de alinhamento diversos em relação à gestão do museu demonstram diferentes níveis de abertura para discutir o problema e apresentar soluções conjuntas. O fato demonstra como a presença do MAO na Praça da Estação, como uma instituição cultural voltada para o acolhimento do público, externaliza um certo “termômetro” socioeconômico do hipercentro, que varia de acordo com alternâncias na realidade política e econômica a nível federal, municipal e estadual.

Os desafios do hipercentro de Belo Horizonte certamente extrapolam o poder de atuação do MAO e muito provavelmente não serão resolvidos com uma requalificação apenas urbanística, arquitetônica ou paisagística do entorno, como talvez tenha sido pretendido em 2007. No entanto, estratégias como a instalação de grades por parte do museu também não se mostram como as mais eficazes para lidar com a questão. Sob essa ótica, de quais outros modos o museu poderia intermediar sua presença junto a essa população marginalizada que habita o território do museu?

Pelo fato de a praça abrigar muita gente em vulnerabilidade social, morador de rua, pessoas com problemas sérios de álcool, de droga, e traficante também. Ali é um lugar muito complicado. E isso afasta a relação do museu com a própria cidade. O receio, o medo... é assim que eu comecei a enxergar isso. As pessoas vão. Elas vão com certo medo, sabe? Com restrição de horário. Ficam escolhendo um horário mais movimentado, menos escuro, com mais luz.⁸⁷

Os relatos certamente não indicam uma realidade inédita da região do museu, cujas questões se apresentavam desde o momento em que se começou a pensar o projeto do MAO, no início dos anos 2000. O poder público, ao propor as iniciativas para a requalificação do entorno, precisaria entender essa requalificação de um modo amplo e considerar o museu sobretudo como uma ferramenta social capaz de estabelecer uma relação ativa e dialógica com essas populações, aos

⁸⁷ Trecho de entrevista com Esther Mourão, 2024. Comunicação oral.

moldes, por exemplo, dos preceitos idealizados pela Mesa Redonda de Santiago. O museu certamente tem representa um forte instrumento para atuar nessa área como um fonte de estímulo e dinamização sociocultural e econômica.

Conforme relatado por Sofia Gonzalez (2019), apesar de a gestão do museu ter promovido Seminários de Capacitação Museológica para discutir a implantação do museu junto à comunidade de Belo Horizonte, a discussão ficou restrita a um público especializado, sobretudo da museologia.

Os trabalhadores que cercam a Praça da Estação, os usuários do metrô, os ambulantes e os camelôs no Centro não estiveram presentes na construção do museu, ainda que tenham sido eleitos como o público mais relevante da futura instituição em diversas oportunidades [...] (GONÇALEZ, 2019, p. 44)

Se por um lado a implantação do MAO no conjunto de edifícios históricos da Praça da Estação teve um papel fundamental na preservação desse valioso patrimônio para a cidade – assim como ocorreu no caso do MAP – podemos avaliar que o Museu de Artes e Ofícios pode desempenhar também um importante papel, embora extremamente desafiador, de articulação social e de construção de diálogo franco com seu entorno. Essa articulação certamente não depende apenas do MAO. Ela passa também por uma integração, sob a liderança do poder público, com outros setores presentes no hipercentro, dada à complexidade sociocultural dessa parcela urbana.

Atualmente, o museu não conta, por exemplo, com assistentes sociais em sua equipe. Foi relatado que a instituição, por meio do setor educativo, estabelece diálogos com ferramentas de amparo social da prefeitura como o CERSAM (Centro de Referência em Saúde Mental), além de tentar parcerias com entidades sociais que trabalham com usuários de crack e dependentes químicos, por exemplo. Os projetos educativos do museu revelam o empenho de sua equipe para reforçar esses laços com a cidade. No entanto, os atuais problemas enfrentados demonstram como essa questão precisa ser encarada de modo muito mais amplo e enfático.

Em termos de acesso, o fato de a entrada dos visitantes acontecer pela suntuosa fachada frontal, que tem sua escala monumental reforçada pela amplidão da esplanada da Praça, certamente influencia na sensação de acolhimento e na própria ideia de que “se tem que pagar para entrar”. É inevitável pensar que a conexão direta pela Rua Sapucaí, extremamente movimentada em todos os horários do dia, e que tem uma proporção muito mais próxima da escala humana, poderia ser uma

alternativa potente para se pensar um outro fluxo de funcionamento. Essa possibilidade de acesso também poderia ampliar o diálogo do museu com a Sapucaí, além de aumentar as chances de o MAO tirar proveito da intensa frequência que acontece na rua, promovida pelos bares e pelo belo belvedere cenográfico.

Figura 152: Foto de varanda que permitiria uma conexão com a escada-mirante da Sapucaí



Fonte: Acervo do autor, 2024.

A varanda retratada na foto acima, apesar de oferecer uma das mais belas vistas do museu para a cidade, está fechada para o público e só pode ser acessada por uma saída de emergência. É perigoso caminhar pela varanda, devido à enorme quantidade de cacos de vidro, das garrafas arremessadas por aqueles que utilizam a rua Sapucaí.

Em conversa com a equipe do museu, ao questionar por que a rua Sapucaí não foi vislumbrada como alternativa de acesso na época de sua criação, levantou-se a hipótese de que provavelmente no início dos anos 2000 a rua era mais inóspita e perigosa do que a esplanada da Praça da Estação. De fato, a rua se encontra em um

processo de retomada de uso público intensificado sobretudo após o ano de 2010, a partir de eventos como o da Praia da Estação, relatado na pesquisa.

Essa constatação nos permite ponderar sobre como seria altamente desejável que o espaço interno do museu fosse flexível o suficiente para que seus acessos pudessem ser remanejados sempre que possível, para atender também, por exemplo, a eventos que estivessem acontecendo na cidade. Como se verá logo mais, o museu conta vários espaços abertos, como a varanda da Figura 152, extremamente qualificados, convidativos e capazes de estabelecer outras conexões com o tecido urbano. Essa flexibilidade demandaria possivelmente a adoção de soluções expográficas mais leves e cambiáveis, tal como defendido por exemplo por Lina Bo Bardi e aplicado por ela em todos os museus por onde passou.

Essa reflexão também coloca em questão o conceito de “exposição permanente”, frequentemente utilizado em muitos museus. O significado do termo pode ser bastante enganador: existe de fato alguma exposição que é “permanente”? Ou seja, cujo acervo jamais se modifica? Em relação a isso, muitas instituições têm adotado a utilização da expressão “exposição de longa-duração”. Independente das palavras, o MAO exemplifica como projetos arquitetônicos e expográficos em museus devem ser abertos o suficiente para contemplar o imprevisto, conforme defendido por Cedric Price.

Ainda em relação aos acessos, a separação do fluxo de acesso ao metrô, que acontece ao lado da entrada do MAO, pode também ser considerada um impedimento para a ampliação da visita ao museu, principalmente em relação à população que utiliza o transporte público diariamente. Se por um lado a grande quantidade de pessoas que passam por essa entrada do metrô representa um desafio operacional para o MAO, por outro, seria extremamente desejável que esse fluxo estivesse abrigado pelas dependências do museu. Resguardadas as proporções, museus como o Louvre em Paris, que têm situações semelhantes de confluência de fluxos variados em seus *halls* de acesso, indicam que é possível que museus abriguem esses diferentes tipos de fluxo e tirem proveito disso.

Figura 153: Foto das escadarias de acesso à estação de metrô, ao lado do MAO.



Fonte: Acervo do autor, 2024.

Como relatado e ilustrado na Figura 148, assim como na Figura 153, a entrada e a saída do metrô ao lado do MAO não têm nenhum tratamento arquitetônico que poderia qualificá-las e dotá-las de uma maior proteção e sensação de acolhimento. Elas também não contam com uma comunicação visual que de fato mostre para a população a presença do museu, que está imediatamente ao seu lado. Essas iniciativas, simples e não necessariamente onerosas, poderiam tornar a experiência de utilização do metrô antes e após a visita ao MAO muito mais prazerosa.

Ao resgatar a arquitetura original dos prédios históricos do MAO, constata-se que eles foram pensados justamente para serem estações de trem. Ou seja, em termos funcionais, espaciais e de fluxo, sua arquitetura está primordia e idealmente preparada para acolher esse funcionamento. Não obstante, esse funcionamento já foi inclusive testado e experienciado durante décadas pela população da cidade. Sob esse ponto de vista, cabe questionar se a instauração do museu nos prédios não deveria ter acontecido em adição ao seu uso original, ao invés de substituí-lo,

delegando o uso do metrô a uma infraestrutura urbana genérica, pouquíssimo qualificada, localizada a poucos metros de distância do museu.

Em termos curatoriais, a exposição permanente do MAO tenta trazer a experiência da linha férrea para “dentro do museu”, por meio da fachada envidraçada, ilustrada na Figura 142, além dos textos expositivos, que propõem que o visitante escute e observe os vagões atravessando o museu. Ao invés de construir uma experiência museológica apartada, de certo modo “protegida” pela pele de vidro da fachada, não seria muito mais interessante que o museu propiciasse a experiência real, “nua e crua”, de se utilizar a linha férrea de fato, assumindo o museu também como estação de metrô e de trem? Atualmente, além do metrô um transporte urbano cotidiano, há ainda um trem de passageiro que passa pela estação central de Belo Horizonte. O trem, operado pela mineradora Vale, liga diariamente a capital mineira à Vitória, passando por 42 municípios, com 30 pontos de embarque e desembarque⁸⁸. O embarque desse trem, atualmente, é realizado em uma edificação também histórica localizada imediatamente ao lado do MAO e completamente dissociada dele.

Figura 154: Foto da estação onde se pega o trem Vitória-Minas, em um dia de funcionamento. Ao fundo se vê o edifício que abriga a entrada do MAO.



Fonte: TripAdvisor. Disponível em: https://www.tripadvisor.com.br/LocationPhotoDirectLink-g303374-d4004655-i276652725-Trem_de_Passageiros_da_EFVM-Belo_Horizonte_State_of_Minas_Gerais.html. Acessado em 08/06/2024.

Inúmeras reflexões podem ser feitas a partir dessas indagações. A primeira delas diz respeito a uma contradição que parece existir na proposta museológica do

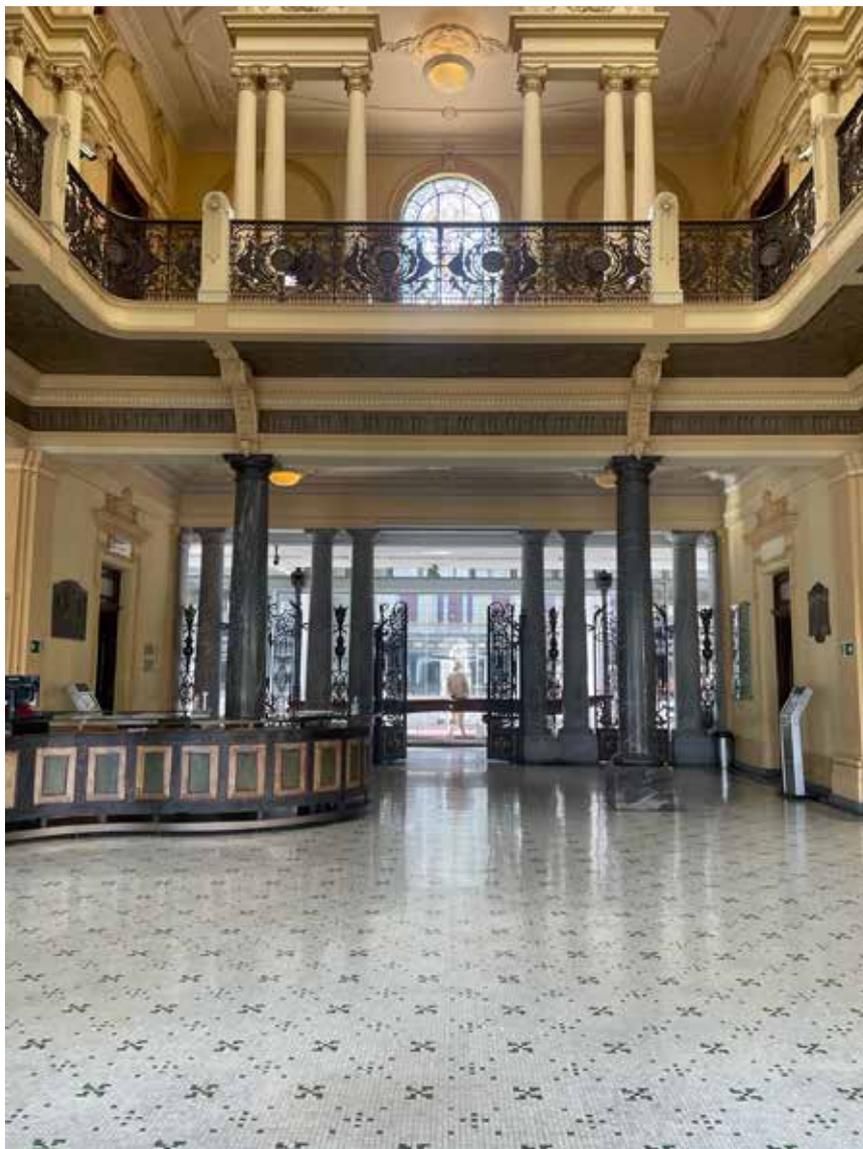
⁸⁸ Mais informações sobre o trem estão disponíveis em: <https://vale.com/pt/trem-de-passageiros>. Acessado em 08/06/2024.

MAO. O museu, espacialmente, arquitetonicamente e curatorialmente, parece ter optado por se apartar do cotidiano urbano do metrô e, por consequência, da população que utiliza esse modal. Os elementos arquitetônicos e urbanísticos analisados atestam essa constatação.

Se na análise do MAP foi discutido um tratamento sistêmico em nível municipal, no caso do MAO, em relação ao trem de passageiros intermunicipal (que atravessa o museu ao meio), poderíamos vislumbrar um potencial tratamento sistêmico em nível estadual e até mesmo federal. Creio não ser exagero enxergar a possibilidade de utilização da linha férrea pelo museu como uma ferramenta possível de articulação com outros museus de outros municípios e estados do país, em uma espécie de circuito cultural nacional.

Com relação ao uso do metrô e do trem cotidianamente pelas pessoas, por meio dos edifícios do MAO, tal uso não poderia ser considerado, também sob o ponto de vista patrimonial, como uma excelente alternativa de preservação da memória histórica e afetiva? Em uma discussão necessária sobre a retomada da utilização dos trens no país, como um meio de transporte seguro e sustentável, o MAO poderia ser um excelente instrumento de fortalecimento dessa discussão. Por fim, possibilitar que as pessoas que utilizam o metrô cotidianamente desfrutem do conforto e da beleza do edifício me parece também uma posição ética e política desejável para reforçar o debate sobre a necessidade de a cidade ter um transporte público de qualidade. Todos esses usos, concomitantes à exposição do belo acervo do MAO, muito potencializariam a dimensão museal e social da instituição.

Figura 155: Foto do saguão de acesso do Museu de Artes e Ofícios, que era também o saguão de acesso à plataforma de trens.



Fonte: Acervo do autor, 2024.

Quanto à arquitetura do MAO, a intervenção contemporânea acerta na delicadeza e no tratamento hierárquico em relação aos edifícios ecléticos. O protagonismo dos edifícios da Estação Central e Oeste de Minas se mantém, preservado pelas intervenções contemporâneas silenciosas, feitas com caixilhos metálicos discretos e panos de vidro transparente. Ao contrário de uma arquitetura espetacular, o MAO exemplifica o uso de estratégias bastante sóbrias que respeitam a eloquência histórica do complexo arquitetônico e dota os edifícios de uma robusta infraestrutura de iluminação e climatização em seus espaços expositivos internos.

Quanto às salas de exposição temporárias, localizadas no segundo piso do prédio da antiga Estação Central, elas também enfrentam algum impedimento

patrimonial para receber exposições. O piso em tábua corrida e as portas de madeira são bens tombados e não podem sofrer intervenções. As paredes e o forro, no entanto, são liberados para sofrerem interferências, o que revela um grau de liberdade expositiva maior do que o observado no MAP.

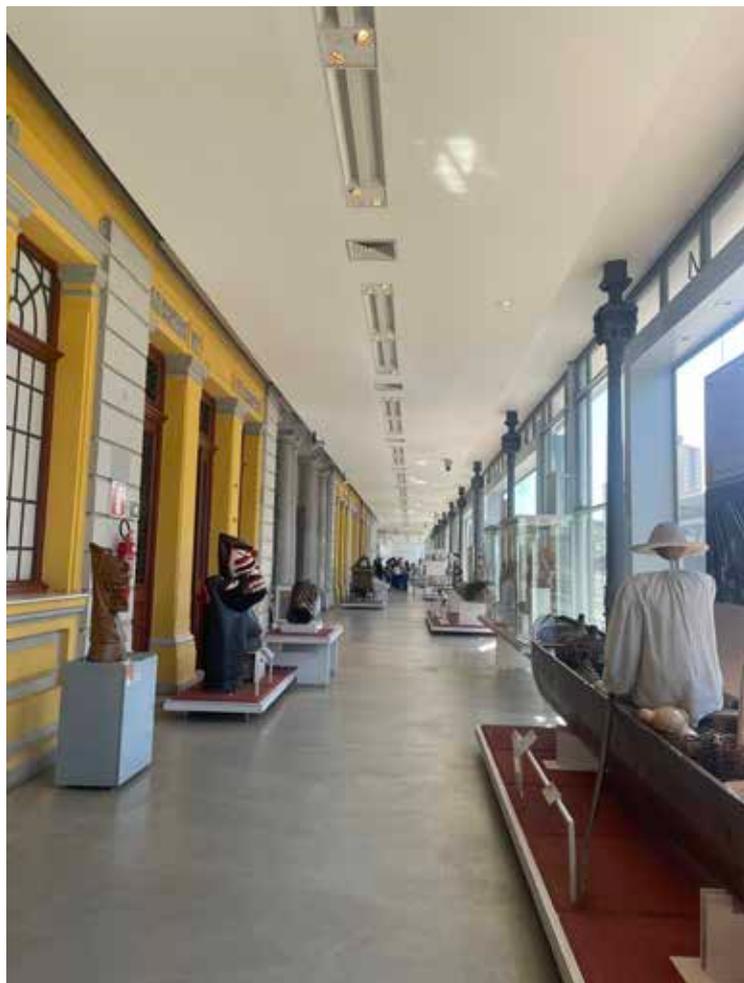
Figura 156: Foto de uma das salas de exposição temporária do MAO, em período de montagem.



Fonte: Acervo do autor, 2024.

As salas de exposições temporárias estão situadas em um andar onde o piso de madeira se encontra frágil e condicionado pelas diretrizes do tombamento. No sentido de sua conservação, essas exposições poderiam ocupar as áreas de circulação, onde anteriormente funcionava a plataforma de embarque dos trens. Nesses corredores, onde hoje estão peças do acervo permanente, há um piso cimentício muito mais robusto e resistente, além de ser um espaço que conta com conexões generosas para ambientes externos do museu, inclusive a plataforma de metrô. As exposições temporárias são uma ferramenta importante de dinamização dos museus, gerando atratividade de público. Portanto, sob esse ponto de vista, parece que a atual locação das salas temporárias está equivocada e o local das antigas plataformas de embarque poderiam ser ambientes bem mais propícios para esse uso.

Figura 157: Foto do corredor onde anteriormente funcionavam as plataformas de embarque.



Fonte: Acervo do autor, 2024.

O museu conta também com generosas varandas e espaços abertos não-programados, ricos em potencial de apropriação, além de serem vestígios da arquitetura original do edifício e da cidade.

Ah, e as varandas, né? Já que estamos falando de arquitetura. Tem essas varandas nas laterais, que são magníficas, as pessoas vão lá na abertura [das exposições temporárias] ou mesmo visitando [o museu]. Aí elas vão para a varanda e têm aquela visão... Lá de cima é completamente diferente lá de baixo, é um momento de respiro, durante a própria abertura, durante o próprio museu.⁸⁹

⁸⁹ Trecho de entrevista com Esther Mourão, 2024. Comunicação oral.

Figura 158: Foto de uma das varandas, localizada ao lado das salas de exposições temporárias.



Fonte: Acervo do autor, 2024.

Figura 159: Foto do "Jardim das Energias", um dos espaços expositivos abertos do MAO.



Fonte: Acervo do autor, 2024.

Durante a visita técnica, a equipe relatou que o terraço do Jardim das Energias figura nas pesquisas de avaliação como o espaço favorito da ampla maioria dos visitantes. Essa preferência se acentuou pós-pandemia, o que demonstra a tendência de se valorizar cada vez mais os espaços abertos nos museus.

Figura 160: Foto da "Rua Asfaltada", que também é acessada exclusivamente pelo museu.



Fonte: Acervo do autor, 2024.

O ambiente denominado de “Rua Asfaltada” é um grande espaço aberto, localizado ao lado da linha férrea. À direita, na foto, é possível ver o muro de arrimo de pedras e a balaustrada branca, ambos tombados como patrimônio histórico da cidade. A Rua Asfaltada figura como um potente espaço de apropriação do edifício, ainda sub-proveitado. Shows como do Racionais MC’s e do rapper Djonga já aconteceram no local. Os músicos utilizaram a infraestrutura do museu como camarim e *backstage*, enquanto o público acessou o espaço diretamente pela rua, sendo, portanto, mais um ponto possível de contato e diálogo do museu com o tecido urbano.

Esses espaços começam lentamente a serem mais bem explorados, com a nova gestão que assumiu o MAO a partir de 2016, agora sob responsabilidade do SESI Minas. Em relação à Rua Asfaltada, foi informado que a partir de agosto deste ano ela começará a receber feiras semanais, promovidas por um produtor local da

cidade. Com relação à escada-mirante, externa ao museu, a última intervenção artística, que aparece na Figura 146, também foi uma iniciativa liderada por Esther Mourão, quando assumiu a curadoria do museu.

Eu acho que o museu passou a ser mais aberto a coisas diferentes que não são atividades museais clássicas. Eu acho que ele ficou mais aberto, tanto é que a parte de cima [das exposições temporárias] estava completamente parada. E com a chegada do SESI, mudou muita coisa.⁹⁰

No que tange as atividades oferecidas atualmente, Esther relata que eventos que vão além da típica exibição do acervo têm um grande sucesso no museu. A colônia de férias ofertada gratuitamente, assim como o “UAI-lloween”, um evento noturno voltado para o público infanto-juvenil que acontece próximo à data do *Halloween*, são exemplos de atividades muito bem-sucedidas, que sempre atraem muitas pessoas e mostram que o MAO já tem um certo “público cativo” que acompanha as programações. O setor educativo do museu trabalha ativamente para pensar essas atividades, por meio de parcerias com a secretaria de educação da PBH além de escolas particulares e outros agentes da cidade.

O museu começou a promover também aulas de dança, além de feiras de artesanato. Esses exemplos indicam como é alta a demanda da população por atividades gratuitas em espaços públicos e como o ambiente do museu pode ser potente para acolhê-las. O MAO não conta hoje com arquitetos em sua equipe. É possível pensar que profissionais capacitados para agenciar as ativações nos generosos espaços do museu, além de circuitos artísticos que vão além dos limites internos da instituição, poderiam ser extremamente benéficos para o museu.

Ah, sempre faz falta, claro [a presença de um arquiteto na equipe]. O olhar e as relações são outras. Eu não sou arquiteta. E são coisas muito específicas mesmo. Fiquei pensando nisso, porque de fato são muitos espaços e às vezes as pessoas nem têm ideia, né? Essa rua que está lá, que pode receber eventos incríveis, as varandas, a própria praça. Às vezes a gente precisa pensar tudo, mas a gente não dá conta. E isso é um coisa ruim das instituições. Porque elas teriam que ter todo mundo. Teriam que ter o curador, o arquiteto, o museólogo, o conservador.⁹¹

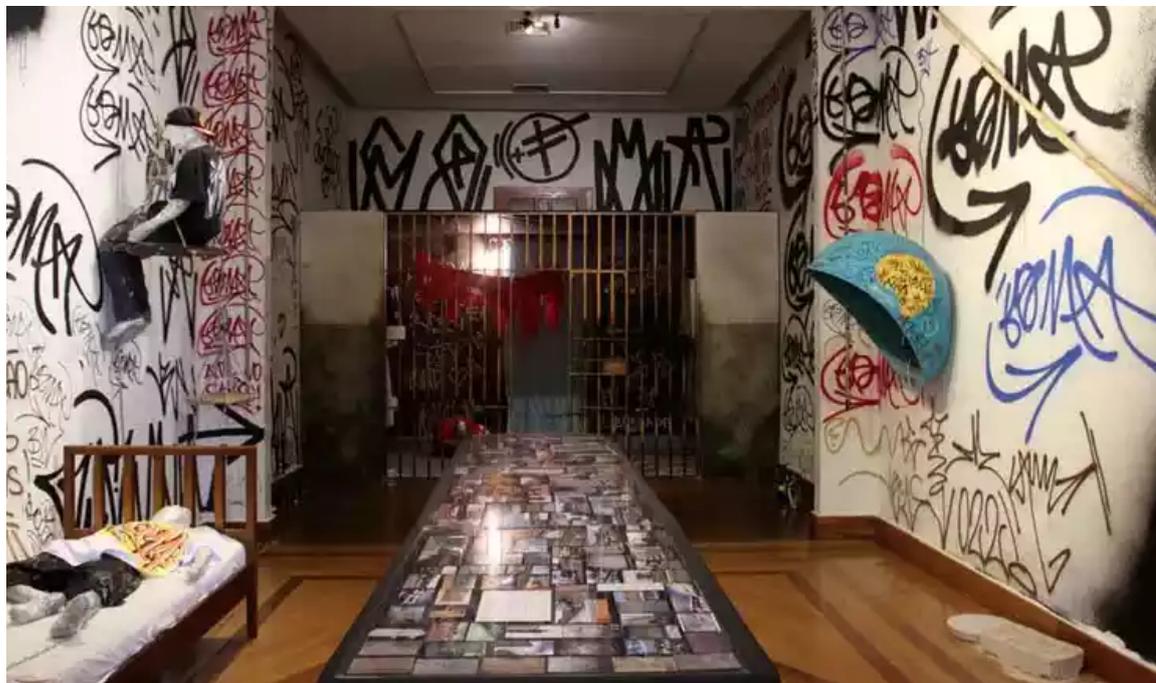
As exposições de arte contemporânea nas galerias temporárias, a partir de uma ação curatorial mais intensa, foram também importantes para a ativação do museu. Em 2023, por exemplo, o grafiteiro e pichador mineiro Goma “transformou” uma das salas temporárias do MAO em uma cela de cadeia. A exposição, em parceria

⁹⁰ Trecho de entrevista com Esther Mourão, 2024. Comunicação oral.

⁹¹ Trecho de entrevista com Esther Mourão, 2024. Comunicação oral.

com outra grafiteira mineira, Raquel Bolinho, foi um recorde de público da instituição e atraiu vários públicos que não frequentavam o museu.

Figura 161: Instalação artística do artista Goma no MAO, 2023.



Fonte: Jornal Estado de Minas. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2023/08/12/interna_cultura,1544832/grafite-e-picho-conquistam-seu-territorio-no-sesi-museu-de-artes-e-oficios.shtml. Acessado em 08/06/2024.

E, de fato, foi o que aconteceu, eu levei a arte contemporânea para lá e isso possibilitou a ida de um monte de gente que não conhecia o museu. Então, eu acho que as exposições temporárias trouxeram... eu não digo frescor, eu acho que não é essa palavra correta..., mas uma vontade de estar ali dentro.⁹²

É importante perceber o papel desempenhado pela arte contemporânea em museus como o MAO, por possibilitar uma maior atratividade do público e uma inserção ativa do museu na cena artística da cidade. A exibição das exposições de conclusão de pesquisa do Bolsa Pampulha nos espaços do MAO, abrigadas a partir da atuação de Esther Mourão no museu, é um dos exemplos da nova postura curatorial da instituição. As exposições também podem se relacionar com o acervo permanente do MAO, conforme relatado.

No processo de conversa, eu levo o artista para conhecer. Conhecer a coleção, conhecer o próprio museu. Porque se a exposição não está pronta, de repente ele faz algo que converse com o museu. Eu deixo isso livre. Normalmente eu falo: “olha, se você quiser fazer uma exposição, construir

⁹² Trecho de entrevista com Esther Mourão, 2024. Comunicação oral.

uma exposição que converse com o museu, com a estrutura, com a coleção, com a praça”, ele [o artista] fica livre.⁹³

A prática curatorial adotada pelo SESI revela vislumbres de novas possibilidades de atuação, inclusive com relação ao acervo permanente do museu e desdobramentos possíveis que dialoguem com as exposições temporárias. O museu conta com uma coleção de artefatos fundamentais para a compreensão do processo de formação histórica do Brasil e principalmente de Minas Gerais, a partir da perspectiva do trabalho. Seu acervo pode estabelecer com a população uma conexão afetiva singular e muito potente.

Ele [o MAO] tem elementos da coleção que remetem a muita coisa, a muitas memórias afetivas. E isso é uma coisa muito interessante, porque a reação das pessoas é muito essa: “nossa, olha, lá na casa da minha avó.” É um acervo que te traz para esse lugar. E isso é interessante. Quem entra, quem tem a coragem de entrar, esse público que normalmente não frequenta, mas aquele que de repente tem coragem de entrar (eu falo dessa forma, porque às vezes falta um pouco de coragem mesmo de transpor a porta). Quando entra, ele meio que fica assim... em um estado de deleite.⁹⁴

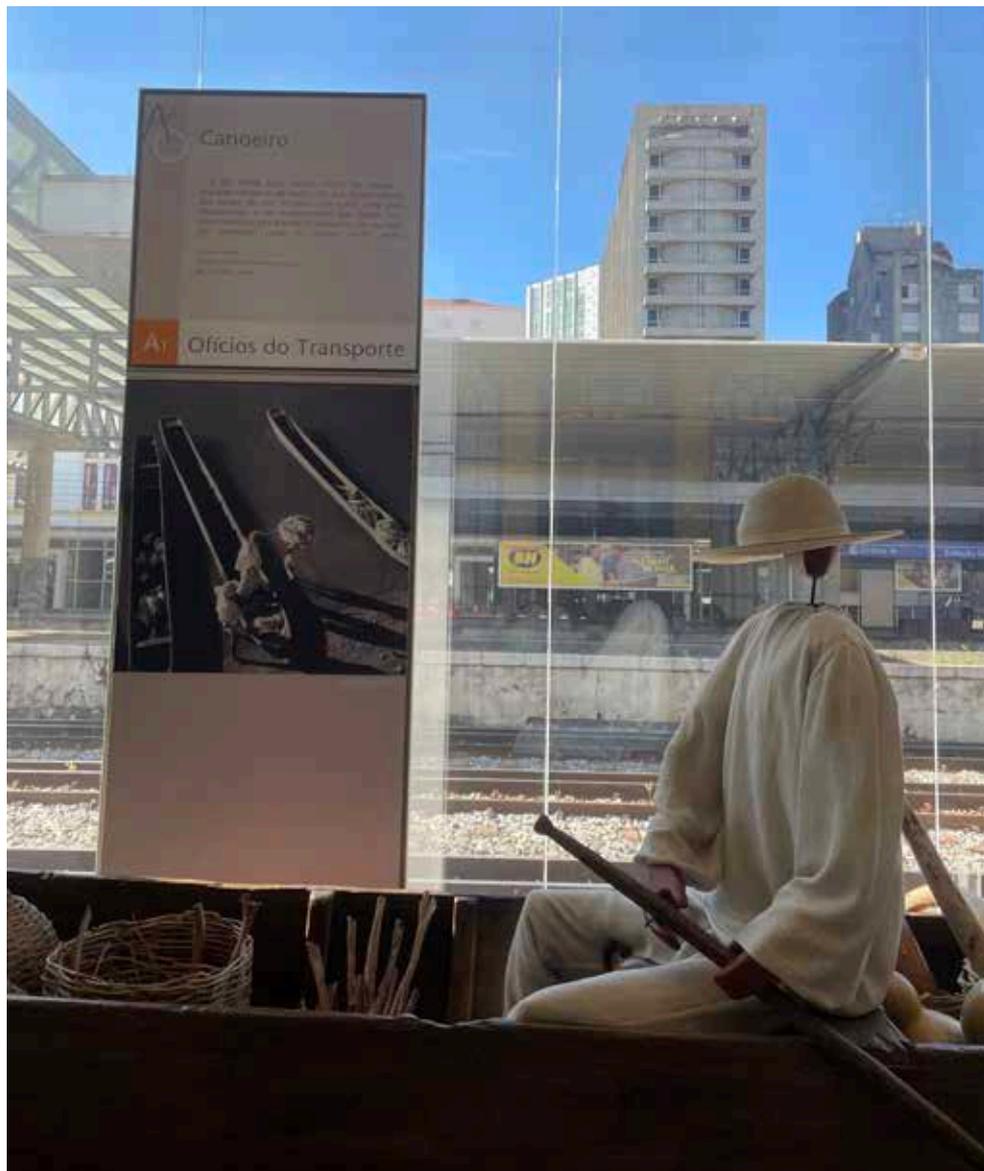
Apesar da riqueza do valor histórico das peças do acervo, o museu confere um tratamento estetizado aos objetos do trabalho. Porém, devido a este rico legado, a sua dimensão imaterial também poderia estar em exibição, ou como referenciais de pesquisas, quer seja relacionada às reflexões críticas e suas relações de produção, quer seja pelas histórias de vida de seus personagens.

Assim, se inovador porque elegeu como tema principal o trabalho e o trabalhador manual, o MAO permanece dentro de uma lógica ancestral de interpretação do Brasil. Além disso, podemos dizer que o MAO é um museu plasticamente e tematicamente inspirado nos ecomuseus e nas renovações trazidas pela Nova Museologia e pela ampliação da ideia de patrimônio que marcaram a segunda metade do século XX. Porém, em termos de metodologia de implantação e desenvolvimento, o MAO apresenta-se de forma mais tradicional, e muitas das escolhas expográficas que “neutralizam” o que é exposto acabam por reforçar uma abordagem da história sem sujeitos, sem conflitos, sem agências de resistência e de negociação social e política. (GONÇALEZ, 2019, p. 146)

⁹³ Trecho de entrevista com Esther Mourão, 2024. Comunicação oral.

⁹⁴ Trecho de entrevista com Esther Mourão, 2024. Comunicação oral.

Figura 162: Foto de uma das peças do acervo do MAO.



Fonte: Acervo do autor, 2024.

O tratamento “neutralizante” criticado por González evidencia-se na foto acima: o canoieiro é retratado com um manequim sem rosto e sem nome. Essa reflexão se estende sobre a invisibilização dos operários e do próprio processo de restauro dos edifícios históricos do museu, cuja recuperação certamente representa uma das grandes contribuições do museu para a cidade. Uma atividade de restauro complexa e executada com primor como foi o caso do MAO seria uma oportunidade valiosa para mostrar vários ofícios aplicados na própria edificação, que deixaria de ser encarada apenas como um produto final e se tornaria também um testemunho de um rico processo produtivo, que envolveu muito trabalho, de muitos ofícios.

Na entrevista de Catel, o arquiteto menciona que o projeto do museu contemplava também áreas de formação profissional, voltadas para cursos de preservação do saber-fazer de atividades manuais com materiais como madeira, pedra e ferro (CATEL, 2005). O museu, então, possibilitaria a troca entre professores acadêmicos, técnicos, profissionais do ofício e artistas contemporâneos, o que traria para a instituição uma dimensão produtiva, essencialmente alinhada à temática do trabalho. Essa possibilidade seria muito benéfica para retirar o museu de um lugar passivo e idealizado, tornando-se um agente efetivo que muito contribuiria com discussões contemporâneas necessárias, como por exemplo a importância da preservação do trabalho manual em um mundo cada vez mais industrializado. Conforme defendido por Douglas Crimp, “é nesse distanciamento da arte frente à sua necessidade na realidade que se funda a estética idealista e o museu ideal; e é contra o poder de seu legado que ainda devemos lutar por uma estética materialista e uma arte materialista.”⁹⁵(CRIMP, 1993, p. 302, tradução do autor). Infelizmente, esses ateliês de produção conforme idealizado por Catel não chegaram a se efetivar no museu. Hoje, o setor educativo faz algumas atividades de produção de oficina com as crianças, com um caráter pedagógico e lúdico.

De modo geral, o Museu de Artes e Ofícios se apresenta como uma instituição que ocupa importantes edifícios, atualmente subutilizados, e precisa enfrentar uma série de desafios importantes, a fim de potencializar sua atuação no território. O MAP, a título de comparação, tem seu edifício sede bem mais limitado e engessado em termos de possibilidades de intervenção para reforçar suas atividades. No museu da Pampulha, a construção de um edifício anexo, além de intervenções urbanísticas, associadas ao prédio do Cassino, mas externas a ele, parecem ser as possibilidades de aprimoramento, em termos infraestruturais.

Já no caso do MAO, apresenta-se como desejável a revisão de algumas estratégias de ocupação interna de seus edifícios, além das articulações que a instituição pode estabelecer com o restante do tecido urbano da cidade. Uma ampliação no entendimento da musealidade do MAO pode ser extremamente potente, no sentido de considerá-lo um museu capaz de se inserir ativamente na infraestrutura

⁹⁵ It is upon this wresting of art from its necessity in reality that idealist aesthetics and the ideal museum are founded; and it is against the power of their legacy that we must still struggle for a materialist aesthetics and a materialist art”.

urbana e viária da cidade, como um museu que se configura também como estação intermodal de transporte público.

Quando analisamos a longevidade da instituição, podemos dizer que ela ainda é extremamente jovem, com apenas dezoito anos de existência. O museu conta com uma série de atributos espaciais potentes, um acervo de grande importância para o país e um setor educativo muito empenhado em idealizar dinâmicas de engajamento com o público. Todos esses itens o qualificam para enfrentar esses desafios, a fim de que o Museu de Artes e Ofícios se torne, conforme defendido por Esther, “um museu vivo, atuante, com bastante visita, para sair desse lugar de só atender escola. [...] Que aquelas portas sejam abertas, estejam abertas, de forma muito clara”.⁹⁶

Dos casos museológicos estudados, o MAO, conforme está organizado atualmente, possivelmente é o que melhor se enquadra em uma acepção formal clássica de museu. Em relação a sua missão de salvaguarda de um acervo fundamental para a história material do país, assim como a salvaguarda dos próprios edifícios, poderíamos dizer que o museu consegue cumprir com esses objetivos com bastante êxito. No entanto, talvez seja exatamente o seu funcionamento rígido, pautado por diretrizes tradicionais do entendimento do que é um museu, um dos principais entraves para que ele se abra para a cidade e desempenhe plenamente sua potência como ferramenta social e cultural. Conforme defende Marina Waisman (2013, p. 196), “ao menos em nossos países [latino-americanos], não é aceitável uma política centrada na simples preservação dos bens patrimoniais”. Frente à realidade latino-americana, marcada por uma profunda necessidade de identificação com nossa própria história e paisagem, museus como o MAO podem e devem se colocar como agentes que mobilizam seus acervos e sua musealidade a serviço de um projeto cultural pedagógico e crítico em relação ao patrimônio que abriga e ao território onde está inserido.

⁹⁶ Trecho de entrevista com Esther Mourão, 2024. Comunicação oral.

6.3 Espaço Comum Luiz Estrela: musealidade e autogestão

Na madrugada do dia 25 para o dia 26 de outubro de 2013, um grupo de artistas, ativistas, educadores, produtores culturais, entre outras tantas pessoas, romperam as portas de um velho casarão abandonado, faziam vinte anos, e ocuparam seu interior escuro e desconhecido. Reunidos desde o mês de abril do mesmo ano, após meses de encontros e discussões acaloradas, de um vasto mapeamento de imóveis públicos ociosos em Belo Horizonte, com a bagagem das recentes movimentações políticas e culturais experienciadas na e pela cidade e com a catarse desperta e dispendiosa pelas manifestações de junho de 2013, que movimentaram grande parte do Brasil, assumiram a tarefa de constituírem um espaço comum, autogestionado, que abrigasse cultura e que também a gestasse nas suas relações ordinárias. Que pudesse trazer significações para além do valor atribuído ao espaço, valor este inculido nas características arquitetônicas e nos desconhecidos traços históricos, ambos perdidos no tempo. (ESTRELA, 2015, p. 5)

Com esse texto se inicia o dossiê do projeto de restauração do Espaço Comum Luiz Estrela, desenvolvido pelo grupo como um dos condicionantes para obter a cessão de uso do edifício, concedida no final do ano de 2013. O nome do coletivo é uma homenagem ao artista de rua Luiz Estrela, morto em 2013, em Belo Horizonte. O artista “era poeta, performer, intelectual, morador de rua, homossexual. Trazia consigo a luta do artista pela arte, a luta do cidadão pelo direito à vida e à cidade. Estrela, entre milhões, era mais um homem comum” (ESTRELA, 2015, p. 5). A figura de Luiz Estrela, portanto, personifica vários dos ideais que permeiam o coletivo que ocupou o casarão tombado, localizado na Rua Manaus, no bairro de Santa Efigênia.

O espaço é vizinho do 1º batalhão de comando da Polícia Militar de Minas Gerais, da Paróquia de Santa Efigênia dos Militares, da igreja protestante Catedral da Fé e do CERSAMI, o Centro de Referência em Saúde Mental Infante Juvenil. Todas essas instituições podem ser, a partir de uma “visão foucaultiana”, entendidas como espaços de controle e de preservação da ordem. A ideia do museu moderno, destinado à preservação e salvaguarda de objetos, também poderia se encaixar sob esse mesmo prisma, como uma instituição essencialmente pautada pelo controle – de acesso, de fluxo, de climatização e de discursos. No caso do Espaço Comum Luiz Estrela, se sua presença física simbolicamente representa um contraponto e uma resistência a essas instituições tradicionais, poderíamos estender essa reflexão para o campo museológico e enxergar o Luiz Estrela como um espaço que subverte a ideia do que pode ser um museu e seus modos de organização.

Figura 163: Esquema de localização do Espaço Comum Luiz Estrela e alguns vizinhos imediatos.



Fonte: Elaborado pelo autor a partir de foto de satélite disponibilizada pelo Google Earth, 2024.

O Estrela faz parte de toda uma movimentação da cidade. Eu acredito que ele está muito conectado com os movimentos de retomada de uso do espaço público, de uma reinvenção... ou eu acho que de um novo respiro. Porque eles sempre estiveram ocupados, na verdade. Eu participei muito ativamente da Praia da Estação, a Praia se desdobrou em vários movimentos. Eu acho que esses espaços foram espaços em que as pessoas se reconheceram. Alguns foram para a política instituída e outros foram criar esses espaços, que era um desejo de ter, no cotidiano da cidade, um espaço que a gente pudesse reinventar as formas de se alimentar, as formas de acessar tipos de conhecimentos, de se reinventar a forma de ocupar a cidade.⁹⁷

A fala de Priscila Musa demonstra como o contexto histórico de criação do Luiz Estrela está conectado também a movimentos experienciados no território do Museu de Artes e Ofícios, como o Praia da Estação. O grupo de ativistas que ocupou o casarão do Luiz Estrela se organizou a partir de um mapeamento de imóveis abandonados na cidade, que tinha duas prerrogativas. A primeira delas era de que fossem identificados imóveis que abrigaram, em sua história, usos essencialmente públicos. A segunda é que esses imóveis estivessem registrados como patrimônio histórico. Segundo o artigo 216 da Constituição Federal, a salvaguarda do patrimônio

⁹⁷ Trecho de entrevista com Priscila Musa, realizada por videoconferência, em 28/05/2024.

é responsabilidade do Estado, junto com a sociedade civil. A lei, portanto, garantiria ao movimento sua principal justificativa jurídica: nos casos em que o Estado não está sendo capaz de cuidar do patrimônio, caberia ao movimento, enquanto sociedade civil, assumir sua salvaguarda.

No dia da ocupação do casarão, que foi encontrado em estado severo de arruinamento, “foi tão forte esse argumento, que quando nós ocupamos, o primeiro grupo policial que chegou ouviu os nossos argumentos e foi embora”⁹⁸, sem manifestar qualquer objeção à invasão. Os ocupantes tiveram, inclusive, que solicitar aos policiais a elaboração do boletim de ocorrência, pois necessitariam do documento para solicitar o processo de cessão de uso do edifício. Sob esse aspecto, o Luiz Estrela exemplifica a utilização do conceito de patrimônio histórico como ferramenta política na disputa por espaços públicos coletivos na cidade contemporânea.

Figura 164: Foto do dia da ocupação do casarão, em outubro de 2013.



Fonte: (CASTRO, 2020, p. 83)

Ao iniciar a ocupação, o grupo logo percebeu o preocupante estado de conservação do casarão. Na edificação, construída em alvenaria autoportante, existiam fissuras nas paredes grandes o suficiente para que as pessoas conseguissem atravessar facilmente seus braços, conforme relatado por Priscila

⁹⁸ Trecho de entrevista com Priscila Musa, 2024. Comunicação oral.

Musa. O telhado, também em péssimo estado, precisava urgentemente ser reconstituído, para interromper o processo de arruinamento do conjunto.

A primeira ação emergencial foi o escoramento da fachada frontal, providenciado por meio de uma arrecadação de recursos em plataformas de financiamento coletivo. Em seguida, o grupo se organizou em núcleos temáticos de trabalho, a saber: Núcleo Antimanicomial, Núcleo Legal, Núcleo de Comunicação, Núcleo Teatral, Cozinha Comum, Cine Estrela, Sarau Comum e Núcleo de Restauro e Memória. Cada núcleo, portanto, mobilizou áreas de conhecimento distintas, que trabalhavam em conjunto nas diversas frentes que foram abertas.

Por meio do mapeamento do casarão, o grupo foi apurando – e depurando – a história do espaço. Erguida no ano de 1914, a edificação foi inaugurada como Hospital Militar. No edifício, Juscelino Kubitschek trabalhou, de 1932 até 1945⁹⁹. Ou seja, mesmo ocupando o cargo de prefeito de Belo Horizonte (e enquanto idealizava o Complexo da Pampulha), Kubitschek “permaneceu na chefia do Serviço de Cirurgia do Hospital Militar, onde continuou a operar todas as manhãs” (ESTRELA, 2015, p. 13). Em 1945, o Hospital se mudou para seu atual endereço, na Avenida do Contorno, e no casarão foi iniciada uma obra de reforma para transformá-lo em Hospital Neuropsiquiátrico Infantil (HNPI), inaugurado em 1947, junto com o Instituto de Psicopedagogia. Em 1973, é criada a Unidade Neuro-pedagógica (UNP) junto ao hospital de neuropsiquiatria infantil. Após denúncias das más condições de tratamento das crianças internadas no hospital, o HNPI é extinto, fundindo-se ao UNP, que origina o Centro Psicopedagógico (CPP). O CPP, integrante da luta antimanicomial no Estado, inicia um processo gradativo de extinção das internações de crianças no edifício. Na década de 1990, acontece a transferência do CPP para a edificação vizinha. No casarão, instala-se então a Escola Estadual Yolanda Martins, dedicada a receber alunos considerados portadores de transtornos mentais. Em 1994, a Diretoria de Patrimônio Histórico de Belo Horizonte publica o tombamento do edifício, e, ironicamente, no mesmo ano, a escola é fechada e o edifício fica abandonado definitivamente¹⁰⁰, até ser ocupado pelo movimento do Luiz Estrela.

⁹⁹ Devido à passagem de Juscelino Kubitschek pelo espaço, chegou-se a cogitar a criação de um memorial dedicado ao ex-presidente no casarão.

¹⁰⁰ A linha cronológica detalhada do processo de ocupação do casarão pode ser acessada no site oficial do Espaço Comum Luiz Estrela. Disponível em: <https://espacocomumluikestrela.org/nossa-historia/>. Acessado em 08/06/2024.

As marcas do tempo e da história da edificação estão impressas em suas paredes. A pesquisa realizada pelo Núcleo de Restauro e Memória demonstrou como o casarão testemunhou uma série de acontecimentos importantes da história da cidade, desde o período de sua fundação até a luta antimanicomial no Estado, que fez com que Minas Gerais se tornasse referência brasileira no campo da saúde mental pública. Conforme relatado por Priscila Musa, a musealidade do edifício começou a se manifestar à medida que o grupo ia apurando sua história e ocupando o casarão. A partir dessa constatação, iniciou-se o movimento de transformação do Luiz Estrela em um museu de território.

[...] Tem um lugar de uma salvaguarda da memória e da história que estão ali, naquelas paredes. De alguma forma, ou de muitas formas, está impressa nele [no casarão]. Inclusive, um dos cuidados que o projeto de restauração teve foi o de deixar todas as camadas da história, inclusive essa do abandono. Então, esse abandono mesmo diz muito da história do casarão. As trincas, as fissuras, as manchas de mofo, as paredes esfarelantes... Eu falo da gordura da mão das crianças, que está ali invisivelmente naquelas paredes. Então tem toda uma história guardada ali, que é visível e que é invisível também, o que é sensível, o que é pensável, o que é imaginável, nas paredes daquele casarão. E aí, a proposta de ele ser um museu de território estava muito alinhada a essa proposta ou a essa trajetória que a gente teve junto a ele, de ele ter essa espacialidade, ter uma força por ela própria.¹⁰¹

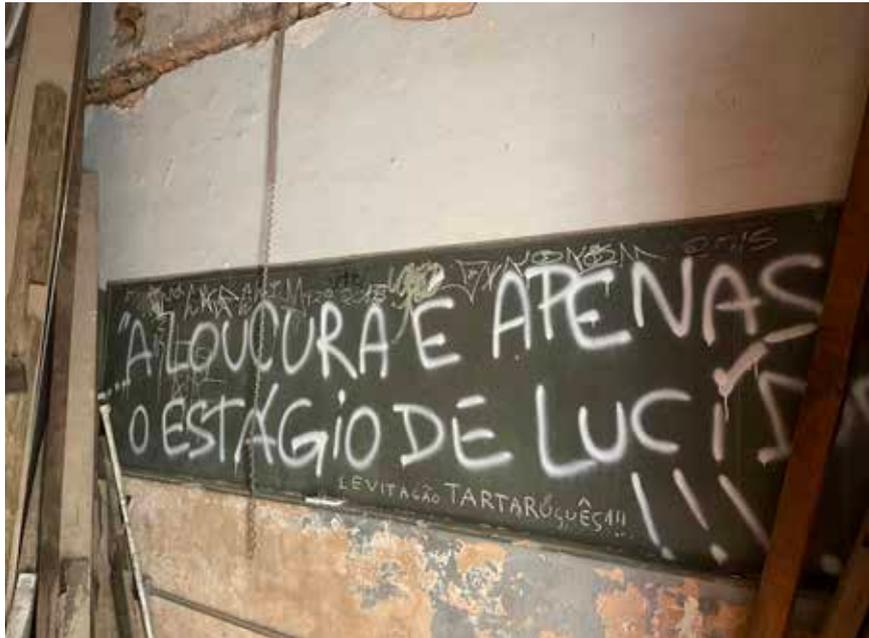
Figura 165: Foto do hall de acesso do Espaço Comum Luiz Estrela.



Fonte: Acervo do autor, 2024.

¹⁰¹ Trecho de entrevista com Priscila Musa, 2024. Comunicação oral.

Figura 166: Foto de um dos espaços internos do Luiz Estrela.



Fonte: Acervo do autor, 2024.

Figura 167: Foto de um dos espaços internos do Luiz Estrela.



Fonte: Acervo do autor, 2024.

Figura 168: Foto de um dos espaços internos do Luiz Estrela.



Fonte: Acervo do autor, 2024.

O projeto de restauro do casarão foi proposto como um instrumento processual e formativo das próprias pessoas que integravam o movimento. Usualmente, uma obra de restauração não pode acontecer junto com o uso cotidiano do espaço. No entanto, o Núcleo de Restauro e Memória defendeu que a restauração fosse encarada como um processo que “duraria a vida inteira do espaço, não vai ter um final, uma inauguração”¹⁰². Após muito diálogo com os órgãos patrimoniais, foi necessário que Priscila Musa assinasse termos de responsabilidade para que o casarão pudesse estar ocupado enquanto acontecia, por exemplo, a obra de recuperação do telhado.

O projeto de restauro, portanto, foi encarado como um processo contínuo, fluido e mutável. Ao invés de ambicionar um objeto final, rígido e pré-concebido, o grupo idealizou um projeto que assumia sua própria mutabilidade.

A gente desenhou aquele projeto sabendo que ele ia mudar, porque essa mutabilidade estava em discussão o tempo inteiro. Porque a apropriação e a participação das pessoas, que usam [o espaço], em um processo de transformação do casarão, que é o museu, é algo fundamental para a gente.¹⁰³

¹⁰² Trecho de entrevista com Priscila Musa, 2024. Comunicação oral.

¹⁰³ Trecho de entrevista com Priscila Musa, 2024. Comunicação oral.

O grupo desafiou as abordagens tradicionais de entendimento patrimonial e as normas aplicadas no campo do restauro. A partir da visão defendida por Marina Waisman (2013), o espaço Comum Luiz Estrela exemplifica um trato do patrimônio como um espaço vivo, passível de ser modificado, transformado e apropriado pelas pessoas. O uso do casarão é entendido como a principal ferramenta para garantir sua preservação.

Musa relata que a abordagem defendida enfrentou bastante resistência de alguns técnicos da Diretoria de Patrimônio, que solicitavam um restauro que retornasse o casarão a um estado anterior de sua história. Esse mero retorno, na visão de Musa, apagaria vários dos traços já impressos no espaço. Afinal, a quem cabe dizer, em relação ao percurso do edifício, a qual ponto específico de sua história ele deve se referenciar? Se retomada a reflexão sobre o museu como uma instituição de controle, a quem interessa controlar a narrativa que vigoraria a partir de um restauro tradicional? Quanto ao casarão, essa linha de restauro geralmente defendia a recuperação de seu estado inicial original, como Hospital Militar. Esse retorno poderia significar um apagamento da pluralidade de narrativas, das experiências vividas no local e, portanto, um apaziguamento dos conflitos. Segundo essa visão, as paredes deveriam ser descascadas, suas pinturas originais retomadas e, na fachada, seria instalado o letreiro “Hospital Militar”. Apesar das resistências, as premissas defendidas pelo projeto de Núcleo de Memória prevaleceram. Em 2015, o Conselho Deliberativo do Patrimônio Cultural do município Belo Horizonte aprovou o projeto de restauro apresentado, representando uma mudança de paradigmas importante no campo patrimonial da cidade.¹⁰⁴

O conjunto – edifício, autores e gestores – propicia uma ocasião única que permite essa atitude, tão necessária para arejarmos o campo do patrimônio com novas possibilidades e ideias. [...] Entendido desta maneira, estaremos realizando algo que vai muito além do restauro *tout court*. Estaremos realizando, de fato a ação de transposição de contextos de que nos diz a expressão de Gadamer, no sentido de que uma obra de Arquitetura não possui uma verdade única presa no passado, mas sim uma capacidade permanente de abertura de verdades. Estaremos restabelecendo-a no ciclo da temporalidade e superando problemas correntes como a artificialização dos bens restaurados e garantindo a continuidade da vida, não descolando as dimensões material e imaterial e superando uma abordagem restrita, apenas “visual” ou tipológica do patrimônio. Vale a pena a experiência, afinal a arquitetura não se divorcia da vida. O passado só tem sentido no presente.

¹⁰⁴ O projeto de restauro do Luiz Estrela foi também laureado em 2017 com um dos maiores prêmios do campo patrimonial do país: o prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade, que reconhece ações compromissadas com a preservação do patrimônio cultural brasileiro.

(CONSELHO DELIBERATIVO DO PATRIMÔNIO CULTURAL DO
MUNICÍPIO DE BELO HORIZONTE, 2015)

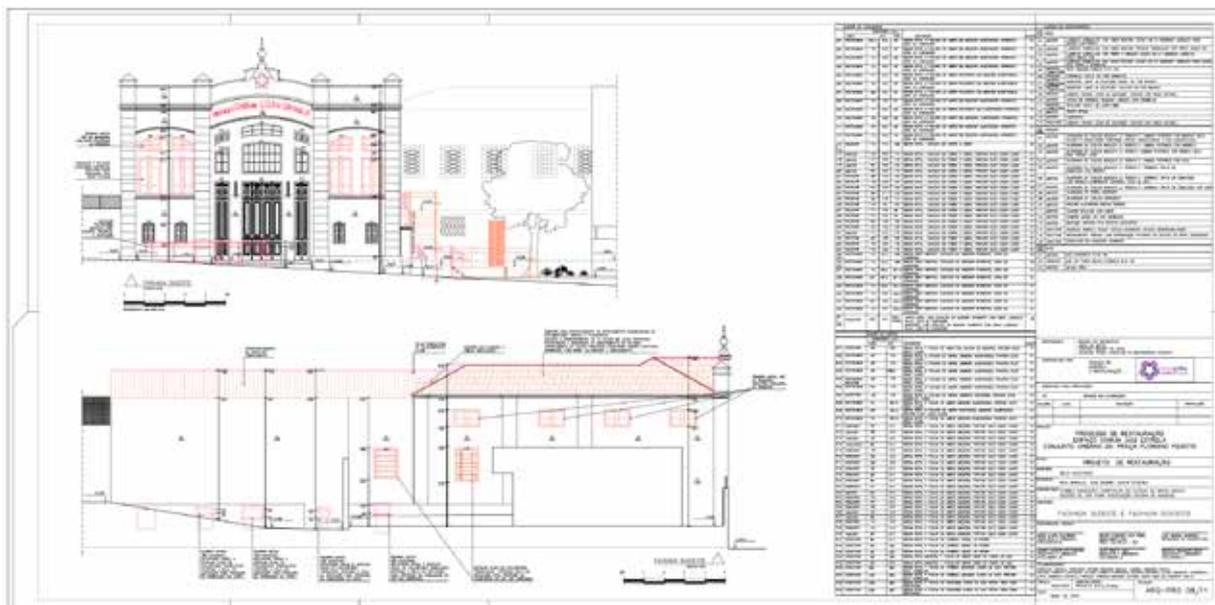
A fala de Flávio Carsalade, relator do processo no parecer conclusivo do Conselho, pode ser relacionada à crítica elaborada por François Choay (2001), com relação ao processo de “museificação” do mundo, abordada no capítulo 5 da pesquisa. Ao contrário de promover uma “artificialização” de bens restaurados, a prática proposta para o Luiz Estrela insere o casarão como um bem patrimonial orientado essencialmente por seu valor de uso, tal como defendido por Waisman (2013). Sob esse aspecto, o Luiz Estrela, visto como museu de território, exemplifica uma prática museológica que se afasta dessa artificialização e demonstra a potencialidade do museu como uma ferramenta ativa de promoção de identificação cultural por meio do uso do espaço.

Em relação à arquitetura, sua atuação no Luiz Estrela pode ser resumida a partir de duas frentes. A primeira, externa ao próprio edifício, diz respeito à função que a arquitetura desempenhou como ofício responsável por legitimar institucionalmente, tecnicamente e profissionalmente os anseios do movimento. Por meio do diálogo com os órgãos patrimoniais, a arquitetura atuou como intermediadora. A elaboração do dossiê de reforma, no padrão demandado pela Diretoria do Patrimônio, o desenvolvimento dos desenhos técnicos formais e a emissão dos Registros de Responsabilidade Técnica (RRT) junto ao Conselho de Arquitetura e Urbanismo (CAU) são exemplos de documentos, que competem legalmente ao campo da arquitetura, necessários para a aprovação da proposta de restauro.

E a gente conversando com a Diretoria [de Patrimônio]: “nós pensamos em fazer assim e assado o projeto”, o técnico da Diretoria de Patrimônio virou para a gente e falou: “ah que ótimo essas propostas! Mas, vocês vão precisar de um arquiteto”. E então eu respondi para ele: “olha, a gente tem aqui cinco arquitetos sentados nessa mesa”. Então, a gente percebeu que basicamente a gente precisava mostrar que a gente sabia, a gente precisava mostrar que o Espaço sabia o que estava fazendo.¹⁰⁵

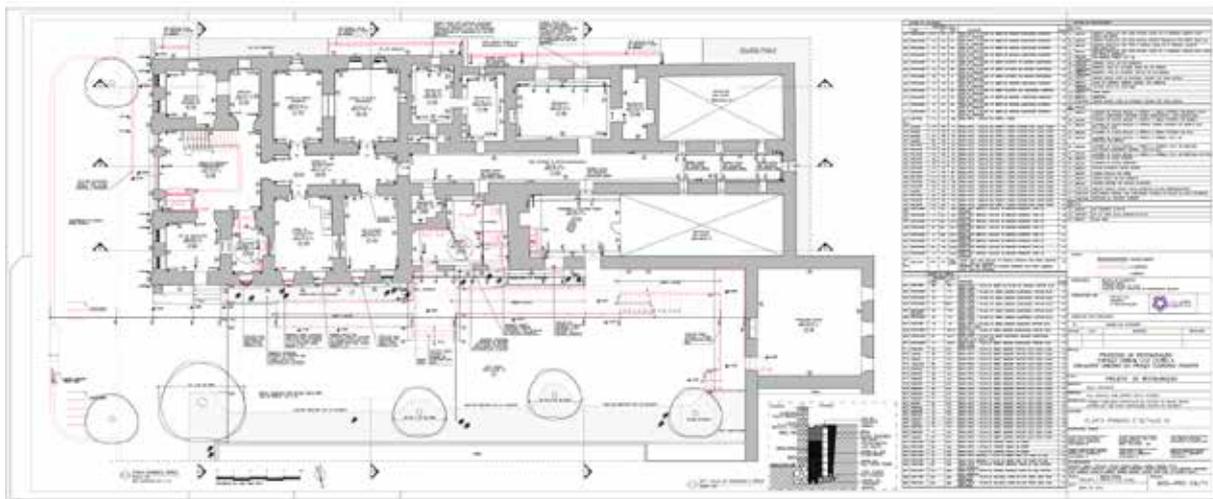
¹⁰⁵ Trecho de entrevista com Priscila Musa, 2024. Comunicação oral.

Figura 169: Exemplo de prancha técnica elaborada pelo Núcleo de Memória e Restauração, que faz parte do dossiê do projeto de restauro do Luiz Estrela.



Fonte: (ESTRELA, 2015, p. 245)

Figura 170: Exemplo de prancha técnica elaborada pelo Núcleo de Memória e Restauração, que faz parte do dossiê do projeto de restauro do Luiz Estrela.



Fonte: (ESTRELA, 2015, p. 241)

Já na outra frente, internamente, a arquitetura se propôs a buscar, assim como no projeto de restauro, outras formas de atuar, como um meio de enfrentamento de normas pré-concebidas pelo próprio ofício. Priscila Musa relata como os arquitetos começaram a problematizar os métodos de projeto, se o desenho de arquitetura não representaria um engessamento da ocupação do espaço. Frente a esse questionamento, buscaram-se práticas mais operativas e cooperativas. Como exemplos citados por Musa, destacam-se a dissolução do princípio de autoria do

projeto e a inclusão, nas tomadas de decisão sobre as intervenções, de todas as pessoas interessadas, entendendo “arquitetos como todo mundo que transforma o espaço”¹⁰⁶. Além disso, a arquiteta relata como a arquitetura comunitária e participativa se manifestou não apenas durante as etapas de projeto, mas também durante a execução das intervenções.

Os arquitetos estão lá carregando carrinho de mão, levando telha para o segundo pavimento... Esse final de semana estavam lá os arquitetos furando o piso, participando dos mutirões, junto com os atores, com capoeiristas, com quem colasse. Então tem uma atividade que está extrapolando uma área de gabinete, de uma arquitetura tradicional instituída.¹⁰⁷

Musa demonstra como a experiência arquitetônica no Luiz Estrela adquiriu também uma dimensão reflexiva, ao proporcionar aprendizado para os próprios arquitetos e para as pessoas que se envolveram nas atividades. Sob esse ponto de vista, o espaço do Luiz Estrela, como museu de território, desloca-se de uma posição de produto acabado e concluído, a ser observado pelas pessoas em um dia de visita, para uma posição como espaço processual formativo e pedagógico.

[...] um espaço de aprendizado para arquitetura. Quando ela sai desse lugar de projeto e põe a mão na massa e vai aprender. Por exemplo, aprendi como é que solda, aprendi como é que se assenta um tijolo, como é que se abre um vão, como é que se quebra uma parede. Então, ele [o espaço] tem um exercício que é pedagógico para a arquitetura, para o campo da arquitetura, para os arquitetos. Mas também quando ela [a arquitetura] consegue aglutinar outros sujeitos, trazer pessoas para participar das obras e para participar do espaço.¹⁰⁸

Além da dimensão pedagógica, Priscila Musa aborda a capacidade operativa da arquitetura, de atuar como intermediadora que mobiliza pessoas para transformar o espaço. Para além do diálogo com autoridades, o conhecimento técnico dos arquitetos foi essencial para ajudar a vislumbrar possibilidades de ocupação, de modo seguro e consciente. Esse conhecimento técnico, por sua vez, foi mobilizado de um modo não-impositivo e não-hierárquico, mas participativo, promotor de diálogo e aberto à escuta. Sob esse ponto de vista, a atuação da arquitetura no Luiz Estrela pode ser entendida essencialmente como uma interface, que “mobilizou os dispositivos da arquitetura a favor do espaço”¹⁰⁹, aos moldes das ideias defendidas por Cedric Price.

¹⁰⁶ Trecho de entrevista com Priscila Musa, 2024. Comunicação oral.

¹⁰⁷ Trecho de entrevista com Priscila Musa, 2024. Comunicação oral.

¹⁰⁸ Trecho de entrevista com Priscila Musa, 2024. Comunicação oral.

¹⁰⁹ Trecho de entrevista com Priscila Musa, 2024. Comunicação oral.

Como prerrogativas para orientar as intervenções espaciais, a arquiteta destaca basicamente dois fatores. Primeiramente, as soluções devem ser pautadas pelo “menor custo possível, que tenta se relacionar com o desejo de não ter que movimentar grandes quantias de dinheiro, porque grandes quantias fariam a gente movimentar forças que o espaço não queria”¹¹⁰. Essa prerrogativa reflete o modelo de viabilização econômica proposto para o Espaço, por meio de doações sobretudo em campanhas de financiamento coletivo. O princípio de operação com baixo custo permitiria ao coletivo uma autonomia, conforme defendido por Musa. Sua fala traz também um segundo ponto importante, relativo ao desejo de não “movimentar forças que o espaço não queria”. Depreende-se o desejo de preservar a legitimidade do movimento, evitando financiamentos oriundos de fontes econômicas que poderiam ser questionáveis, do ponto de vista social e político. A busca por uma autonomia financeira e por uma preservação da legitimidade dos museus foram aspectos abordados no capítulo sobre crise dos museus, e configura-se como um dos grandes desafios dos museus contemporâneos.

Por exemplo, em relação ao telhado, o orçamento dele era de R\$ 520 mil reais. [...] E a gente conseguiu executar a restauração do telhado, mais uma série de obras, com R\$ 82 mil reais, e os arquitetos receberam - não foi muito dinheiro, mas as pessoas que estavam envolvidas no projeto receberam. Então, isso diz de uma construção de processo autônomo, que sai desses métodos tradicionais. Porque o que a arquitetura faz: ela faz o projeto e contrata uma construtora. A gente ficou envolvida no projeto até o fim e fez a execução da obra, e consegui fazer-lo muito mais barato, porque não envolveu lucros de terceiros, de quartos, de quintos. Então, esse envolvimento comunitário, ele transforma muita coisa.¹¹¹

Já a segunda prerrogativa para as intervenções diz respeito à necessidade de se privilegiar soluções que pudessem ser executadas primordialmente pelas pessoas que integram o movimento, enxergando a mão de obra do coletivo como a principal ferramenta para a transformação do espaço. Como um exemplo, Musa descreve uma solução de cobertura que demandaria uma viga que só poderia ser colocada no espaço com a ajuda de um caminhão Munck: “E aí a gente falou: ‘isso está errado, a nossa proposta é que a gente carregue essa viga, nós também, arquitetos. Então, se a gente não conseguir carregar essa viga, a gente vai ter que mudar o projeto’”¹¹². A partir dessa constatação, a equipe iniciou a concepção de uma

¹¹⁰ Trecho de entrevista com Priscila Musa, 2024. Comunicação oral.

¹¹¹ Trecho de entrevista com Priscila Musa, 2024. Comunicação oral.

¹¹² Trecho de entrevista com Priscila Musa, 2024. Comunicação oral.

cobertura de bambu, que ainda precisa ser desenvolvida pelo Núcleo e aprovada pelos órgãos patrimoniais.

A partir dessas diretrizes, o grupo iniciou a qualificação e recuperação do casarão, de forma lenta e gradativa como um processo contínuo. As esquadrias da fachada frontal foram restauradas, por meio de uma oficina colaborativa, que também permitiu que os participantes aprendessem práticas de restauro em madeira, por exemplo. No segundo piso, o telhado também foi recuperado, e um amplo salão foi criado, a partir da demolição de algumas paredes. Esse salão se apresenta como um ambiente coberto não determinado, sendo bastante flexível para receber apresentações musicais, espetáculos de dança e de teatro.

Figura 171: Oficina de restauro das esquadrias da fachada frontal do casarão.



Fonte: Site oficial do Espaço Comum Luiz Estrela. Disponível em: <https://espacocomumluizestrela.org/nucleo-restauracao-e-memoria/>. Acessado em 09/06/2024.

Figura 172: Foto da fachada do casarão com as esquadrias restauradas.



Fonte: Acervo do autor, 2024.

Figura 173: Foto do 2º piso do casarão, com o telhado recuperado com telhas translúcidas para proporcionar iluminação natural ao espaço.



Fonte: Acervo do autor, 2024.

Figura 174: Foto do show de Iaiá Drummond, Samuel Cabral e Sofia Cupertino no Festival de 5 primaveras do Espaço Comum Luiz Estrela, no dia 25/10/2018.



Fonte: página oficial do Espaço Comum Luiz Estrela no Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.2040392959362032&type=3>. Acessado em 09/06/2024.

No Luiz Estrela, diversas atividades são realizadas atualmente pelos núcleos de trabalho. Aos sábados, a Cozinha Comum funciona aberta ao público, por meio da venda de um prato do cardápio estipulado pela equipe. As antigas salas de aula do edifício abrigam exposições de artistas locais. A Trupe Estrela desenvolve peças teatrais que são apresentadas também fora do espaço. Há a Escola Comum, que trabalha práticas pedagógicas com crianças, além de grupos de dança e de capoeira. O casarão conta também com um amplo jardim externo, que recebe a Feirinha Estelar, no segundo sábado de todo mês.

Figura 175: Espaço da Cozinha Comum.



Fonte: Acervo do autor, 2024.

Figura 176: Exposição "Paus de Força", de Kenny Mendes.



Fonte: Acervo do autor, 2024.

Figura 177: Foto do jardim externo do Espaço Comum Luiz Estrela.



Fonte: Acervo do autor, 2024.

Figura 178: Foto do portão de entrada para o jardim, em um dia de funcionamento da Feirinha Estelar.



Fonte: Perfil da Feirinha Estelar no Instagram. Disponível em: https://www.instagram.com/p/C79SnDjuUw3/?img_index=1. Acessada em 09/06/2024.

Assim como os outros casos museológicos, o Espaço Comum Luiz Estrela também enfrenta desafios consideráveis. Um desafio estrutural do Espaço, conforme abordado por Priscila Musa, diz respeito à necessidade de o coletivo conseguir se manter vivo, alcançando uma vida própria independente das pessoas ocupam atualmente as frentes de trabalho. Sem dúvidas, a organização horizontal do movimento, sem uma institucionalização hierárquica, ao passo que propicia uma gestão mais compartilhada das decisões, traz consigo também o desafio de possibilitar a perpetuação da instituição, desatrelando-a das personalidades que lideram o movimento.

Conseguir manter o coletivo vivo, sem que ele dependa de algumas pessoas. Que esse coletivo possa ser renovado, e que ele se mantenha, porque não é fácil manter um espaço, não é fácil manter a alegria dentro de uma coletividade, é exaustivo, demanda tempo, demanda envolvimento. As pessoas alcançam outros momentos da vida, que muitas vezes elas precisam se afastar, e aí o coletivo precisa ter uma capacidade de se renovar.¹¹³

A decisão por um modelo econômico baseado sobretudo em financiamentos coletivos também influencia nessa questão, uma vez que o fluxo de recursos econômicos tende a se tornar muito variável e imprevisível. As verbas reduzidas, a ausência de cargos organizados como carreiras profissionais ou postos de trabalho fazem com que as pessoas que participam do Luiz Estrela tenham que trabalhar com outras frentes, para conseguir sua fonte de renda. Sob esse aspecto, a oscilação do público que integra o movimento também é reflexo dessa decisão do modelo de gestão do espaço. Como um segundo desafio, Priscila Musa cita a necessidade de o Luiz Estrela conseguir ampliar e diversificar o público com o qual se relaciona.

Ele [o coletivo] tem artistas, tem arquitetos, tem também pessoas da capoeira, tem pessoas que são feirantes, que estão envolvidos com a feirinha. Então é um coletivo dinâmico, mas acho que o grande desafio é conseguir aglutinar ou trazer o público, que sempre foi um objetivo do casarão ou do projeto do Espaço Comum Luiz Estrela, que é esse público do entorno que está por exemplo ali na vila [do Aglomerado da Serra]. É um público diverso, talvez um público mais empobrecido, periférico, negro. A ideia é que ele [o Espaço] tenha uma função social muito forte, que possa acolher grupos de hip-hop, de sarau, igual tem o Sarau Comum, que possa ter esse espaço onde uma galera vai ocupar, os grupos de *break*, de *passinho*...¹¹⁴

O grupo que originou o Espaço Luiz Estrela é composto por artistas, arquitetos, intelectuais e produtores culturais da cidade. Esses agentes,

¹¹³ Trecho de entrevista com Priscila Musa, 2024. Comunicação oral.

¹¹⁴ Trecho de entrevista com Priscila Musa, 2024. Comunicação oral.

historicamente, tendem a fazer parte de uma camada social e cultural privilegiada. A fala de Musa, portanto, reflete a necessidade de o coletivo romper com essa estratificação, para possibilitar que outros públicos frequentem o casarão. Sob esse aspecto, ao visitar o espaço, fica latente como ele ainda precisa, como museu, de ser mais aberto e facilmente compreendido pelas pessoas. A história do casarão e as atividades que ele abriga e oferece podem ser mais bem divulgadas. No Espaço, não há uma comunicação visual efetiva dos conteúdos expostos, por exemplo. O processo de ocupação, as oficinas de restauro e a própria manifestação museal do edifício enquanto acervo ainda me parecem elementos de certo modo encriptados para o público leigo. Como um museu de território, cujo conceito de baseia sobretudo em uma atuação no território e para sua comunidade, a ampliação da musealidade do Luiz Estrela depende de uma ampliação de sua frequência.

Sob o ponto de vista museológico, fica latente como é fundamental um setor educativo atuante nos museus. Além disso, o Espaço Comum Luiz Estrela talvez demonstre como um espaço não se torna facilmente um museu. Ele precisa conquistar gradualmente sua legitimidade e seu reconhecimento pelas pessoas, adquirir a dimensão museal também no imaginário popular, para que, então, comece a ser amplamente frequentado.

6.4 Viaduto das Artes e a instauração de novas centralidades culturais.

Ao contrário dos três primeiros casos museológicos, o Viaduto das Artes não ocupa um bem patrimonial tombado. Muito pelo contrário: como seu próprio nome diz, a instituição está situada no baixio do viaduto Engenheiro Andrade Pinto, na Avenida Olinto Meireles, na região do Barreiro, em uma zona limítrofe entre Belo Horizonte e Contagem, cidade industrial vizinha. O Viaduto das Artes foi fundado em 2006, pelo artista plástico Leandro Gabriel, que nasceu e foi criado na região, afastada cerca de 15km em relação ao centro da cidade. O Barreiro tem uma ocupação anterior à própria fundação de Belo Horizonte e se destaca por ser uma das regionais mais movimentadas e povoadas da cidade. Cerca de 40% do Valor Adicionado Fiscal (VAF) de Belo Horizonte se encontra no Barreiro. O índice, que é resultado da soma de toda movimentação financeira dos contribuintes, demonstra como a regional é importante economicamente para a cidade.

Figura 179: Foto de satélite com a localização do Viaduto das Artes, em uma zona limítrofe entre áreas residenciais e industriais.



Fonte: Google Earth.

Apesar disso, o Barreiro não conta com a mesma infraestrutura cultural de outras partes da cidade, sobretudo quando comparado à região centro-sul da capital. No contexto de tentativa de suprir a carência da região por espaços dedicados a manifestações artísticas e culturais, insere-se a criação do Viaduto das Artes, por meio de uma gestão primordialmente voltada para a população do bairro.

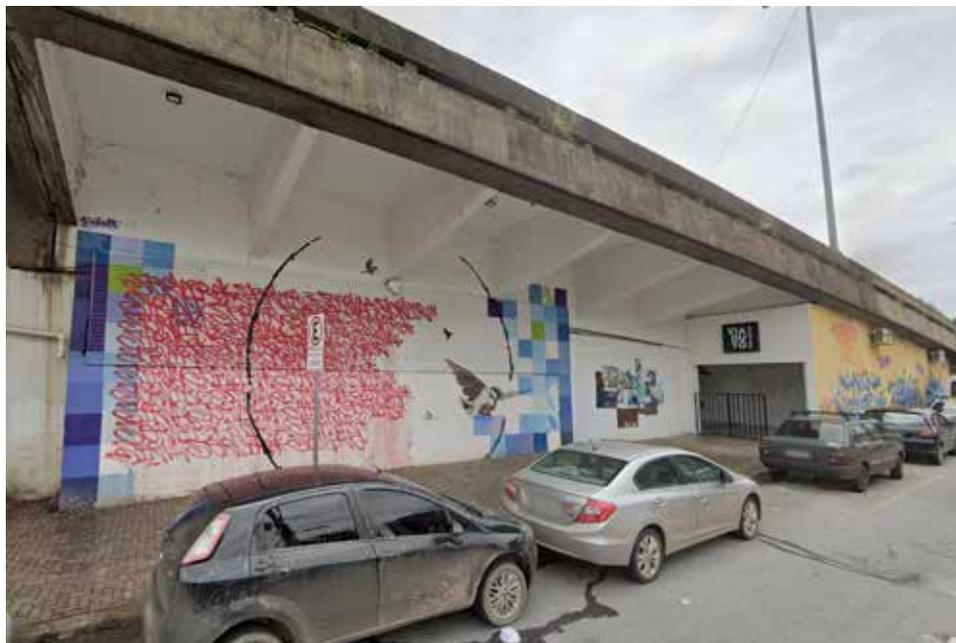
A gente chegou no viaduto em 2006. E de lá pra cá, a gente começa a fazer algumas melhorias. Aqui era uma cracolândia, era um espaço de uso de droga, frequentemente, era de tráfico e também de pequenos crimes. Então roubavam os carros, roubavam as pessoas que passavam. Aqui também era um banheiro a céu aberto, por causa da ocupação que tinha. E a gente veio com a proposta de revitalizar e transformar num espaço onde todo mundo pudesse utilizar. [...] Eu sou nascido e criado aqui. Então eu sou artista de um lugar onde a gente não tinha museus, onde a gente não tinha galeria de arte. Então a gente trabalha nesse sentido de poder transformar, mostrar que é possível transformar os locais.¹¹⁵

A fala de Leandro Gabriel demonstra como o Viaduto foi utilizado como uma ferramenta de transformação urbana. A instituição foi capaz de estabelecer uma relação de diálogo e de negociação com a população do entorno. Conforme relatado por Leandro Gabriel, o direito de uso do espaço foi lentamente “conquistado” pelo

¹¹⁵ Trecho de entrevista com Leandro Gabriel, realizada no Viaduto das Artes, em 23/05/2024.

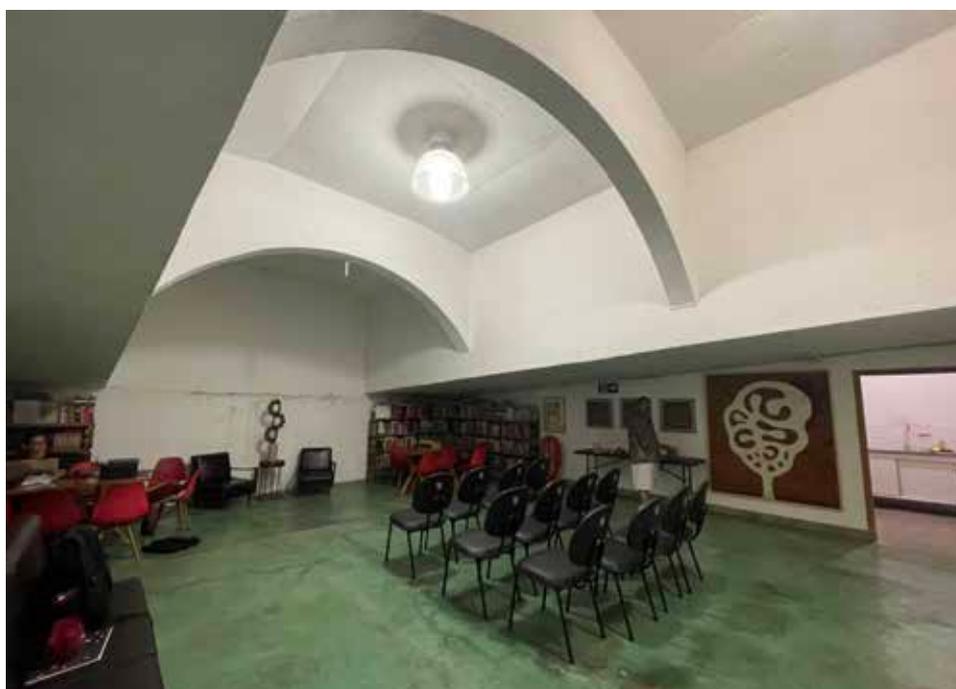
Viaduto das Artes, a partir do momento que os moradores do entorno perceberam a missão sociocultural da instituição e os benefícios trazidos para o entorno.

Figura 180: Imagem da entrada do Viaduto das Artes, sob o baixo do viaduto.



Fonte: Google Street View

Figura 181: Foto do espaço da biblioteca do Viaduto das Artes.



Fonte: Acervo do autor, 2024.

Figura 182: Foto do espaço expositivo interno do Viaduto das Artes.



Fonte: Acervo do autor, 2024.

Então aqui era um lugar que só existia umas paredes que eram meia parede. Em cima era tela de galinheiro. Então a gente fez a proposta de ir fechando, para transformar o espaço em galeria de arte, o espaço da biblioteca. Então as coisas daí foram crescendo um pouco. Quando a gente ocupou só existia um viaduto. Aí com o passar do tempo foi construído outro viaduto. Então nós ampliamos.¹¹⁶

Leandro Gabriel relata uma lógica de ocupação gradual do espaço, que não contou com o apoio de arquitetos. A “remodelagem do espaço”, conforme descrita por ele, foi acontecendo a partir do surgimento das demandas, que iam informando as intervenções a serem feitas.

Na parte de fora a gente tem uma demanda muito grande de shows. Então, a partir desses shows, a gente muda o piso. Primeiro era um piso irregular. Depois foi um piso de asfalto. Depois nós fizemos um piso de concreto. A demanda da comunidade do Barreiro é muito grande, por hip-hop, rap, rock.

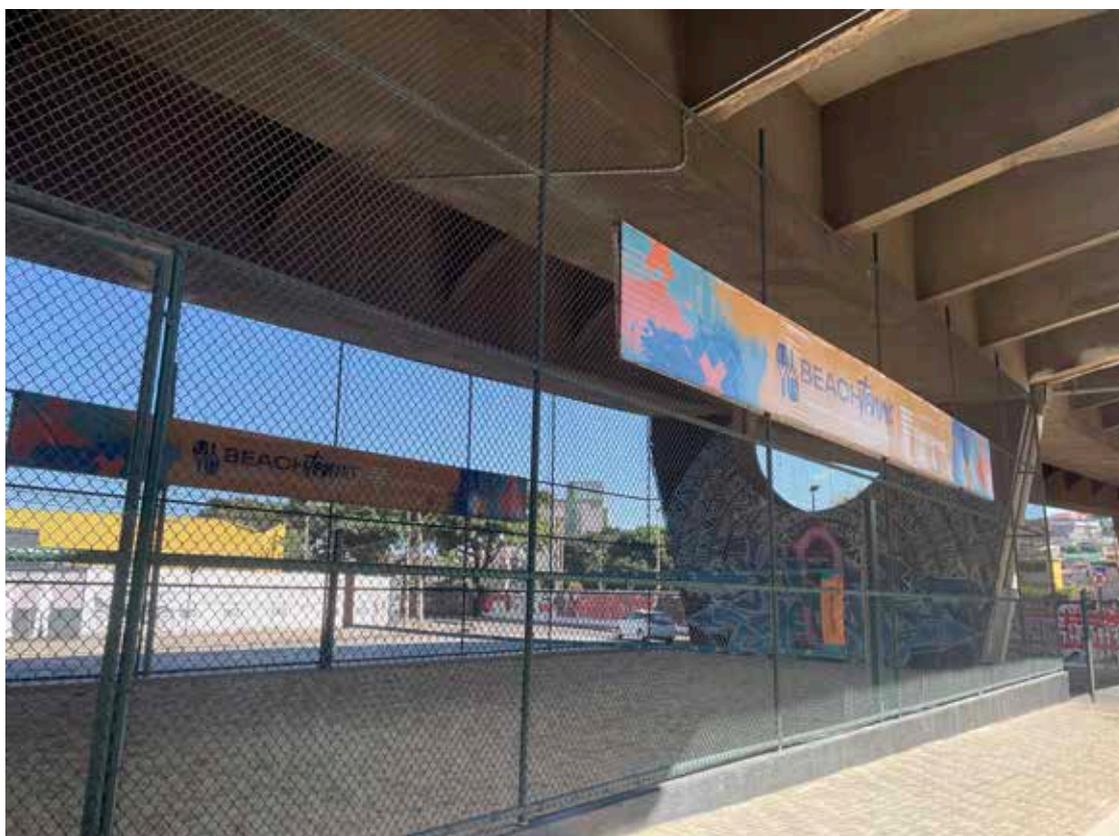
¹¹⁶ Trecho de entrevista com Leandro Gabriel, 2024. Comunicação oral.

Então a gente cria um espaço, um palco e um espaço externo com estrutura separada, com containers de banheiros. Onde as pessoas podem utilizar o espaço de fora para shows, contação de história, teatro e apresentações diversas. Então esse foi um desejo e uma necessidade que a comunidade nos trouxe.¹¹⁷

Por meio da escuta às demandas da comunidade e pela experimentação do espaço, as intervenções físicas foram sendo feitas como uma resposta ao que poderiam ser entendidos como “dados de projeto”. Nesse caso, porém, os dados foram sendo coletados gradualmente, ao contrário de se pensar em um “programa de necessidades” pré-estabelecidos para o Viaduto.

E depois a gente começa a fazer do outro lado, que era um espaço onde a prefeitura teria que manter um jardim. A gente faz uma proposta com as pessoas que frequentam, para fazer uma quadra de basquete 3x3. Só que na conversa, o pessoal começou a mapear. Existem muitas quadras públicas no Barreiro. Inclusive de basquete. Então a intenção foi vir para um esporte novo, que estava surgindo na época, foi antes da pandemia. Que é o *beach tennis*. Então a comunidade, a gente discutindo, achou melhor fazer uma quadra de *beach tennis*. Ela atende à comunidade do Barreiro com aulas gratuitas, como espaços socioeducativos. Então eles utilizam o espaço. E depois disso, a gente quis trazer um curso de geração de emprego e renda. Então, a gente montou uma cafeteria.¹¹⁸

Figura 183: Foto da quadra de *beach tennis* do Viaduto das Artes.



Fonte: Acervo do autor, 2024.

¹¹⁷ Trecho de entrevista com Leandro Gabriel, 2024. Comunicação oral.

¹¹⁸ Trecho de entrevista com Leandro Gabriel, 2024. Comunicação oral.

Figura 184: Foto do espaço externo do Viaduto das Artes, que recebe shows e eventos públicos. Ao fundo, é possível visualizar o container preto onde funciona a cafeteria.



Fonte: Acervo do autor, 2024.

Figura 185: Foto interna da Cafeteria do Viaduto das Artes.



Fonte: Acervo do autor, 2024.

O modo de ocupação do Viaduto das Artes permite várias reflexões importantes sobre as manifestações culturais contemporâneas. A primeira diz respeito a como a arte foi mobilizada como ponto inicial agregador da proposta do Viaduto, por meio do espaço expositivo interno, transformado em galeria de arte. Em seguida, outras atividades gradativamente somaram-se ao programa do Espaço, para responder a demandas da região, como a quadra de *beach tennis*, para atender à demanda por um espaço esportivo coletivo e a cafeteria, como uma infraestrutura que possibilitaria atividades formadoras e geradoras de emprego e renda.

Além disso, o Viaduto se mostra um espaço não-hermético, ativo e dinâmico, muito atento às demandas locais, onde cada atividade abrigada vai alimentando e se relacionando com a próxima. O museu nasce no bairro e sua missão se estrutura no próprio bairro e/ou a partir dele. Ao contrário dos outros três casos museológicos, o Viaduto das Artes se destaca como o espaço onde o responsável por sua fundação tinha uma ligação pessoal e um conhecimento tácito do território com o qual se relacionaria. Sob o ponto de vista museológico, o Viaduto das Artes se enquadraria como um museu essencialmente local, onde o conhecimento prévio de Leandro Gabriel provavelmente foi um fator determinante para o sucesso da instituição. Ele em si e a instituição que coordena conformam a alma do lugar. Fato que não impede nem dificulta o seu território de atuação se abrir para outras regiões e cidades da Região Metropolitana de Belo Horizonte.

O não-hermetismo do Viaduto fica claro também em sua postura aberta em relação ao restante da cidade. Em 2021, a instituição se candidatou para abrigar os residentes do Bolsa Pampulha, ao vislumbrar, por meio do edital lançado pela PBH, “que a gente poderia trazer para a periferia”¹¹⁹ um programa historicamente concentrado em um espaço elitizado da cidade.

Então, são possibilidades de trazer coisas importantes para uma região que nunca vivenciou isso. E esse ano a gente conseguiu trazer de novo. Com essa perspectiva, de mostrar para a comunidade o que está sendo feito na arte contemporânea. As pessoas podem vir, é um ateliê aberto. As pessoas podem entrar e gostar, conhecer o processo criativo de cada um, os residentes ficam aqui produzindo. Então, essa é a questão do viaduto. É poder conectar a periferia em ações e eventos, e com essa possibilidade de conhecimento.¹²⁰

¹¹⁹ Trecho de entrevista com Leandro Gabriel, 2024. Comunicação oral.

¹²⁰ Trecho de entrevista com Leandro Gabriel, 2024. Comunicação oral.

Figura 186: Foto da exposição do Bolsa Pampulha 2021/2022 no Viaduto das Artes.



Fonte: Portal Belo Horizonte. Disponível em: <https://portalbelohorizonte.com.br/bolsa-pampulha/2022/fotos>. Acessado em 09/06/2024.

Figura 187: Foto do evento de inauguração da exposição "Outros Territórios", em 2019.



Fonte: Portal Archdaily. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/918069/exposicao-outros-territorios-ocupa-o-viaduto-das-artes-em-belo-horizonte>. Acessado em 09/06/2024.

Com o Bolsa Pampulha, o Viaduto das Artes amplia ainda mais seu leque programático, transformando-se também em um espaço de produção artística, que traz visibilidade para a região do Barreiro. O fato de o espaço físico do Viaduto não

contar com impedimentos patrimoniais dinamiza e amplia seu campo de ação como receptor desse fazer artístico. A robustez do viaduto, com seu caráter essencialmente infraestrutural, tornou-se um potente atributo, muito bem explorado pela instituição. O generoso espaço aberto externo, assim como observado no MAO e no Luiz Estrela, mostra-se também um importante elemento não-funcionalizado, um possível abrigo para vários usos.

À flexibilidade espacial, soma-se também à flexibilidade de gestão do espaço. Conforme informado por Leandro Gabriel, o espaço está amplamente aberto para acolher os usos da população. Artistas locais e produtores culturais, por exemplo, podem realizar eventos no espaço de forma gratuita, caso não seja também cobrada a entrada.

A gente atende tudo que a comunidade nos traz. Se você tem uma banda que está começando e quer fazer um show aqui, a gente serve o espaço da mesma maneira de uma banda como a do Djonga que vem cá tocar.

Na verdade, o Viaduto começa muito de um desejo de criar um espaço. Eu sou artista plástico, eu não sou gestor. [...] A gente trabalhava com o nosso desejo, então a partir desse ano a gente começa realmente a contratar uma gestão profissional, porque o Viaduto cresceu muito.¹²¹

A potência do Viaduto se reflete no sucesso que a instituição está alcançando na cena cultural metropolitana. Além do espaço do viaduto em si, esse ano o Viaduto das Artes ganhou o edital público da Fundação Municipal de Cultura para assumir a gestão dos museus Abílio Barreto, Museu da Moda e Museu da Imagem do Som. Para Leandro, essa é uma oportunidade de levar para esses espaços um olhar diferenciado, com uma “visão mais periférica”. O Viaduto das Artes também firmou uma parceria com o Via Shopping, um grande centro comercial que explora, em uma parceria público-privada com a prefeitura, o espaço acima da estação de ônibus do Barreiro. No Via Shopping, o Viaduto ocupará um espaço de 800 m² com uma “Escola de Moda”, dedicada a profissionalizar e dar visibilidade e suporte para as pessoas que trabalham com moda no Barreiro.

Frente à vitalidade criativa do Viaduto como instituição, cabe refletir até que ponto sua atuação e visão são de fato periféricas. Essa ótica de análise possivelmente se mostra simplista e insuficiente para analisar a ação do Viaduto. Ao invés de entendê-lo como periférico, o Viaduto pode ser visto como uma manifestação cultural central no ecossistema do Barreiro e que está se irradiando para outras regiões da

¹²¹ Trecho de entrevista com Leandro Gabriel, 2024. Comunicação oral.

cidade. O Viaduto é representativo de um modelo de espaço cultural profundamente embasado nas demandas territoriais, que procura associar a dimensão produtiva, artística e econômica, com o objetivo de se tornar sustentável e potencializar seu alcance de atuação.

Enquanto o Espaço Comum Luiz Estrela adota o modelo de financiamento coletivo, que traz desafios para o coletivo, o Viaduto das Artes opta por um outro caminho de gestão. A instituição participa de editais públicos, mas não necessariamente ligados a Leis de Incentivo à Cultura. O espaço conseguiu encontrar outras frentes de financiamento, como por exemplo ao trabalhar com editais do Tribunal de Justiça de Minas Gerais (TJMG), do Conselho Municipal do Idoso (CMI) e do Conselho da Criança e Adolescente (CMDCE).

O Café hoje funciona por causa do edital do TJ. O espaço do Viaduto hoje funciona com o Bolsa Pampulha, que é um outro edital público da Fundação Municipal de Cultura. No espaço externo, a gente trabalha hoje com os editais do CMDCE e os editais do CMI. E o espaço da moda também está com o edital do CMI. Então, a gente faz muitos projetos dentro desses conselhos, que têm um viés cultural, mas determinam o público que você vai atender. Então, o público da moda, a gente vai atender 60 pessoas 60+. Dentro do *Beach Tennis*, dentro do CMDCE, a gente atua entre, se eu não me engano, de 11 a 17 anos. Então, dentro da Lei de Cultura, a gente tem pouco recurso. É engraçado, porque nossos maiores recursos acabam vindo de editais, que são culturais, mas não têm a ver com as leis [de incentivo à Cultura].¹²²

Dessa forma, o Viaduto se mostra um exemplo de mapeamento muito bem-sucedido de ferramentas de gestão e viabilização de empreendimentos culturais, a partir de financiamento público. A instituição consegue conservar sua legitimidade como entidade cultural de interesse público, desatrelado de parcerias substanciais com empresas privadas. Com isso, assegura sua prerrogativa de autonomia, a qual estrutura e traz visibilidade e empatia com a população e artistas locais e provenientes de outras regiões.

Quando perguntado se o Viaduto das Artes se enquadraria como um museu, Leandro disse que não quer se colocar como um museu, pelo fato de o termo ser visto como um lugar de “visitar coisas antigas”. Segundo ele, o Viaduto se afirma como um espaço de desenvolvimento de arte, que “talvez atue em uma questão museal periférica”¹²³. Certamente, o fato de o modelo de gestão do espaço ser desatrelado de paradigmas museológicos clássicos conferiu ao Viaduto das Artes a

¹²² Trecho de entrevista com Leandro Gabriel, 2024. Comunicação oral.

¹²³ Trecho de entrevista com Leandro Gabriel, 2024. Comunicação oral.

liberdade necessária para desempenhar suas atividades e idealizar um modelo próprio de atuação.

Frente às reflexões feitas na pesquisa sobre os museus contemporâneos pós-crise de 2008, o Viaduto das Artes poderia ser visto como um museu local, gerador, formador e agregador, repleto de particularidades, com um modelo de governança cultural que confere a ele um grande potencial de atuação. A musealidade do Viaduto se manifesta a partir de uma dimensão prospectiva, uma ideia de museu em construção, cuja legitimidade se fortalece cada dia mais frente à população.

Com relação à ausência de arquitetos no processo de ocupação do Viaduto, algumas reflexões importantes também podem ser feitas. O modo como o viaduto foi ocupado exemplifica um princípio de ocupação orgânica e gradual, onde a própria vivência do espaço informa as intervenções que devem ser feitas.

Eu acho que o legal que aconteceu aqui é porque a gente viu a necessidade das coisas. E, no dia a dia, você vai vendo o que funciona e o que não funciona. E eu acho que isso ajudou muito a gente pensar como formar as coisas.

[...] Mas, talvez, tendo um arquiteto dificultaria o nosso entendimento, porque a gente ia fazer de acordo com aquilo, sem ter uma noção do que ia dar. Ia talvez tentar prever coisas demais nessa hora. Então, acho que esse crescimento, apesar de ter sido pequeno durante os anos, ele foi fundamental para que a gente tivesse uma estrutura muito redondinha para a gente trabalhar.¹²⁴

Leandro Gabriel identifica no arquiteto a figura de um profissional que tentaria prever excessivamente os usos do espaço. Embora isso não seja uma regra geral do campo arquitetônico, certamente pode ser considerado uma tendência dos projetos arquitetônicos tradicionais. Leandro, portanto, não está incorreto ao demonstrar esse receio. No caso do MAO, por exemplo, se seu projeto de ocupação fosse mais aberto, e talvez sujeito a um menor controle da salvaguarda patrimonial aliada à salvaguarda do próprio acervo expositivo, com menos usos pré-concebidos, o museu teria hoje mais facilidade para se adequar ao contexto e às demandas que enfrenta. O Viaduto, por sua vez, não tem acervo a ser salvaguardado, e seu conglomerado edificado não está integrado a princípios de salvaguarda também. Seu limite e controle se instalam a partir dos condicionantes do sistema viário e de trânsito de veículos, e à definição de uma margem de segurança que possa garantir o ir e vir dos indivíduos no seu território

¹²⁴ Trecho de entrevista com Leandro Gabriel, 2024. Comunicação oral.

Ao indagar se Leandro Gabriel tinha desenhos ou algum levantamento espacial do Viaduto, ele disse que não tinha nenhum arquivo. Ou seja, a ocupação do espaço - que se mostra muito bem-sucedida - não só ocorreu sem arquitetos, como também se deu sem o uso de desenhos técnicos tradicionais. O conhecimento do idealizador do espaço, como artista acostumado a trabalhar com o metal, certamente foi um diferencial para pensar as intervenções, como por exemplo do container da cafeteria. Poderíamos pensar que não é de todo verdade que a ocupação do espaço aconteceu sem arquitetos. Se retomarmos a visão por exemplo que também se manifesta no Espaço Comum Luiz Estrela, onde “todos que modificam o espaço são arquitetos”, Leandro e todos aqueles que o ajudaram a ocupar o Viaduto podem ser considerados os arquitetos responsáveis pelo projeto do Viaduto das Artes. Assim como no Luiz Estrela, essa projeção pode informar práticas de aprimoramento no modo de atuação da arquitetura formal.

Com relação aos desafios e objetivos do Viaduto, Leandro identifica o desejo de conseguir atrair mais público para o espaço. O programa do Viaduto tem sido pensado para proporcionar uma experiência ampla para os visitantes, que deve se integrar também a outros espaços do Barreiro.

A intenção é que a pessoa venha e fique no Viaduto. E nossa intenção maior é que a pessoa venha e fique no bairro. A pessoa vem visitar uma exposição, e se não tem interesse em *Beach Tennis*, que ela vá conhecer um espaço do Barreiro. Pode ser o Cristo, pode ser a Olaria, pode ser os bares, campeões de comida de boteco. A gente quer também aumentar o fluxo de pessoas no bairro, na questão do turismo de bairro. E isso vai criar um outro fator que é a questão de renda para o bairro. Então hoje o bairro representa quase 40% do PIB de Belo Horizonte, e o retorno para o bairro é apenas de 3% desses 40% que são arrecadados aqui. Então, a gente tem um déficit muito grande de obras, até mesmo de saneamento básico, nas vilas e favelas que foram ocupadas.¹²⁵

Além disso, Leandro Gabriel identifica a necessidade de profissionalizar cada vez mais a gestão do Viaduto. Hoje, por exemplo, a instituição conta com uma equipe muito enxuta, com três pessoas que trabalham no desenvolvimento dos projetos, duas que ficam responsáveis pela manutenção e limpeza do espaço físico e duas que trabalham externamente em projetos executados fora de sua sede. Os números de visitação, por exemplo, não são registrados, o que dificulta o acompanhamento de metas de público e a consolidação de informações que poderiam atrair parceiros e investimentos para o espaço. Há também a necessidade de elaborar

¹²⁵ Trecho de entrevista com Leandro Gabriel, 2024. Comunicação oral.

sistematicamente os planos anuais de ação, para possibilitar que o Viaduto participe de mais editais e garanta sua viabilidade financeira.

Por fim, o idealizador do espaço cita o desejo de dar continuidade e sistematizar processos pedagógicos que assegurem a formação das pessoas. Segundo seu depoimento, elas “acabam vindo pra cá como pessoas amadoras, pra fazer alguma atividade e acabam criando suas instituições, criando seu modelo de negócio”¹²⁶. O Viaduto, por exemplo, oferece cursos de escrita de projetos culturais. Leandro cita também vários artistas que passaram pelo local e hoje tem se destacado nacionalmente, como Luana Vitra, Froid e Marcus Deusdedit.

6.5 Instituto Inhotim – experiência, construção e território

O Instituto Inhotim abriu suas portas ao público em 2006, com o objetivo de expor o acervo particular de arte contemporânea do empresário do ramo da mineração e colecionador de arte, Bernardo Paz. Desde então, o instituto passou por uma série de ampliações, a partir da construção de vários edifícios expositivos, esculturas, instalações *site-specific* e jardins, em um terreno de cerca de 140 hectares. Atualmente, o Inhotim é considerado o maior museu a céu aberto da América Latina. Fazem parte de seu acervo 24 galerias, cerca de 700 obras em exposição, além de um Jardim Botânico com mais de 4 mil espécies vegetais de todo o mundo¹²⁷. O instituto, portanto, representa uma rara conjunção entre arte, arquitetura e natureza. Dentre os casos museológicos estudados, ele se destaca ao adquirir por si próprio uma dimensão territorial, extrapolando os limites de uma edificação.

¹²⁶ Trecho de entrevista com Leandro Gabriel, 2024. Comunicação oral.

¹²⁷ Vários dados sobre o museu podem ser acessados em seu site oficial. Disponível em: <https://inhotim.mandelbrot.com.br>. Acessado em 11/06/2024.

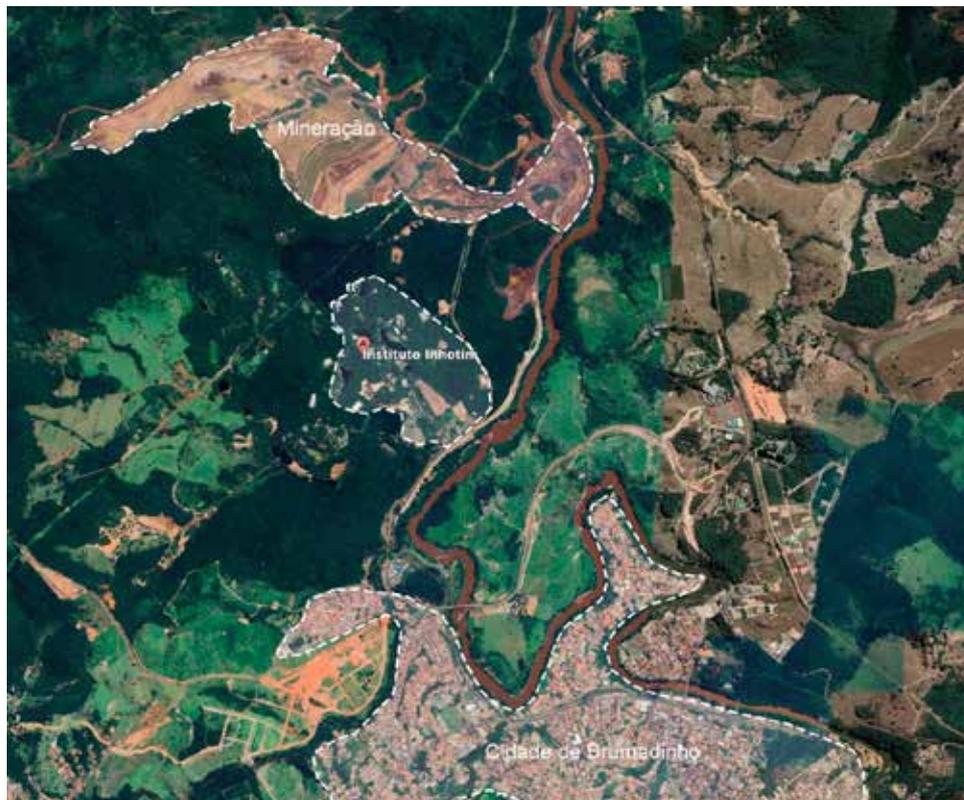
Figura 188: Foto aérea que mostra parte do espaço expositivo do Instituto Inhotim.



Fonte: Site oficial do museu. Disponível em: <https://inhotim.mandelbrot.com.br/en/institucional/territorio-especifico/>. Acessado em 11/06/2024.

Geograficamente, o museu está localizado na cidade de Brumadinho, que faz parte da Região Metropolitana de Belo Horizonte. A cidade tem uma população de pouco mais de 40 mil pessoas e, em relação a ela, o museu estabelece uma relação territorial ambígua. Ao mesmo tempo em que há uma forte relação socioeconômica, por empregar uma parcela de seus habitantes e movimentar economicamente a região, o museu se encontra muito afastado de uma relação espacial franca com a cidade e com seu tecido urbano. Sob esse aspecto, em relação aos outros casos museológicos, o Instituto se destaca também por não ser um museu urbano. Além disso, o Inhotim se insere fortemente no contexto econômico e ambiental da mineração no estado de Minas Gerais. No ano de 2019, toda a região foi severamente atingida pelo desastre ambiental do rompimento da barragem de Córrego do Feijão, vilarejo que pertence a Brumadinho e se encontra a apenas 18km de distância de Inhotim. O rompimento, de responsabilidade da mineradora Vale, ocasionou a morte de 272 pessoas e é considerado um dos maiores crimes socioambientais da história do país.

Figura 189: Esquema que mostra a relação territorial entre Inhotim e ocupações em seu entorno imediato.



Fonte: Elaborado pelo autor a partir de foto de satélite disponibilizada pelo Google Earth, 2024. Manchas territoriais elaboradas de modo aproximativo, com objetivo de apreensão meramente visual.

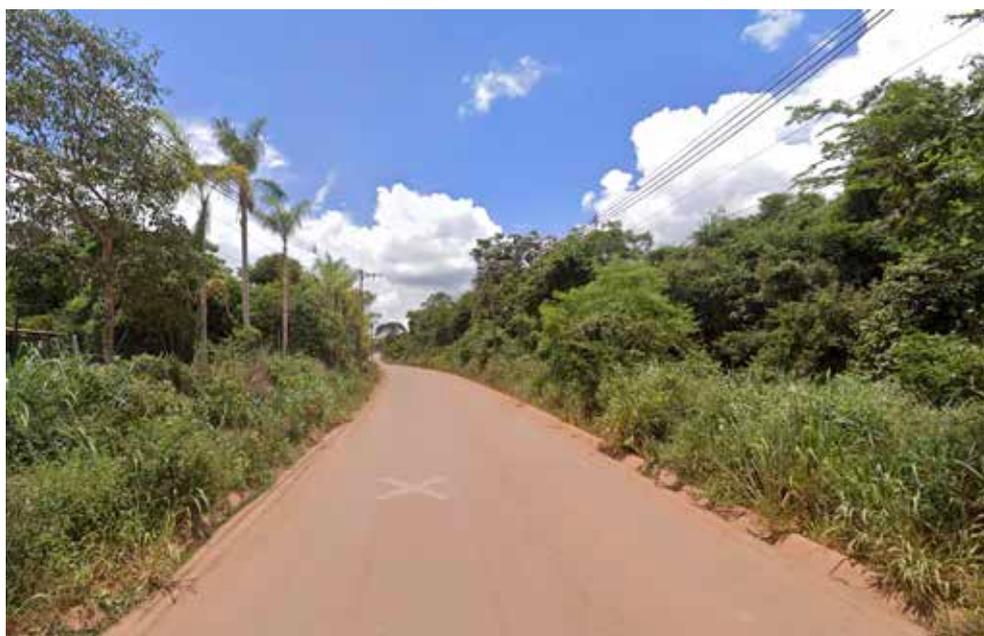
O esquema acima ajuda a ilustrar a complexidade territorial da qual Inhotim faz parte: próximo a vários focos de extração de minério e pertencente a uma pequena cidade do interior de Minas, mas com a qual não há uma franca conexão urbana ao nível do pedestre. Todas essas manchas de ocupação, por sua vez, estão ligadas pelo Rio Paraopeba, contaminado pelos metais pesados oriundos do desastre ambiental do rompimento da barragem de rejeitos de mineração.

Figura 190: Chegada a Inhotim a partir da rota que passa por Brumadinho



Fonte: Google Street View

Figura 191: Chegada a Inhotim a partir da rota que passa pelo campo de mineração mais próximo do museu.



Fonte: Google Street View

Nesse contexto repleto de realidades contraditórias, o Inhotim se insere como uma instituição inédita, que conseguiu instaurar um modelo único de museu. Devido à sua escala de atuação, o museu gera impactos que reverberam na esfera local, regional e nacional, a partir do momento em que se transformou em uma das mais importantes instituições de arte contemporânea do mundo. Provavelmente, devido à sua dimensão territorial e aos diversos usos que abriga, frequentemente se

ouve muitas pessoas definirem o Inhotim como um “parque” ou “jardim botânico”, além de “museu”.

Eu acho que hoje eu defino o Inhotim como um museu, acho que é a primeira coisa. Acho que o Inhotim é um museu e sinto que a gente deve habitar essa palavra. E habitar e reabitar essa ideia, essa palavra, esse conceito, essa ideia do que é um museu. Estou lembrando que lá no começo de Inhotim, a gente tinha um pouco de resistência a pensar em museu, porque a gente estava lidando, inclusive, com um contexto, uma cena museológica muito diferente da que a gente tem hoje no Brasil. Então, tinha um desejo de fazer alguma coisa muito diferente. E aí eu acho que nesse desejo de diferença havia uma certa resistência à ideia de museu, pensando, por exemplo, que naquele momento, início dos anos 2000, as instituições museológicas que trabalhavam com acervo eram instituições que não estavam fortalecidas.¹²⁸

O depoimento de Júlia Rebouças demonstra como o Instituto busca hoje reforçar sua identificação como museu. A resistência em assumir esse termo na época de sua fundação pode ser comparada ao processo pelo qual passa hoje o Viaduto das Artes, resguardadas, claro, as proporções entre as instituições. Poderíamos pensar que o Inhotim consolidou primeiro um modelo e uma ideia própria de museu, antes de buscar se afirmar como tal. Do mesmo modo, o Viaduto hoje enfrenta uma situação semelhante, ao se distanciar do termo museu, para desenvolver para si um modelo de governança e de atuação próprios, constituindo-se, talvez, como uma instituição museológica em construção.

No caso de Inhotim, há em curso uma transformação intensa em seu modelo de gestão. Em 2008, o Instituto foi reconhecido pelo Governo de Minas Gerais como uma Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIP). Em 2022, o museu inicia um importante movimento de transferência definitiva do acervo, até então de propriedade de Bernardo Paz, para o instituto. Ou seja, se por um lado o Inhotim se constitui como uma instituição privada, por outro ele se autonomiza e se integra cada vez mais fortemente ao cenário cultural do país, ampliando sua dimensão pública, se comparada ao seu momento de fundação.

Essas modificações, de ordem administrativo-burocráticas, reverberam nas práticas do museu e na relação que busca estabelecer com seu território. Acredito que o desejo de a instituição se assumir mais fortemente como museu, em uma escala diferenciada e muito rara de se verificar, é também um reflexo desse movimento, uma vez que a ideia de museu contemporâneo está intimamente ligada ao ideal de uma instituição essencialmente voltada para o público.

¹²⁸ Trecho de entrevista com Júlia Rebouças, realizada por videoconferência, em 20/05/2024.

A palavra museu, eu acho que ela hoje é uma ferramenta política. E afirmar esse espaço como um espaço de museu, sobretudo, porque a gente vai pensando no museu não simplesmente como esse lugar da salvaguarda de um acervo, da salvaguarda da memória, da história, mas a gente vai pensando na capacidade de agência política, na capacidade de agência social mesmo, que essa instituição museu deve ter.

[...] Então, se a gente pensava antes que o museu era o reservatório da memória, ou da história, ou do acervo, eu acho que hoje a gente pode pensar em museu como fábrica de futuro. Como formulador de políticas e de ideias para a gente entender o presente e para a gente conseguir criar a noção de futuro.¹²⁹

O Inhotim sem dúvida se mostra como um grande agenciador político e social no território. Sua chegada na comunidade de Brumadinho provocou mudanças significativas na dinâmica da população, que até então se voltava majoritariamente para o mercado da mineração e atividades afins.

Eu me lembro quando eu comecei a trabalhar lá, a expectativa das pessoas era tirar carta de motorista para ser caminhoneiro de mineração. Enfim, isso de algum modo teve uma mudança grande, uma repercussão nas possibilidades de inserção econômica e social que a arte traz. Mas pode sempre ser maior. Pode sempre ser uma relação mais inclusiva. Eu acho que a instituição hoje retorna de algum modo, eu percebo que estão buscando isso, estratégias para ter uma inserção maior, e até nas questões artísticas.¹³⁰

Por um lado, a presença do Inhotim trouxe consigo uma importante oportunidade de geração de emprego e renda e uma ampliação de perspectivas profissionais, econômicas e culturais para a cidade. Por outro, conforme relatado por Thaís Alves (2018), seu processo de ocupação se deu de modo muito unilateral, apartado de um diálogo franco com a população da cidade. Impactos negativos também podem ser citados, como o aumento do trânsito na região, além de um processo de “turistificação” imposto, pouco conectado com a cidade de Brumadinho e seus moradores. Atualmente, há a possibilidade de se visitar o Inhotim, atravessar Brumadinho e não estabelecer qualquer relação com a cidade.

Nesse sentido, talvez o maior desafio do museu hoje resida em como construir uma relação franca com a cidade que ultrapasse a empregabilidade. Algumas questões importantes podem ser colocadas. O Inhotim **está** em Brumadinho, ou **é** de Brumadinho? Com qual comunidade o museu se relaciona? Como o instituto estabelecerá políticas de relacionamento que ultrapassem uma busca por legitimidade

¹²⁹ Trecho de entrevista com Júlia Rebouças, 2024. Comunicação oral.

¹³⁰ Trecho de entrevista com Paula Zasnicoff, realizada presencialmente em seu escritório, em 24/05/2024.

apenas por meio de contrapartidas socioculturais? Em meio à tanta destruição provocada pela mineração, como o Inhotim pode auxiliar na reabilitação territorial por meio da cultura? Como se colocar para além de um “oásis-exceção”, que de certo modo, ao preservar dentro de seus limites, pode ser encarado como uma autorização para que “todo o resto” possa ser destruído? Como o museu pode apresentar para a cidade alternativas à mineração que extrapolem o próprio museu? Como fazer com que as pessoas que visitam o Inhotim também se relacionem com outros espaços do território de Brumadinho?

Em última análise, todas essas questões dizem respeito a uma “ética do território” que precisa ser instaurada pelo Instituto, conforme defendido por Gleyce Kelly Heitor, atual responsável pela Diretoria de Educação do Inhotim¹³¹. Essa questão se amplia para todos os casos museológicos estudados na pesquisa, uma vez que enfrentam, cada um com suas particularidades, o desafio de estabelecer um diálogo com o entorno e com a comunidade onde estão inseridos. Possivelmente, esse se apresenta de modo geral como um dos maiores desafios dos museus contemporâneos.

No caso do MAP, por exemplo, ele precisa conseguir se reinserir na cena da Pampulha e pode desempenhar um papel importante como articulador cultural regional. O MAO, assim como o Inhotim, foi implantado de uma maneira pouco atenta à escuta das especificidades do entorno e hoje enfrenta problemas sérios que são intensificados por essa dificuldade em construir diálogos efetivos. O Espaço Comum Luiz Estrela, por sua vez, configura-se como um museu de território que precisa ampliar a influência da musealidade de seu espaço para além do próprio coletivo que o gere. Por fim, o Viaduto das Artes talvez se mostre como o exemplo que melhor soube construir essa ética do território, a partir de um conhecimento tácito do local e uma franca abertura de seu espaço para o atendimento às demandas da população. O Viaduto demonstra também consciência da necessidade de dialogar com o bairro em que está inserido, a partir, por exemplo, de sua inserção em um “turismo de bairro”, conforme nomeado por Leandro Gabriel, onde o Viaduto auxilia e é auxiliado pelos outros atrativos culturais e sociais do Barreiro.

¹³¹ Gleyce Kelly Heitor foi responsável por uma aula do curso “museu-território”, organizado pelo MAM-RJ, onde aborda a relação de Inhotim com Brumadinho e as medidas que estão sendo tomadas atualmente para ampliar essa relação. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2KPUOzcUON4>. Acessado em 05/06/2024.

[...] o desafio de toda instituição é identificar, é saber quem é a sua comunidade. O Inhotim pertence a uma comunidade, pertence a um território muito específico, que é Brumadinho, que é muito específico e muito diverso. Então, eu gosto também de inverter a pergunta. Não só de pensar qual a comunidade do museu, mas como é que o museu faz parte dessa comunidade, que é Brumadinho. Então, eu acho que tem muitas camadas, disso, de tentar responder essa pergunta, e ela não é uma pergunta com resposta, ela é uma pergunta com apontamentos de processos. [...]

E isso parece muito simples, mas normalmente essas ações com território, elas vinham sendo executadas a partir de gestos muito pontuais, por meio de projetos. Muitas vezes os projetos não têm continuidade ou eles não ensejam outros desdobramentos. Então, quando a gente vai quebrando a lógica do projeto e vai pensando em políticas de relacionamento, em políticas de trabalho, de escuta, criando vias de mão-dupla, enfim, tem todo um programa de relacionamento.¹³²

Júlia Rebouças demonstra a necessidade de as instituições museológicas estabelecerem pontes de relacionamento contínuo. Essa constatação se reforça pelo depoimento de Gleyce Heitor, ao afirmar que toda vez que o Inhotim buscava dialogar com a comunidade de Brumadinho, parecia ser “a primeira vez” que isso estava acontecendo. Essa descontinuidade certamente se relaciona com a alternância na gestão do museu. Tal problema pôde ser observado também nos relatos das entrevistas sobre o MAP e o MAO e se configura como um segundo grande desafio para os museus: como garantir a continuidade de certas diretrizes centrais para a instituição, independente da descontinuidade inerente às alternâncias de gestão?

Em relação ao Inhotim, há políticas sendo implementadas, apresentadas como instrumentos para solidificação dessas pontes de diálogo. Os moradores de Brumadinho, por exemplo, não pagam para entrar no museu. Além disso, atualmente, está em desenvolvimento um selo curatorial, intitulado “Saberes e Memórias”, voltado para as publicações que ajudem a preservar a memória de comunidades tradicionais que residem em Brumadinho. Curatorialmente, o museu tem também privilegiado exposições que dialoguem de algum modo com a cidade e os artistas estão sendo convidados a desenvolver obras comissionadas que trabalhem a temática do território. Essas iniciativas são importantes e auxiliam na construção desses diálogos. Para a efetivação dessa aproximação com a cidade, é necessária também uma real ocupação, por parte da população, do próprio Inhotim, por meio de cargos de poder e a criação de instrumentos de escuta para tomadas de decisões coletivas sobre o museu. Além disso, problema da descontinuidade do Inhotim se vincula a uma

¹³² Trecho de entrevista com Júlia Rebouças, 2024. Comunicação oral.

questão física e urbanística. Conforme ilustrado na Figura 189, o museu hoje está implantado no território como uma mancha, com limites claros muito estabelecidos.

Em relação à série de perguntas formuladas, há uma outra indagação importante a ser feita: como tornar os limites de Inhotim com o seu entorno mais porosos? Em termos de acesso, não há uma maneira agradável de se entrar no museu sem ser com o uso de automóveis, o que colabora para uma experiência de visitação apartada do resto da cidade. A caminhabilidade no acesso ao museu, com um tratamento de calçada, pista de caminhada, ciclovias, rotas associadas ao transporte público... tudo isso poderia ser mais bem explorado, a partir de um entendimento de que o museu deve dialogar com o tecido urbano. Caberia pensar: como o museu irá se relacionar com a cidade a partir de uma provável conurbação que poderá acontecer, frente ao cenário de expansão da cidade em um futuro de médio/longo prazo? Seria possível imaginar um Inhotim que funcionasse como um parque de Brumadinho, convivendo com edificações vizinhas ao museu, com um uso cotidiano? A arquitetura do Instituto e seu modelo de ocupação poderiam informar práticas de aprimoramento no modo de se ocupar e se construir a cidade? Ou seja, ao invés de um oásis isolado, haveria uma maneira de o Inhotim se envolver com as questões da cidade e auxiliar a encontrar respostas para seus problemas?

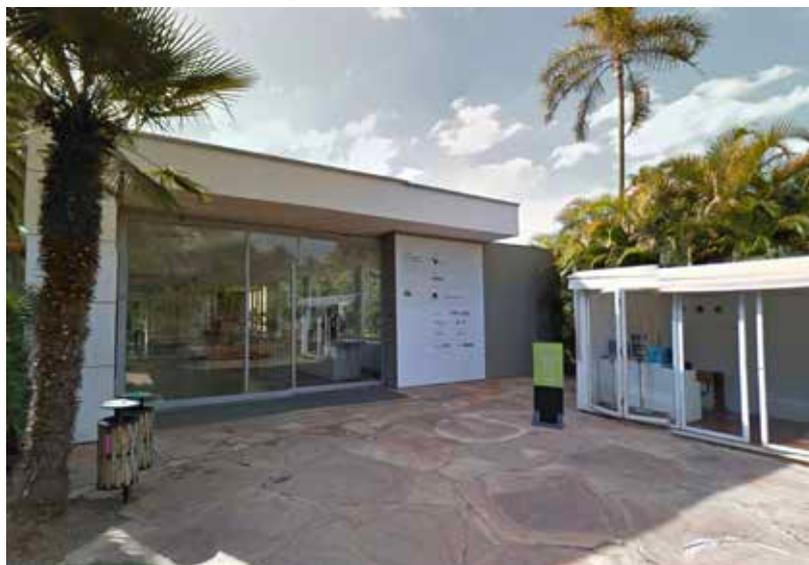
Em termos de controle, a experiência de visitação acontece intermediada por duas portarias, às quais o visitante precisa se reportar antes de efetivamente desfrutar do museu. Além disso, a chegada se dá por um gigantesco estacionamento descoberto, preparado para acomodar a grande quantidade de carros e ônibus que chegam até o museu. Esses elementos, mesmo que simbolicamente, informam valores e filosofias que permeiam a instituição e poderiam ser repensados. Em uma reflexão sistêmica ainda mais ampla, se retomarmos a discussão iniciada no Museu de Artes e Ofícios com relação à utilização do trem intermunicipal, seria possível imaginá-lo chegando até Brumadinho, que já conta com uma linha férrea por onde diariamente passam vários vagões de escoamento do minério explorado. O trem, além de auxiliar no cotidiano dos moradores de ambas as cidades, que estão cada vez mais conectadas economicamente, possibilitaria que os visitantes de Inhotim desembarcassem em uma estação dentro da cidade, sem precisar de veículos particulares, para, em seguida, se dirigir até o museu.

Figura 192: Foto da primeira portaria de controle de acesso ao Inhotim.



Fonte: Acervo do autor, 2024.

Figura 193: Bilheteria do Inhotim, que funciona como um segundo ponto de controle de acesso.



Fonte: Google Street View.

Figura 194: Estacionamento de visitantes do Inhotim, local pelo qual todos os visitantes passam para entrar no museu.



Fonte: Google Street View.

Certamente, algumas das ideias elencadas configuram-se como conjecturas hipotéticas, mas exemplificam uma visão de integração do museu com o contexto em que ele se relaciona. Mesmo não sendo um museu urbano, o Inhotim necessariamente se relaciona com uma urbanidade, que é Brumadinho. Estreitar os laços com seus moradores, portanto, passa também por uma necessidade de se dialogar com eles e com as especificidades do ambiente construído do entorno.

Em relação à visita ao Inhotim, assim como também relatado por Leandro Gabriel no Viaduto das Artes, o Instituto almejou que os visitantes tivessem uma experiência estendida do tempo enquanto estivessem em seu espaço. No caso do Inhotim, essa escolha se deve sobretudo ao fato de ele não ser um museu urbano, facilmente acessível no cotidiano. Esse espaço de fruição, a partir da associação entre arte, arquitetura e natureza, faz com que a experiência de se visitar o Inhotim seja radicalmente diferente de um museu tradicional.

Lá é fácil das pessoas irem e passarem o dia, mesmo que não gostem do ambiente, da galeria, que não se sintam convidadas. Então essa possibilidade de ter essas outras coisas acaba diluindo essa barreira que existe, invisível entre esse saber cultural e muitas pessoas que não se sentem convidadas a essa fruição. Então acho que é um passo bom para uma democratização dessa cultura ¹³³

¹³³ Trecho de entrevista com Paula Zasnicoff, 2024. Comunicação oral.

Se retomamos a discussão sobre a dessacralização da arte conforme teorizado por Benjamin (1987a), poderíamos interpretar que o Inhotim vai ao encontro dessa dessacralização por meio de uma experiência de fruição que suplanta o foco tradicionalista na contemplação de trabalhos de arte em ambientes rigidamente controlados como o do cubo branco. Nos casos museológicos estudados, geralmente são os espaços de menor controle que se mostram os mais potentes e convidativos à apropriação. Em Inhotim, talvez sejam justamente os intervalos e os vazios entre as galerias os responsáveis por conferir à experiência da visita sua singularidade. O foco na experiência, diretriz presente em Inhotim, dialoga também com a ideia de museu sincrônico, tal como idealizada por Thomas Krens e citada no capítulo 3, onde a experiência estética deve anteceder a leitura histórica em uma visitação.

[O Inhotim] um museu que na sua essência vai partir dessa relação entre dentro e fora, entre espaço construído arquitetônico e espaço natural, um museu que desde a sua origem apontou para uma predominância de menos experiência, mas de experiências altamente qualificadas com as obras de alguns artistas. Por exemplo, o Inhotim hoje não tem o maior acervo do Doug Aitken, mas tem a melhor obra do Doug Aitken em seu acervo, tem uma única obra do Doug Aitken, mas é a melhor obra dele. Muitos museus vão optar por ter centenas de obras de um artista, no desejo de acompanhar uma carreira, representar. O Inhotim sempre optou por fazer experiências que fossem mais imersivas, trabalhando outro tipo de tempo. Então, esse tempo não é só um tempo de visita, não é um tempo rápido, mas também um tempo de exibição das obras, então a gente trabalha com essa ideia de galeria permanente, quando outros museus estão trabalhando com essa ideia de uma rapidez, de uma mudança, de uma programação o tempo inteiro.¹³⁴

Ao contrário de uma experiência acelerada e reprodutível, facilmente consumível e descartável, a fala de Júlia Rebouças denota uma busca por experiências intensas e singularizadas. A visita ao Inhotim seria um convite a uma desalaceração, um contraponto ao tempo da metrópole, um tratamento diferenciado da dimensão temporal. Para a elaboração dessas experiências, o ofício da arquitetura desempenhou um papel fundamental no Instituto, sobretudo a partir de estratégias de ocupação do espaço por meio da relação entre cheios e vazios, edificado e não-edificado.

Uma das discussões que a gente sempre teve, nesse processo, era como abordar esse limite do interno, externo, fazer pausas e de melhorar a fruição, e a troca que as pessoas têm num espaço, num espaço como esse, em um sentido de talvez dessacralizar. Então as pausas e esse lugar, o que que é o dentro, o que que é o fora, o que que é o parque, como ele pode permear a arquitetura. Desde o começo, especialmente com os curadores, foi uma coisa que a gente investigava. A arte, essa relação com o ambiente construído e a paisagem, as coisas foram se consolidando e ficando mais claras, nesse

¹³⁴ Trecho de entrevista com Júlia Rebouças, 2024. Comunicação oral.

percurso, nesses projetos, que no início não era tão evidente. Não era uma coisa pronta, uma ideia que estava lá, que alguém “briefou”. Um processo que a gente vai construindo e que vai entendendo que essa experiência é muito importante e que o parque é uma maneira de convidar as pessoas a frequentarem mais e de ter uma interação melhor com a arte, com o museu, com a cultura de modo geral, eu acho que a arquitetura foi caminhando nesse sentido também.

[...] Mas sempre tem esse esforço de minimizar a presença do construído, de entender o edifício como uma experimentação em continuidade com a paisagem, ter essas pausas na parte expositiva.¹³⁵

Figura 195: Galeria Marillá Dardot, em Inhotim



Fonte: Acervo do autor, 2024.

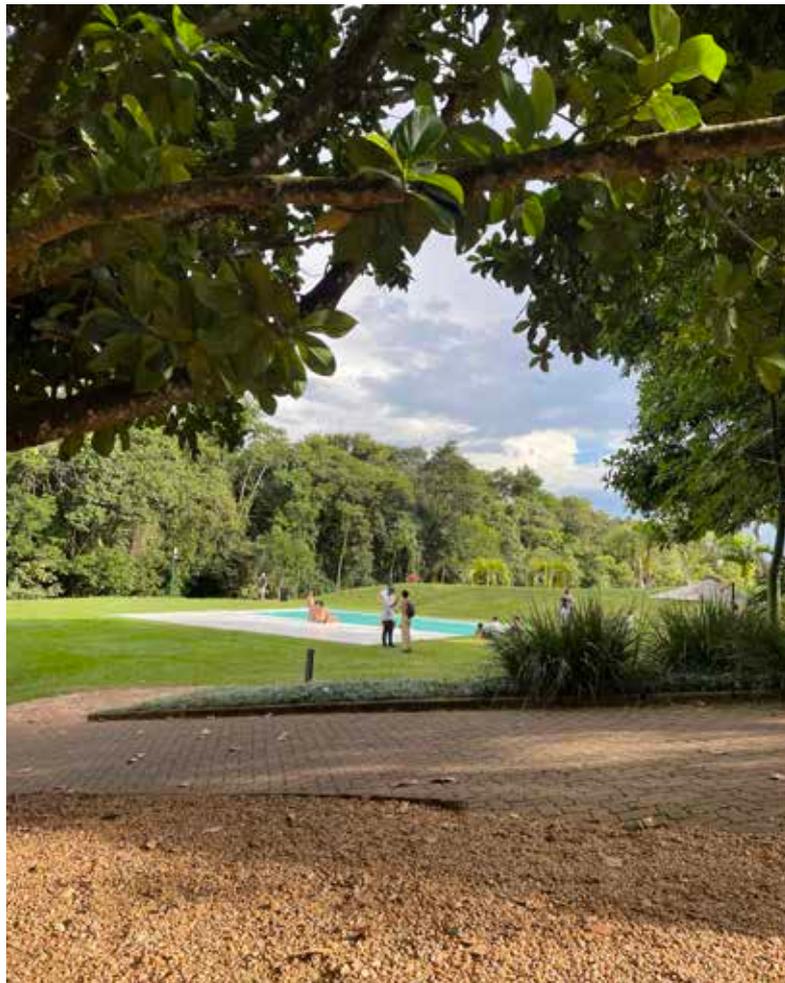
¹³⁵ Trecho de entrevista com Paula Zasnicoff, 2024. Comunicação oral.

Figura 196: Cobertura da Galeria Yayoi Kusama, em Inhotim



Fonte: Acervo do autor, 2024.

Figura 197: Piscina de Jorge Macchi, em Inhotim



Fonte: Acervo do autor, 2024.

Em uma reflexão sobre o papel da arquitetura aplicado aos museus, a fala da arquiteta exemplifica como é potente o trabalho da arquitetura, junto à curadoria e à gestão, para se desenvolver estratégias de ocupação e consolidar o próprio entendimento do museu. Além da tarefa de projetar edifícios, a arquitetura pode ser pensada como “um debate sobre o uso do espaço”¹³⁶, conforme citado por Júlia Rebouças. Em Inhotim, esse debate interno se mostrou extremamente potente para se alcançar os anseios do museu. Para além dos objetos arquitetônicos em si, que também se destacam no Inhotim como exemplares proeminentes da arquitetura contemporânea, talvez a maior contribuição do ofício esteja justamente em se pensar interfaces espaciais, que colaboram com a experiência da visita por meio do agenciamento do espaço.

Uma tríade entre arte, arquitetura e natureza, que ela não pode ser replicada em outra condição, ela precisa desse tripé para funcionar. Essa galeria [da Adriana Varejão], esse mesmo conjunto de trabalhos, na galeria Mata, por exemplo, talvez não tivesse a relevância que tem. Ao mesmo tempo, aquele prédio incrível, na Avenida Paulista, contendo outras coisas, não teria a relevância que tem. A gente precisa daquele contexto, daquela encosta, daquelas jabuticabeiras, daquele espelho d'água, daquela subida por baixo, aquela saída por cima, aquele Celacanto que modula o formato do prédio, que impacta toda a sua construção. Então, eu acho que a gente pode pensar na arquitetura como essa agência, essa criação, esse tripé que não pode se dissociar dos outros elementos. Então, é tanto nessa construção da especificidade de experiência artística, que é muito da singularidade de Inhotim, como a arquitetura, esse campo que vai discutir o uso de espaço, e o uso de espaço está no coração do que é a experiência em Inhotim. É uma experiência de uso de espaço.¹³⁷

Tanto Júlia como Paula identificam na construção da galeria da Adriana Varejão, inaugurada em 2008, o grande divisor de águas no papel que a arquitetura começou a desempenhar no museu. O projeto foi fundamental para mostrar para a própria instituição a importância em se pensar a espacialidade em um diálogo indissociável com a curadoria e com as especificidades do local. Esses elementos, quando tratados com a mesma importância, geram espacialidades museais únicas e potentes. Essas espacialidades, por sua vez, certamente são responsáveis pelo sucesso do Inhotim no impacto que provoca em seus visitantes.

A gente identificou, por exemplo, que a gente tem uma taxa de retorno altíssima, de quase 60%. As pessoas que estão em Minas Gerais, que vêm em Inhotim, elas já vieram mais de uma vez. Essa taxa de retorno é muito significativa. A gente vê que museus, por exemplo, em São Paulo, que estão lá no meio da Avenida Paulista, com uma estação de metrô do lado, têm taxa de retorno do seu próprio estado de menos de 30%.

¹³⁶ Trecho de entrevista com Júlia Rebouças, 2024. Comunicação oral.

¹³⁷ Trecho de entrevista com Júlia Rebouças, 2024. Comunicação oral.

[...] Então, esse dado, eu acho que é muito relevante, que vai mostrar que a experiência não se encerra em uma única visita, que as pessoas têm desejo de voltar e até, é um dado que vai na contramão de duas estatísticas muito relevantes: que é tanto a estatística de destino turístico, quanto a estatística de museu.¹³⁸

Figura 198: Foto da fachada da Galeria Adriana Varejão. Projeto de Tcoa Arquitetos.



Fonte: Acervo do autor, 2024.

¹³⁸ Trecho de entrevista com Júlia Rebouças, 2024. Comunicação oral.

Figura 199: Foto de um dos espaços expositivos da galeria, com a obra “Celacanto provoca maremoto”, de Adriana Varejão.



Fonte: Acervo do autor, 2024.

Os dados trazidos por Júlia Rebouças demonstram como o Inhotim instiga um desejo de retorno nas pessoas, o que indica que elas provavelmente se sentem bem-acolhidas, desfrutam do espaço do museu e constroem, de algum modo, um laço afetivo com o museu. Garantir a atratividade e a visitação de público é também um dos grandes desafios museológicos atualmente e o Inhotim se mostra eficiente nesse sentido. Se retomada a discussão sobre como o Instituto pode contribuir com o território de Brumadinho, cabe refletir também sobre como as práticas espaciais e construtivas do museu se inserem nesse debate. Como trabalhado no capítulo sobre a crise dos museus, poderíamos indagar sobre como o projeto de cultura do Instituto pode ser mobilizado a partir de um valor de uso e não apenas um valor de consumo.

Uma resposta provável para essa indagação se encontra na dimensão produtiva das obras de arte e galerias. Uma das grandes especificidades do Inhotim é o fato de ele contar com uma experiente e primorosa equipe de produção interna. O museu consolidou uma equipe de marcenaria, serralheria, produção artística e

execução paisagística muito qualificada, responsável por viabilizar a maior parte dos desafiantes projetos do museu. À semelhança do que foi pretendido por Pierre Catel para o MAO, o Inhotim abriga, em suas instalações, ateliês de produção altamente capacitados e detentores de um valioso saber-fazer. Esses ateliês fazem com que raramente seja necessário terceirizar a execução de algumas obras de arte contemporânea, que comumente alcançam uma dimensão arquitetônica. Quando o museu estava em uma intensa fase de construção dos prédios expositivos, o Inhotim chegou a contar até mesmo com uma “pequena construtora”, que fez com que o museu assumisse algumas frentes executivas de edifícios complexos, como foi o caso da Galeria Miguel Rio Branco, inaugurada em 2008, como relata Paula Zasnicoff: “O Miguel [Galeria Miguel Rio Branco], por exemplo, com certeza a gente não teria feito daquela forma, se não tivesse o Sr. Gabriel, o serralheiro, pra gente discutir, fazer, entender o que estava disponível”¹³⁹.

Figura 200: Fachada da Galeria Miguel Rio Branco, inaugurada em 2008. Projeto do escritório Arquitetos Associados.



Fonte: Portal Archdaily. Disponível em: https://www.archdaily.com.br/br/01-7103/galeria-miguel-rio-branco-inhotim-arquitetos-associados/7103_7119. Acessado em 12/06/2024.

¹³⁹ Trecho de entrevista com Paula Zasnicoff, 2024. Comunicação oral.

Reside nesses ateliês de produção uma rica oportunidade, a meu ver ainda pouco explorada pelo museu, de entender o próprio processo construtivo como uma manifestação artística, que merece ser documentada e compartilhada com os visitantes. Várias obras demandam também uma intensa pesquisa sobre o uso dos materiais, aplicação de técnicas construtivas e sobre o desenvolvimento de soluções específicas para as demandas artísticas. Essa estrutura interna do museu também o qualifica para trabalhar com comissionamentos de obras de arte que trazem os artistas para dentro do Instituto, transformando-o em um rico canteiro de experimentação.

O Inhotim comissiona os artistas de uma forma absolutamente única e singular. A forma como o comissionamento é empreendido no Inhotim, é um comissionamento que vai se relacionar com o espaço físico, mas vai se relacionar também com o acervo instalado, com o contexto cultural, com o momento histórico, com o território, tem muitas camadas.

A gente vai desenvolver uma obra, o artista vai desenvolver uma obra específica para aquele contexto, mas ele vai desenvolver em uma interface, em uma relação muito próxima com o corpo técnico de curador, arquiteto, produtor, serralheiro, marceneiro, botânico, paisagista...Enfim, em uma relação de troca, de um nível de troca e cumplicidade, que eu acho que é inédito no mundo, que poucas, poucas iniciativas dão conta de fazer.¹⁴⁰

Figura 201: Foto da montagem da estrutura de cobertura da escultura de Robert Irwin, por Gabriel Santiago, mestre-serralheiro e sua equipe.



Fonte: Acervo do autor, 2024.

¹⁴⁰ Trecho de entrevista com Júlia Rebouças, 2024. Comunicação oral.

Figura 202: Foto da montagem da escultura de Robert Irwin.



Fonte: Acervo do autor, 2024.

Figura 203: Foto da escultura de Robert Irwin concluída.



Fonte: Site oficial do Inhotim. Disponível em: <https://www.inhotim.org.br/item-do-acervo/sem-titulo-robert-irwin/>. Acessado em 12/06/2024.

Figura 204: Foto da montagem da estrutura em marcenaria da obra "Propaganda", de Lucia Koch, por Carlos Alberto Celestino, mestre-marceneiro e equipe.



Fonte: Acervo do autor, 2024.

Figura 205: Foto da obra "Propaganda", de Lucia Koch, concluída.



Fonte: Site Escritório CGrimes. Disponível em: <https://www.cgrimes.com/lucia-koch-inhotim-2021/54etebapxibi4lqms2p26smjgvwc2nz>. Acessado em 12/06/2024.

Figura 206: Foto da montagem da obra comissionada “A noite suspensa ou o que posso aprender com o silêncio”, de Mônica Ventura, pela equipe de produção artística do museu, liderada por Elton Damasceno.



Fonte: Acervo do autor, 2024

Figura 207: Foto da obra comissionada “A noite suspensa ou o que posso aprender com o silêncio”, de Mônica Ventura, concluída.



Fonte: Acervo do autor, 2024

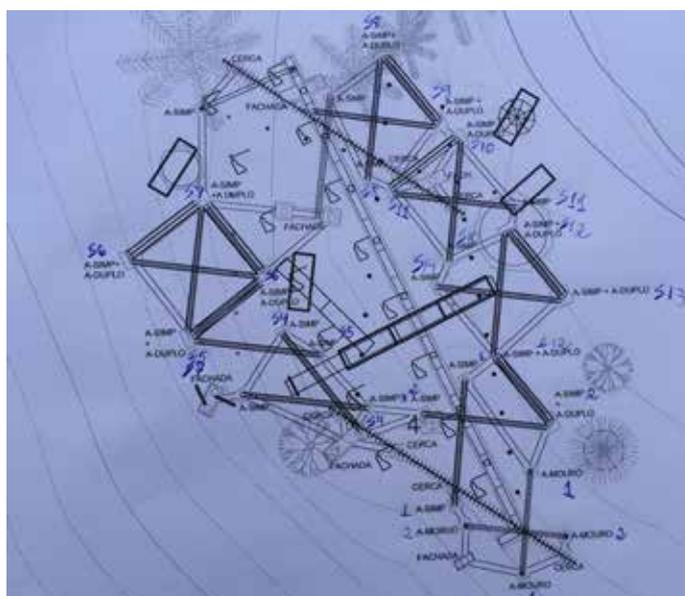
Em relação à atuação da arquitetura no museu, para além do projeto das galerias, a profissão também ocupa um papel importante para ajudar a pensar a construção dessas instalações. Assim como relatado por Priscila Musa no Espaço Comum Luiz Estrela, há nas demandas de execução das obras artísticas em Inhotim uma oportunidade de aproximação do arquiteto em relação ao canteiro de obras. As ferramentas operativas da profissão, como o desenho técnico e a modelagem 3D, são mobilizadas para gerar desenhos instrutivos que, junto ao corpo técnico do museu, elaboram efetivamente como os objetos serão construídos.

Figura 208: Foto do processo de montagem da escultura “O espaço físico pode ser um lugar complexo, abstrato e em construção”, de Rommulo Vieira, liderada por Paulo Soares, integrante da equipe de produção artística do museu à época.



Fonte: Acervo do autor, 2024

Figura 209: Foto do desenho de locação da obra, “O espaço físico pode ser um lugar complexo, abstrato e em construção”, de Rommulo Vieira.



Fonte: Acervo do autor, 2024

Figura 210: Foto da obra, “O espaço físico pode ser um lugar complexo, abstrato e em construção”, de Rommulo Vieira, concluída.



Fonte: Site oficial do Inhotim. Disponível em: <https://www.inhotim.org.br/item-do-acervo/rommulo-vieira-conceicao/>. Acessado em 12/06/2024.

Frente à riqueza das experiências construtivas que acontecem no museu, algumas reflexões importantes podem ser realizadas. A primeira delas diz respeito à importância de se valorizar esse corpo técnico interno e o saber-fazer adquirido por ele. Assim como os artistas têm sua autoria identificada nas obras, creio que seria extremamente valioso para o museu que as pessoas envolvidas no processo construtivo também tivessem seus nomes creditados e reconhecidos. Além disso, o museu poderia compreender o momento da construção como uma fonte de aprendizado e uma oportunidade de reforçar ainda mais a experiência da visitação, a partir, por exemplo, de canteiros de obra abertos para os visitantes e a ampliação do entendimento de que os ateliês de produção podem também ser considerados galerias expositivas. A exemplo dos museus rurais chineses, abordados no capítulo 03, o fazer e o trabalho também podem ser considerados parte do acervo expositivo.

A documentação da produção das obras, do processo de concepção dos espaços pelos arquitetos e curadores e das soluções de montagem e construção se mostram uma fonte valiosa de informação e pesquisa, a ser preservada pelo museu

e incorporada em seu acervo. Poderíamos pensar que dimensão produtiva que o Inhotim adquiriu demanda que o museu se volte também para si mesmo, para as experiências de seus profissionais, com o objetivo de se auto-documentar e se auto-pesquisar, enxergando em suas experiências uma rica oportunidade de geração de conhecimento.

Em relação à ampliação do diálogo do Inhotim com seu entorno, entendo que os ateliês de produção podem ser também uma importante fonte de preservação de conhecimento imaterial e cultura construtiva da região. Eles poderiam ser utilizados como ateliês também de formação, por meio da capacitação de mão de obra local, como um modo de fazer com que o conhecimento gerado internamente seja mobilizado em outros canteiros, fora de Inhotim.

Por fim, com relação aos desafios enfrentados pelo museu, além da relação com seu território, pode ser citada também a dualidade de temporalidades com as quais o museu precisará trabalhar, com o objetivo de se abrir para a comunidade com a qual se relaciona. Por um lado, o museu propõe uma experiência de visita imersiva de longa duração para os visitantes que vêm de longe, uma vez que parte do princípio de que é necessário um grande deslocamento para se chegar até o museu. Por outro, os moradores de Brumadinho, vizinhos ao museu, provavelmente estabelecem uma outra relação temporal com seu espaço. Sendo assim, como o Inhotim pode também se abrir como um suporte para o uso cotidiano, para um lazer mais corriqueiro, que é notadamente mais imediato e rápido?

Devido ao porte territorial adquirido, o Inhotim enfrenta também o desafio de se perpetuar como uma instituição sustentável, financeiramente, ambientalmente e socialmente.

Eu acho que um dos grandes desafios é a gente imaginar uma ocupação que seja viável, exequível, responsável, com preceitos artísticos, curatoriais, ambientais, ecológicos, financeiros. Então, se lá em 2006 fazia muito sentido imaginar que a gente cresceria, construiria muitos prédios novos. Hoje acho que tem um limite.

A gente já entendeu que tem aí um conjunto de debates e valores que são fundamentais, que sejam incorporados do ponto de vista de construção de acervo e do ponto de vista de programação, que não podem esperar o tempo nem da construção civil, quanto mais do movimento de uma política inteira. Então, eu acho que esse é o grande desafio. Como essa instituição se mantém ativa, atualizada, se renovando para o futuro, sem negar ou sem paralisar o programa que foi iniciado lá em 2006 com construções, com expansões etc., sem paralisar esse programa, mas ao mesmo tempo fazendo esse projeto ser viável, do ponto de vista artístico, financeiro, ambiental. Imagina se a gente tiver que ficar botando vidro e concreto a torto e a à direito

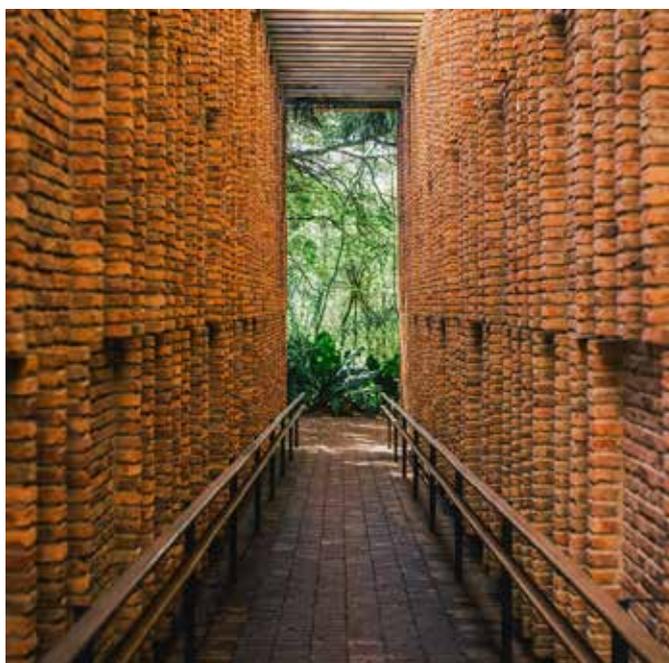
para fazer esse museu funcionar. Do ponto de vista ambiental também não faz sentido. Então como é que a gente vai repensando mesmo essa ideia de crescimento, de expansão, mas a partir de outros critérios que não a construção de novas edificações.¹⁴¹

O depoimento de Júlia Rebouças mostra como o museu está muito consciente de que uma proposta museológica baseada na construção de edificações como “atrativos turísticos”, alcançou um limite. O cenário de escassez, material, energética e financeira, instaurado pós-crise de 2008, conforme trabalhado na pesquisa, obrigou até os museus hegemônicos a reverem suas diretrizes e o Inhotim não foi polpado dessas mudanças.

Outro ponto que a gente não falou, mas que é fundamental: será que a gente precisa construir mais? [...] Ser ambientalmente mais correta e socialmente mais justa. Conseguir dar as diretrizes para a gente ter um futuro um pouquinho mais promissor. A partir da inclusão. O vazio tem um papel fundamental nisso sempre. Construir esses espaços de pausa, de vazio. Seja praça, seja jardim.

[..] Eu acho curioso que um dos espaços de Inhotim mais fotografados e instagramáveis de arquitetura é aquela entrada da [Galeria] Cláudia Andujar. Que justamente é um lugar de transição. É um lugar que faz a transição da mata para a galeria fechada. Acho isso simbólico. Como esse domínio entre o absolutamente construído e o meio natural é algo que a gente tem que aprender, todo mundo, a lidar.¹⁴²

Figura 211: Foto da entrada da Galeria Cláudia Andujar, inaugurada em 2015.



Fonte: Página oficial do Inhotim no Facebook. Disponível em:

https://www.facebook.com/inhotim/photos/a.753903187969011/5325763100782974/?type=3&paipv=0&eav=AfbTc9FXiFzjus7D2zfCmHZxHWnhInO3U45CzU-7vHEK5nqiOg3eQEvXfiUdQ5AIA&_rdr
Acessado em 12/06/2024.

¹⁴¹ Trecho de entrevista com Júlia Rebouças, 2024. Comunicação oral.

¹⁴² Trecho de entrevista com Paula Zasnico, 2024. Comunicação oral.

Como mostra Paula Zasnicoff,, para além da elaboração de objetos arquitetônicos, o trabalho desempenhado pela arquitetura no museu foi muito importante para se idealizar dinâmicas de ocupação do território e interfaces que conjugam arte, natureza e construção. No caso de Inhotim, sua potente musealidade nos mostra outras possibilidades de percurso como sociedade, simbolizada pela foto acima, da galeria Cláudia Andujar. Para isso, uma articulação de fato entre experiência, construção e território se mostra extremamente promissora.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Eu experimentei museus que simplesmente reproduzem modelos padronizados para a comunicação artística, baseados em representação, distância do mundo e consumo. Se o museu pensa apenas em termos quantificáveis, ou é forçado por decisões políticas e pressões econômicas a fazê-lo [...] ele falha em construir aquele poder coeso crucial dentro da instituição que alcança para além dela a vida cotidiana, um poder que eu acredito que pode realmente mudar o mundo. Um poder que sintetiza e sustenta uma polifonia de vozes, intenções e encontros possíveis.

[...] Com confiança, o museu radical endossa o potencial da incerteza em vez de categorizar e empacotar obras de arte para consumo exposto. Não considera a arquitetura e o espaço como dados estáveis, mas envolve-se e encoraja renegociações espaciais contínuas. Desenvolve uma linguagem e um corpo para tornar explícito o emaranhado de forma e conteúdo.¹⁴³ (ELIASSON, 2010, p. 308–309, tradução nossa, grifo nosso.)

Olafur Eliasson, artista contemporâneo reconhecido por instalações artísticas que dialogam com o campo da arquitetura, sustenta uma ideia de “museu radical”, onde o tradicional papel de veículo disciplinador veiculador de discursos pré-estabelecidos é deixado de lado. O espaço museal deve trabalhar junto com os artistas e visitantes, em um modelo de coprodução de realidades possíveis. Nessa coprodução, Eliasson enfatiza a importância da arquitetura e do espaço, entendidos não como objetos estáticos, mas como interfaces mutáveis, abertas o suficiente para permitir “renegociações espaciais contínuas”.

A ideia defendida por Olafur Eliasson atribui aos museus uma missão que não se finda na exposição de objetos, para assumir um papel ativo que “realmente pode mudar o mundo”. Essa visão vai ao encontro da abordagem trabalhada na pesquisa, que identifica a musealidade presente nas instituições museológicas como uma qualidade que oferece alternativas potentes para manifestar “uma melhor versão do cotidiano”. Essa “função utópica” dos museus, como trabalhado ao longo do texto, sustenta a hipótese motivadora do trabalho: a espacialidade dos espaços museológicos ocupa um papel central para o próprio entendimento de museu e para

¹⁴³ I have experienced museums that simply reproduce standard models for art communication, based on representation, distance from the world, and consumption. If the museum then thinks in quantifiable terms only, or is forced by political decisions and economic pressures to do so [...] it fails to build that crucial cohesive power within the institution that reaches beyond it into everyday life, a power I believe can actually change the world. A power that synthesizes and sustains a polyphony of voices, intentions, and possible encounters. [...] The radical museum endorses the potential of uncertainty instead of categorizing and packaging artworks for express consumption. It doesn't take architecture and space as stable givens, but engages in and encourages ongoing spatial renegotiations. It develops a language and a body to make the entanglement of form and content explicit.

o desempenho de sua função como serviço promotor de coletividade e difusor de cultura.

Em relação a essa questão principal, acredito que as investigações a partir dos casos museológicos estudados demonstraram a importância dos espaços físicos dessas instituições, ainda que nem sempre eles estejam devidamente explorados. As análises, realizadas a partir de uma ótica arquitetônica, procuraram demonstrar como a missão simbólica das instituições se manifesta, ou pode se manifestar, fortemente por meio de suas espacialidades. Essas espacialidades, por sua vez, não têm seu poder de influência restrito aos limites físicos dos museus. Pelo contrário, elas estabelecem, ou podem estabelecer, articulações importantes com o entorno dos museus, colaborando para repercutir sua musealidade para além de seus ambientes expositivos. Os atributos espaciais de um museu, portanto, não devem ser pensados apenas de modo funcionalizado, como um recipiente que precisa ser eficientemente projetado para abrigar um acervo. As qualidades espaciais destacadas nos casos museológicos estudados demonstraram que seus espaços devem ser encarados com a mesma importância que seus acervos.

Para a constituição do panorama museológico pretendido, acredito que a seleção das instituições foi bem acertada e cada uma delas trouxe para a pesquisa importantes contribuições, a partir de suas virtudes e particularidades. Como uma ressalva, o fato de o Museu de Arte da Pampulha estar fechado já há bastante tempo certamente comprometeu sua análise. A partir de sua reinauguração, que espero que seja breve, torna-se muito desejável uma verificação dos pontos levantados pela pesquisa.

Com relação aos critérios de análise, foi feito um esforço para se trazer uma visão ampla sobre as instituições e seus espaços físicos. O intuito dessa abordagem foi revelar qualidades existentes, potencialidades a serem exploradas, mas também problemas latentes e desafios a serem enfrentados. Nesse sentido, acredito que o trabalho contemplou, em seu método de análise, a natureza contraditória, dissensual e possivelmente incompleta do museu.

Como informado pelo próprio título proposto para a pesquisa, os museus podem construir utopias **possíveis**. Ou seja, para além de um idealismo ingênuo, que atribuiria a essas instituições a função de “salvar o mundo”, esse papel utópico é colocado “no sentido mais fundamental, que pressupõe a construção de outros

lugares e outras ordens, futuras, diferentes da existente” (MACIEL, 2021, p. 36). Em um contexto em que a desigualdade socioeconômica se acentua e os efeitos da crise climática ficam cada dia mais nítidos, parece-me extremamente desejável identificar possibilidades de reflexão sobre “outros lugares” e “outras ordens”, mesmo que ainda insuficientes, incompletos e permeados de falhas. Nesse sentido, portanto, acredito que as análises foram bem-sucedidas ao evidenciar como os casos museológicos estão abrigando, ou podem abrigar, ideias valiosas de “alternativas de realidade”.

A primeira parte da pesquisa, dedicada a trabalhar conceitos teóricos do campo museológico, proporcionou algumas constatações importantes. A primeira delas diz respeito à insuficiência de conceitos fechados para os museus. A insistência por delimitar o entendimento do que é um museu hoje atende sobretudo a um grupo hegemônico dentro desse campo, geralmente bastante próximo a estruturas de poder e historicamente estabelecido a partir de acervos enciclopédicos consolidados. Nesse sentido, alguns dos espaços museológicos estudados, como o Viaduto das Artes e o Espaço Comum Luiz Estrela, que não se encaixariam em acepções clássicas, comprovam o esgotamento desses conceitos e demonstram como é benéfica a elaboração de outras formas de se lidar com o patrimônio e com os espaços de memória e de identificação cultural.

Além disso, a análise dos documentos dos encontros latino-americanos sobre museus informou uma notável lacuna: apesar de uma importante defesa da função social dessas instituições, a arquitetura e o agenciamento dos espaços não foram contemplados nas discussões como elementos fundamentais para se garantir o cumprimento dessa função social. As entrevistas realizadas, no entanto, demonstram que não só os arquitetos, mas os curadores e gestores dos espaços pesquisados têm consciência da importância dos espaços físicos em suas instituições. Acredito que as análises conseguiram demonstrar como essa função social pretendida só é de fato alcançada quando os espaços do museu são contemplados como elementos centrais dessa discussão. No caso do Museu de Artes e Ofícios, por exemplo, sua espacialidade pode ser mais bem explorada e as articulações possíveis com o território ainda representam um campo importante que precisa ser trabalhado pelo museu.

Com relação à revisão historiográfica dos processos de transformação dos museus ao longo do tempo, ela se mostrou muito benéfica para um entendimento

ampliado do papel desempenhado pela arquitetura nesse campo. As discussões sobre os espaços físicos dos museus, ao longo do tempo, refletiram diretamente no próprio entendimento da ideia de museu. Essa contextualização deixa claro também como as manifestações museológicas contemporâneas são fruto de uma intensa transformação, que alimenta e é alimentada pelas mudanças políticas, culturais e econômicas dos contextos nos quais os museus estão inseridos. De modo geral, ao se analisar o histórico de formação dos museus, pode-se destacar um processo de democratização da cultura, no qual a instituição “museu” cumpre um papel fundamental. Nesse sentido, sua concepção espacial, assim como as estratégias de integração de seus edifícios com os contextos em que se inserem configuraram-se como ferramentas fundamentais para essa democratização.

Para não incorrer no mesmo erro discursivo dos museus que se pretendem universais, é importante ressaltar que o panorama elaborado não traduz a totalidade do campo museológico. Ele é fruto de uma seleção de exemplos considerados pertinentes para a pesquisa. Em relação ao período pós-Bilbao do panorama histórico, a seleção dos museus teve que ser feita de um modo um pouco mais arbitrária, pois há menos bibliografias disponíveis, devido à proximidade histórica com o tempo presente.

As análises espaciais sobre os museus ao longo da revisão historiográfica, apesar de breves, ajudaram a criar um embasamento para o estudo dos casos museológicos. O aprofundamento em reflexões como as de Cedric Price, por sua vez, foi importante para ampliar o repertório analítico e enxergar alguns museus para além de um certo “clichê” acadêmico já estabelecido. Acredito que teria sido muito benéfico se os desenhos técnicos, fotos e ilustrações que estão na pesquisa tivessem sido mobilizados de modo mais analítico, e menos ilustrativo. Plantas, cortes e diagramas podem trazer informações importantes que merecem ser realçadas por meio de intervenções gráficas. No entanto, não houve tempo hábil para esse trabalho gráfico e tentei compensar sua falta a partir de textos mais descritivos e analíticos sobre os projetos. Em relação aos casos museológicos, também não consegui encontrar muitos desenhos técnicos e diagramas com qualidade gráfica suficiente para que pudessem ser inseridos na pesquisa. A elaboração desse material, embora muito desejável, demandaria um tempo que o prazo do mestrado não permitiu.

Com relação ao ofício da arquitetura e seu papel inserido no campo museológico, acredito que a reflexão mais importante resida na constatação de que o foco da profissão não deve estar na concepção de objetos fechados, que bastem por si mesmos ou que tentem antecipar todas as soluções. Para além da concepção de edifícios, a arquitetura pode ser utilizada como uma mediadora, que ajuda a articular no espaço os diversos agentes que compõem um museu: o acervo, os visitantes, os funcionários, o espaço expositivo, os espaços abertos e de circulação, as reservas técnicas, as áreas de trabalho das equipes... Além desses elementos, a dimensão do território também precisa ser contemplada, uma vez que o museu, não importa de que natureza, necessariamente precisará se relacionar a um contexto e irá se integrar a uma paisagem.

A diversidade de museus reflete uma diversidade de modos de atuação da arquitetura nesse campo. É curioso perceber como o processo de transformação dos museus caminha estreitamente com o processo de transformação do próprio campo arquitetônico. Exemplos de museus não convencionais trazem consigo modos não convencionais de atuação do arquiteto. Portanto, acredito que a análise dos casos museológicos, assim como o panorama historiográfico ajudaram a realizar uma reflexão também sobre o papel da arquitetura. A era da arquitetura espetacular, focada na concepção de objetos-imagem a serem consumidos, já não tem mais espaço. Vivemos um período de escassez, que obriga a arquitetura a se reposicionar e repensar suas práticas.

Nas análises sobre o Espaço Comum Luiz Estrela, Viaduto das Artes e Inhotim, acredito que as reflexões sobre a atuação da arquitetura ficam mais latentes. Tanto o Luiz Estrela, como o Viaduto das Artes exemplificam uma ampliação do entendimento do ofício para além dos limites formais ou burocráticos. No Luiz Estrela, está em experimentação uma arquitetura mais cooperativa e processual, que se afasta da ideia de autoria e do culto ao objeto como produto final. No Viaduto das Artes, a inexistência da figura do arquiteto formal mostra, em primeiro lugar, que boas intervenções espaciais não dependem necessariamente da presença de arquitetos. O Viaduto em si, por sua vez, evidencia como é potente um espaço pensado sob uma ótica infraestrutural para receber usos coletivos não-determinados. Com relação ao seu modo de ocupação, o Viaduto também nos ensina que é altamente desejável que não se tente prever ou antecipar todos os usos que acontecerão nos espaços: a

“incerteza calculada”, como defendida por Price, se mostra um princípio de projeto valioso.

Em relação ao Inhotim, a pesquisa buscou ampliar a análise para além das galerias expositivas, objetos arquitetônicos já muito reconhecidos e analisados pelo campo. Para isso, buscou-se evidenciar a importância dos vazios e dos espaços não edificadas para a experiência museológica em Inhotim. Esses elementos, por sua vez, não deixam de ser fruto de um pensamento arquitetônico extensamente trabalhado no museu. Ao abordar a dimensão produtiva das obras de arte e galerias, acredito que há também uma ampliação da discussão sobre a complexidade do Inhotim, que normalmente é ocultada quando se olha somente para os prédios expositivos.

O trabalho também demonstra que a arquitetura tem seus limites e não é capaz de resolver sozinha os desafios dos museus. Uma parte significativa dos problemas, inclusive, relaciona-se a questões gerenciais, políticas e econômicas, que extrapolam o campo da arquitetura. Para além de um heroísmo infrutífero, a arquitetura se potencializa quando entende seus limites e se baseia em uma escuta atenta e em uma prática cooperativa. Por fim, como um desdobramento possível da pesquisa, acredito que seria interessante uma ampliação do mapeamento dos casos museológicos para outros territórios além da Região Metropolitana de Belo Horizonte. Certamente isso traria novos dados para a discussão sobre as formas contemporâneas de museus, além de permitir encontrar outros exemplos de instituições que contribuiriam para ampliar as reflexões sobre as relações que os museus podem estabelecer em seus espaços físico e por meio dele.

REFERÊNCIAS

ACKERMANN, Marion. Museus e poder político. In: SZÁNTÓ, András. **O futuro do museu**: 28 diálogos. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022. p. 398.

ALVES, Thais Mendes. **Brumadinho-MG e Inhotim**: entre a memória, o museu e o turismo. 2018. 142 f. Dissertação (mestrado). Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2018. Disponível em: <<https://dspace.unila.edu.br/items/6f13ec4b-b15a-412c-87f6-784c9f301665>>.

ANELLI, Renato. O Museu de Arte de São Paulo: o museu transparente e a dessacralização da arte. **Arquitextos**, n. ano 10, set. 2019. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.112/22>>. Acesso em: 21 jul. 2023.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. **A moda dos museus**: Cinco Ensaios. [S.l.]: Editora do Autor, 2022. Disponível em: <<https://sentimentodadialetica.org/dialetica/catalog/book/149>>. Acesso em: 22 jul. 2023.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. Os novos museus. In: ARANTES, Otília Beatriz Fiori. **O lugar da arquitetura depois dos modernos**. São Paulo: edusp, 1993. p. 231–246.

ARANTES, Pedro Fiori. Forma, valor e renda na arquitetura contemporânea. **ARS**, São Paulo, v. 8, n. 16, p. 85–108, 2010.

NASCIMENTO, Flavia Brito do. Arquitetos Modernistas. In: REZENDE, Maria Beatriz; GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (Orgs.). **Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural**. 1. ed. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2015. (verbete). Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/dicionarioPatrimonioCultural/detalhes/21/arquitetos-modernistas.%20Acesso%20em%20dezembro%202019>>. Acesso em: 27 jul. 2023.

BAHIA, Denise. **A arquitetura política e cultural do tempo histórico na modernização de Belo Horizonte (1940-1945)**. 2011. 198 f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011. Disponível em: <<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUOS-8JANZ4>>. Acesso em: 3 jun. 2024.

BARDI, Lina Bo. A função social do museu. **Revista Habitat**, v. nº 1, 1950.

BARDI, Lina Bo. Casas ou Museus / Crônicas de Arte, de História, de Costume, de Cultura da Vida – Arquitetura, Pintura, Escultura, Música e Artes Visuais. **Jornal Diário de Notícias de Salvador**, Salvador, 7 set. 1958.

BAUDRILLARD, Jean. O efeito Beaubourg. In: BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio d'Água, 1991. p. 81–96.

BELOV, Anton. O museu como um campus. In: SZÁNTÓ, ANDRÁS. **O futuro do museu**: 28 diálogos. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022. p. 398.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: Magia, técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, pp. 165–196, 1987a. (Tradução de Sérgio Paulo Rouanet)

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987b. p. 114–119.

BENJAMIN, Walter. Theses on the Philosophy of History. In: BENJAMIN, Walter. **Illuminations**. New York: Schocken Books, 1969. p. 253–264.

BIRNBAUM, Daniel. Museus e tecnologia. In: SZÁNTÓ, ANDRÁS. **O futuro do museu: 28 diálogos**. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022. p. 398.

CABRAL, Maria Cristina. Museus de artes visuais: relações entre arte, arquitetura e museologia. In: QUEIROZ, Rodrigo Cristiano (org). **Arquitetura de museus: textos e projetos**. São Paulo: FAUUSP, 2008. p. 29–51.

CANAS, Adriano Tomitão. Lina Bo Bardi e a Museografia para o Masp - Sete de Abril. **4º Seminário de Internacional Museografia e Arquitetura de Museus**, 2014. Disponível em: <https://arquimuseus.arq.br/seminario2014/transferencias/_lina_bo_bardi/_lina_bo_bardi-adriano_canas.pdf>. Acesso em: 21 jul. 2023.

CARSALADE, Flávio. **Estação em Movimento: a história da Praça da Estação em Belo Horizonte**. Belo Horizonte: Elos Produção Criativa, 2016.

CASTRO, Laura Resende Penna De. **O patrimônio cultural urbano como construção coletiva: reflexões sobre as possibilidades de ressignificação e atualização do patrimônio cultural na dinâmica urbana contemporânea**. 2020. 173 f. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020. Disponível em: <<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/33080>>.

CATEL, Pierre. Museu de Artes e Ofícios, Belo Horizonte: afinal, como nascem os museus? **História, Ciências, Saúde-Manguinhos**, v. 12, n. suppl, p. 323–324, 2005.

CAVALCANTI, Cecília. Arquitetura de museus nas cidades contemporâneas. **Tríade: Comunicação, Cultura e Mídia**, v. 1, n. 1, 2013. Disponível em: <<https://periodicos.uniso.br/triade/article/view/1561>>. Acesso em: 21 jul. 2023.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. 3. ed. São Paulo: Estação Liberdade: UNESP, 2001.

CONSELHO DELIBERATIVO DO PATRIMÔNIO CULTURAL DO MUNICÍPIO DE BELO HORIZONTE. **Ata da reunião ordinária de 19 de agosto de 2015**. [S.l.: s.n.]. Disponível em: <<https://colegiados.pbh.gov.br/sgc/agendaColegiadosDocumentoReuniaoPortalPbh.php?dr=2413362&r=1486401&c=3885>>. Acesso em: 9 jun. 2024. , 19 set. 2015

CORRÊA, Maíra Freire. **Encantamento e estranhamento**: como moradores e não moradores de Belo Horizonte experimentam o Museu de Artes e Ofícios. 2010. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

CRIMP, Douglas. **On the museum's ruins**. Cambridge: MIT Press, 1993.

CURY, Marília Xavier. Museus em transição. In: SISEM SP (Organizador). **Museus**: o que são, para que servem? [S.l.]: ACAM Portinari. 2011. p. 17–29.

DECARLI, Georgina; CHRISTOPHE, Luckner. **¿Museo, centro cultural o ambos?** n. 8, 2012.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, André. **Conceitos-chave de museologia**. Tradução Bruno Brulon Soares; Marília Xavier Cury. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2013.

ELIASSON, Olafur. Olafur Eliasson. **Revista Art Forum**, v. 48, nº 10, n. Summer 2010, p. 308–309, 2010.

ESTRELA, Núcleo de Memória e Restauração Espaço Comum Luiz. **Patrimônio em processo**: restauração do Espaço Comum Luiz Estrela. [S.l.: s.n.]. Disponível em: <https://www.academia.edu/26733171/Projeto_de_Restauração_Espaço_Comum_Luiz_Estrela>. 2015

FARIAS, Soraia Aparecida Martins. **Cidade-museu**: expressões espaciais e o caráter cultural. 2010. 192 f. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010. Disponível em: <<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/RAAO-84KKRN>>. Acesso em: 5 maio 2024.

FOSTER, Hal. **O complexo arte-arquitetura**. São Paulo: Ubu, 2017.

GEHRY, Frank. **O urbanismo está morto**. [S.l.: s.n.]. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs3101201012.htm>>. Acesso em: 1 maio 2024. , 31 jan. 2010

GIROTO, Ivo Renato. Arquitetura de museus no Brasil contemporâneo: diálogos entre tempos e lugares. **Midas**, n. 10, 31 maio 2019. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/midas/1729>>. Acesso em: 28 jul. 2023.

GONÇALEZ, Sofia. **Museu de Artes e Ofícios**: o trabalho em exposição. 2019. Mestrado em Museologia – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/103/103131/tde-02012019-161410/>>. Acesso em: 5 jun. 2024.

GONZÁLES, Marie-Cécile. Museus latino-americanos. In: SZÁNTÓ, ANDRÁS. **O futuro do museu**: 28 diálogos. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022. p. 398.

GUTIERREZ, Ângela. Abertura. **Anais...** Belo Horizonte: ICFG, 2004. p. 34–37.

HOFFMAN, Felipe Eleutério. Museus e revitalização urbana: o Museu de Artes e Ofícios e a Praça da Estação em Belo Horizonte. **Cadernos Metr pole**, v. 16, n. 32, p. 537–563, nov. 2014.

HRISTOVA, Aneta; BATAKOJA, Meri. Frames of References – Art Museums as Unique Visual Media. **Култура/Culture**, [S.l.], v. 5, n. 12, p. 53-64, oct. 2015. Disponível em: <<https://journals.cultcenter.net/index.php/culture/article/view/181>>. Acesso em: 03 mai. 2023.

ICOM (Org.). **224 YEARS OF DEFINING THE MUSEUM**. [S.l.: s.n.]. Disponível em: <https://icom.museum/wp-content/uploads/2020/12/2020_ICOM-Czech-Republic_224-years-of-defining-the-museum.pdf>. Acesso em: 22 jul. 2023. , 2020
ICOM. *Declara o de Caracas*. [S.l.: s.n.]. Disponível em: <<http://www.iber museos.org/wp-content/uploads/2020/05/declaracao-de-caracas-por.pdf>>. Acesso em: 21 jul. 2023. , 1992

JUNIOR, José do Nascimento; TRAMPE, Alan; SANTOS, Paula Assun o Dos (Org.). **Mesa redonda sobre la importancia y el desarrollo de los museos en el mundo contemporâneo**: Mesa Redonda de Santiago de Chile, 1972. Brasília: Ibram/MinC; Programa Ibermuseos, 2012. v. 1.

KAPP, Silke. Canteiros da arte: entre Adorno e Ferro. In: KAPP, Silke; BALTAZAR, Ana Paula (eds.). **Moradia e outras margens**. Volume 2. Belo Horizonte: MOM, 2021, v. 2. p. 383–396.

KIEFER, Flávio. Arquitetura de museus. In: KIEFER, Flávio. **ARQ TEXTO 1**, p. 12–25, 2002.

KRAUSS, Rosalind. The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum. **October**, v. 54, p. 3, 1990.

KRISTELLER, Paul. The modern system of arts. **Journal of History of Ideas**, v. n  12 e n  13, p. 496- 527 (p.I), 17- 46 (p.II), 1951.

LE CORBUSIER. **Lettre de M. Le Corbusier   M. Zervos**,  dition des « Cahiers d’Art », Paris. [S.l.: s.n.]. Disponível em: <<https://www.fondationlecorbusier.fr/oeuvre-architecture/projets-musee-dart-contemporain-paris-france-1931/>>. Acesso em: 27 abr. 2024. , 8 dez. 1930

MACIEL, Carlos Alberto. Utopias como lugar de imagina o. In: MACIEL, Carlos Alberto. **Utopias da vida comum**. São Paulo: Bial, 2021. p. 34–45. Disponível em: <https://issuu.com/bienal/docs/2107mia_catalogo_pt-br_fg>. Acesso em: 12 jun. 2024.

MALRAUX, Andre. **The Voices of Silence**. Londres: Paladin, 1974.

MARÉ, Museu. O Museu da Maré. **Página oficial do museu**. Disponível em: <<https://www.museumare.org/museudamare>>.

MASTENITSA, Elena; SHLYAKHTINA, Lyudmila. The Museum's mission in contemporary social and cultural realities. **Museologica Brunensia**, n. 2, p. 26–35, 2017.

MONEO, Rafael. The Solitude of Buildings. 1989, Cambridge. **Anais...** Cambridge: Harvard University, Graduate School of Design, 1989.

MONTANER, Josep Maria; AGUIAR, Eliana. **Museus para o século XXI**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

ICOM Brasil. **Nova Definição de Museu**. [S.l.: s.n.]. Disponível em: <http://www.icom.org.br/?page_id=2776>. Acesso em: 21 jul. 2023. , 2022

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PEREIRA, Juliano Aparecido. A Didática dos Museus de Lina Bo Bardi na Bahia e os Conteúdos da Modernidade e da Identidade Local (1960-1964). **5º Seminário DOCOMOMO Brasil**, 2003. Disponível em: <<https://docomomobrasil.com/wp-content/uploads/2016/01/080R.pdf>>. Acesso em: 21 jul. 2023.

PINHEIRO FILHO, Carlos Douglas Martins. **A criação do Museu de Arte Contemporânea de Niterói: contextos e narrativas**. 2022, [S.l.: s.n.], 2022.

PISANI, Daniele. Arquitetura, muito arquitetura, arquitetura demais. In: MACIEL, CARLOS ALBERTO. **Arquitetura como infraestrutura: teoria**. Belo Horizonte: Miguilim, 2019. v. 2. p. 272.

POULOT, Dominique. Museu e museologia. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. In: PRICE, Cedric. Cedric Price Supplement nº 01. **Architectural Design Magazine**, v. XL, p. 507–522, 1970.

PRICE, Cedric. **Interview between Cedric Price and Hans Ulrich Obrist**. [S.l.: s.n.]. Londres, 2004.

PRICE, Cedric. **Re:CP**. Basel;Boston: Birkhauser, 2003.

QUEIROZ, Rodrigo (Org.). **Arquitetura de museus: textos e projetos**. São Paulo: FAUUSP, 2008.

QUINTELLA, Pollyana. **O museu é (ou deveria ser) um espaço de negociação das diferenças**. p. n.p., 18 jan. 2022.

REIDY, Affonso Eduardo. O plano arquitetônico do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. [S.l.]: **Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro**. Disponível em: <<https://mam.rio/sobre-o-mam/memorial-descritivo/>>. Acesso em: 28 jul. 2023. , jan. 1959

REIS, Gabrielle Alves. Os museus de território enquanto estratégia de mobilização do patrimônio ambiental e cultural. **Revista CPC**, v. 16, n. 31, p. 69–94, 6 jun. 2021.

SANTOS, Myrian Sepúlveda Dos. Museus brasileiros e política cultural. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 19, n. 55, jun. 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092004000200004&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt>. Acesso em: 21 jul. 2023.

SAPANZHA, Olga S. **The theory of the museum and museality**: historiographical overview and historical typology. 2011. 98 f. Dissertação (mestrado) – Saint Petersburg, Saint Petersburg, 2011.

SILVA, Paula Zasnicoff Duarte Cardoso Da. **A dimensão pública da arquitetura em museus**: uma análise de projetos contemporâneos. 2007. 203 f. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007. Disponível em: <<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/RAAO-7TGP6T>>. Acesso em: 22 jul. 2023.

SIMMONS, John Edward. **History of museums**. jan. 2010. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/266240152_History_of_museums>. Acesso em: 21 jul. 2023.

SUANO, Marlene. **O que é museu**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

SZÁNTÓ, András. **Imagining the Future Museum**: 21 dialogues with Architects. Berlim: Hatje Cantz Verlag, 2022a.

SZÁNTÓ, András. **O futuro do museu**: 28 diálogos. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022b.

UMOLU, Yesomi. On the Limits of Care and Knowledge: 15 Points Museums Must Understand to Dismantle Structural Injustice. **Artnet**, p. n.p., 25 jun. 2020.

VARINES, Hughes De. Em torno da mesa-redonda de Santiago. In: VARINES, Hughes De (org). **Mesa redonda sobre la importancia y el desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo**: Mesa Redonda de Santiago de Chile, 1972. Brasília: Ibram/MinC; Programa Ibermuseos, 2012. v. 1. p. 143–144.

VODANOVIC, Lucia. Obsolescence and Exchange in Cedric Price's Dispensable Museum. **InVisible Culture**, 1 dez. 2007. Disponível em: <<https://www.invisibleculturejournal.com/pub/obsolescence-and-exchange-in-cedric-prices-dispensable-museum>>. Acesso em: 21 jul. 2023.

WAISMAN, Marina. **O interior da história**: historiografia arquitetônica para uso de latino-americanos. São Paulo: Perspectiva, 2013.

WISNIK, Guilherme. Morte e ressurreição da aura. In: SEMINÁRIO TRANSMUSEU, 2012, Museu de Arte Moderna, São Paulo. **Anais...** Museu de Arte Moderna, São Paulo: [s.n.], 2012. Disponível em: <https://admin.mam.org.br/wp-content/uploads/2014/09/2012_Mesa-1_Guilherme-Wisnik-FINAL.pdf>. Acesso em: 21 jul. 2023.

ZINSOU, Marie-Cécile. Museus desde a estaca zero. In: SZÁNTÓ, ANDRÁS. **O futuro do museu**: 28 diálogos. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022. p. 398.

ZURICH, W.Boesigner. **Le Corbusier**: oeuvre complète de 1910-1965. Zurich: [s.n.], 1947. v. 4.