

SORAIA APARECIDA MARTINS FARIAS

CIDADE-MUSEU:
expressões espaciais e o caráter cultural

Belo Horizonte
Escola de Arquitetura da UFMG

2010

F224c

Farias, Soraia Aparecida Martins.

Cidade-museu : expressões espaciais e o caráter cultural / Soraia Aparecida Martins Farias. - 2010. 192f. : il.

Orientadora: Celina Borges Lemos.

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

1. Patrimônio cultural – Proteção. 2. Museologia. 3. Museus de arte. 4. Arquitetura. I. Lemos, Celina Borges. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Arquitetura. III. Título.

CDD:

363.69

SORAIA APARECIDA MARTINS FARIAS

CIDADE-MUSEU:
expressões espaciais e o caráter cultural.

Dissertação apresentada ao Núcleo de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Área de Concentração: Análise Crítica e Histórica da Arquitetura e do Urbanismo

Orientadora: Prof. Dra. Celina Borges
Lemos

Belo Horizonte
Escola de Arquitetura da UFMG
2010

Soraia Aparecida Martins Farias

CIDADE-MUSEU: expressões espaciais e o caráter cultural

Dissertação de Mestrado apresentada junto ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais.

Belo Horizonte, 24 de fevereiro de 2010

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dra. Celina Borges Lemos
(Orientadora)

Prof. Dr. Flávio Carsalade Lemos

Prof.(a) Dra.(a) Flávia Nacif

AGRADECIMENTOS

A Deus, que, em sua infinita bondade, propiciou-me este momento e me conduziu durante cada etapa deste percurso.

Aos meus pais, irmãos e demais familiares, que tiveram a paciência e o carinho durante as minhas faltas. Devo um agradecimento especial a minha mãe, Maria Joaquina, e a minha irmã Sandra, pelo apoio, compreensão, incentivo e confiança na minha disposição e habilidade, quando nem mesmo eu já acreditava.

À Celina Borges Lemos, minha orientadora e mentora, por sua dedicação durante todos estes anos de caminhada juntas; o meu mais veemente agradecimento pela aceitação do meu pedido para orientar-me na elaboração desta dissertação, além de sua atenção, cuidado, conselhos, sugestões e recomendações.

Meu reconhecimento e gratidão aos funcionários do Museu de Arte da Pampulha, representados aqui por Fabíola Moulin, Coordenadora de Artes Visuais, pela atenção a mim dedicada durante o período de pesquisa no Museu. Agradeço também aos funcionários do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, especialmente a Iracy Casagrande e a Vera Lúcia Batista, funcionárias do setor de pesquisa, e Alfi Viverni, diretor do Museu, que com grande gentileza, dedicação e solicitude me ajudaram sobre às informações imprescindíveis para a elaboração desta dissertação. E também a Clarete de Oliveira Maganhotto, Museóloga da Coordenação de Museus da Secretaria Estadual de Cultura do Estado do Paraná, a qual me forneceu dados precisos sobre o aspecto museológico do Museu de Arte Contemporânea e do Museu Oscar Niemeyer.

Aos colegas de mestrado, que sabem, como ninguém, do árduo caminho pelo qual passamos e com os quais compartilhei angústias, ironias e risadas durante a realização deste curso de mestrado.

Meu reconhecimento a Capes, pela bolsa de estudos que, durante oito meses, permitiu minha dedicação integral a este Mestrado.

RESUMO

Na atualidade, a cidade metamorfoseia. A percepção do espaço urbano por meio da compreensão da sociedade contemporânea, instaurada a partir da expansão do capitalismo e da sociedade burguesa, torna-se útil como exemplo do contexto urbano vivenciado.

Este estudo intenciona a compreensão das ações de preservação do patrimônio cultural das cidades à luz dos museus. O objetivo é problematizar sobre a atual função social e cultural do museu na cidade, enquanto espaço musealizado.

Os conceitos que permeiam todo o processo de elaboração, reflexão e análise do conhecimento compõem o sujeito contemporâneo, pois é na contemporaneidade que o patrimônio se manifesta muito diversificado e apresenta uma gama distinta de expressões culturais. A função social do museu está vinculada à correlação entre preservação da memória e do patrimônio cultural. Já a consciência da cidade, entendida como memória coletiva, é o que propicia a interlocução entre os museus e as cidades. Na atualidade, observa-se o papel de destaque da memória social. Este conceito vem se destacando nas Ciências Sociais, em virtude da ligação da memória humana com as atividades sociais, de modo a permitir as manifestações vivas da recordação. A conservação dos fatos rememorados depende do meio social, ou seja: é no relacionamento com outras pessoas que o indivíduo consegue que sua memória funcione. Em contrapartida, o enfraquecimento da memória origina-se da frouxidão ocorrida nas relações entre indivíduo e grupo. A ação dos museus, com o passar dos anos, tem evoluído e se modificado. Neste contexto, cabe a reflexão de como a arte associa o indivíduo ao espaço público e, conseqüentemente, à cidade, portanto, na relação entre arte e arquitetura.

Palavras-chaves: Cidade; museu; preservação; memória; ação educativa; museologia; museografia; arte.

ABSTRACT

Today, the summary in metamorphose city and urban space perception through the understanding of contemporary society, taken from the expansion of capitalism and bourgeois society; it is useful to illustrate the experienced urban context.

This aspect, this study has as main intention actions understanding of cultural heritage preservation of cities in the light of museums, has focused the discussion on the current social and cultural function of the Museum in the city, while space of museum.

The concepts that will permeate the entire process of preparation of contemporary knowledge of the subject, as it is today that heritage is very diverse and presents a distinct cultural expressions range. The social function of the Museum, the correlation between cultural heritage and preservation of memory and consciousness of the city while collective memory, so that museums and cities are interlocutors. The role of social memory today, as this concept has played in the social sciences, because human memory connection with social activities, in order to allow live demonstrations of remembrance. With this fact, the conservation of remembering depends on the social environment, i.e.: it is in relationship with others that the individual can your memory work, and on the other hand, the weakening of memory derived from lax occurred in relations between individual and group. The action of museums, over the years, has evolved and if modified, bringing the art as a way to associate the individual with the public space and consequently the city, in the relationship between art and architecture.

Keys-words: City; Museum; preservation; memory; educational action; museology;; museography; art.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

- AMAB – Associação dos Museus de Arte do Brasil
- CIAM - Congresso Internacional de Arquitetura Moderna
- FAAP - Fundação Armando Álvares Penteado
- IBRAM - Instituto Brasileiro de Museus
- ICOM – International Council of Museums
- IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
- MAC – Museu de Arte Contemporânea
- MALBA – Museu de Arte Latinoamericana em Buenos Aires
- MAM - Museu de Arte Moderna
- MAP – Museu de Arte da Pampulha
- MASP – Museu de Arte de São Paulo
- MINON - Movimento Internacional da Nova Museologia
- MIS - Museu da Imagem e do Som
- MON – Museu Oscar Niemeyer
- ONU – Organização das Nações Unidas
- OSCIP - Organização Social Civil de Interesse Público
- SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
- UIA - União Internacional dos Arquitetos
- UNESCO – United Nations Educational Scientific and Cultural Organization

LISTA DE FIGURAS

01	Aldeia de Dimini (Neolítico dos Balcãs).....	63
02	Planta da ágora de Atenas, em fins da era helenística.....	63
03	Planta de Atenas, em fins da idade clássica. Fonte: Benevolo, 2007.....	63
04	Planta de Atenas, no ano de 1842, depois do plano regulador.....	63
05	Vista da cidade de Granada, Espanha. Fonte: Benevolo, 2007.....	63
06	Vista da cidade de Atenas, era moderna. Fonte: Benevolo, 2007.	64
07	Vista aérea de Paris, França.	64
08	Vista de Paris, França.....	65
09	Vista de Barcelona, Espanha.....	65
11	Vista geral de Barcelona, Espanha.	65
12	Autocromo ilustrando a vida social. Foto digital da exposição Autocromos Lumière, no Museu Oscar Niemeyer, em setembro de 2009.....	66
13	Autocromo ilustrando a vida social. Foto digital da exposição Autocromos Lumière, no Museu Oscar Niemeyer, em setembro de 2009.....	66
14	Autocromo de Auguste Lumière, precursor da fotografia e do cinema. Foto digital da exposição Autocromos Lumière, no Museu Oscar Niemeyer, em setembro de 2009.	66
15	Vista aérea Paris, França.	67
16	Imagem de estamperia típica do Movimento Arts and Crafts.....	67
17	Vista de Paris, Avenida L’Opera. Fonte: www.images.google.com.br	67
19	"Le blues de l'escalier", que se traduz como o azul na escada, Francoise Davin.	68
20	Surrounded Islands, Biscayne Bay, Greater Miami, Florida, 1980-83, Christo e Jean-Claude.	68
21	Palácio Gustavo Campanema, Rio de Janeiro - Lúcio Costa, Niemeyer, 1936.	68
22	Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro - Affonso Eduardo Reidy, 1953.....	68
23	Palácio do Catete na cidade do Rio de Janeiro; atual Museu da República.....	107
24	Armário de Gabinete de curiosidades. Fonte: www.images.google.com.br	107
25	Gabinete de curiosidades.	107
26	Museu Britânico, Inglaterra.	108
27	Belvedere Austríaco, Viena, Áustria.....	108
28	Museu do Prado, Madrid, Espanha.....	108
29	Museu Hermitage, São Peterburgo, Rússia.....	108

30	Museu Nacional na cidade do Rio de Janeiro; antigo Museu Real.....	108
31	Museu de Arte Moderna de Nova York - Moma.....	109
32	Museu Guggenheim, Nova York.....	109
33	Museu de Arte de São Paulo.....	109
31	Museu Oscar Niemeyer, Curitiba..	110
34	Museu de Arte Contemporânea do Paraná.....	110
35	Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte.....	110
36	Museu Iberê Camargo, Porto Alegre..	110
37	Museu de Arte Latino Americana de Buenos Aires..	110
39	Vista aérea do MASP.....	154
40	Vista aérea entorno do MASP.....	154
41	Vista aérea do MASP.....	154
42	Vista da construção do MASP, na década de 1960..	154
43	Vista aérea do MASP, parte posterior.....	154
44	Imagem da Planta inicial na Av. 7 de Abril.....	155
45	Imagem de um Renoir, pertencente ao acervo do museu.....	155
46	Imagem da proposta de exposição inovadora do museu.....	155
47	Imagem de uma das reservas técnicas, implantada após a revitalização de 1996.....	155
48	Imagem do setor educativo, localizado no subsolo do prédio.....	156
49	Imagem do laboratório de restauro das peças do acervo permanente.....	156
50	Vista aérea do MAP.....	157
51	Vista aérea entorno do MAP.....	157
52	Vista frontal do museu, e jardim de Burle Marx.....	157
53	Vista geral da entrada do MAP.....	157
54	Vista lateral esquerda do prédio do MAP.....	158
55	Vista lateral esquerda do prédio do MAP.....	158
56	Imagem interna piso térreo do MAP.....	158
57	Imagem interna piso térreo do MAP.....	158
58	Imagem interna sala de audiovisual.....	158
59	Imagem interna piso superior do MAP.....	158
60	Vista aérea do MAC.....	159
61	Vista aérea do entorno do MAC.....	159
62	Vista externa da entrada do MAC.....	159

63	Vista do piso superior, área de exposição. Fonte: Arquivo MAC.	159
64	Vista interna, reserva técnica, documental	159
65	Vista interna, área de restauração das gravuras	160
66	Vista interna ação educativa.	160
67	Área de reserva técnica, pinacoteca	160
68	Vista interna, sala de exposição Teodoro de Bona	160
69	Área de reserva técnica, pinacoteca	160
70	Área de reserva técnica, esculturas	160
71	Vista aérea do MON	161
72	Vista aérea entorno do MON.	161
73	Vista externa da entrada do MON	161
74	Vista externa edifício antigo do MON	161
75	Vista externa espelho d'água.	161
76	Vista interna hall	162
77	Vista interna café do museu.	162
78	Vista interna hall, ao fundo acesso ao piso superior	162
79	Vista do entorno imediato do museu, a partir do hall	162
80	Estrutura da escadas de acesso ao “Olho”, desenho de Niemeyer	162
81	Vista interna do início do túnel de ligação entre os dois edifícios.	162
82	Vista interna área de exposição no piso superior.	163
83	Vista interna área de exposição no “Olho”.	163
84	Vista pátio de esculturas.	163
85	Vista interna área de exposição no piso superior, exposição “Autocromos Lumière	163
86	Vista aérea do Museu Iberê Camargo	164
87	Vista aérea do Museu Iberê Camargo	164
88	Vista geral do Museu Iberê Camargo	164
89	Vista da do centro da cidade, a partir do museu.	164
90	Vista externa das rampas do museu	164
91	Vista externa, ao fundo o café do museu	165
92	Vista externa do museu, rampas e entrada	165
93	Vista interna, último piso	165
94	Vista interna do hall principal do museu, a partir do último piso	165
95	Vista do centro da cidade, a partir da abertura de iluminação.	165

96	Vista interna do museu, rampas e galerias.....	165
97	Sala de cursos de arte e pintura.	166
98	Sala de litogravuras, prensa original de Iberê Camargo.....	166
99	Sala de Ação Educativa.....	166
100	Hall principal.....	166
101	Maquete do museu.	166
102	Vista da entrada principal do museu	166
103	Vista interna das galerias do museu, a partir do hall.....	167
104	Vista interna das galerias e rampas, a partir do 1º piso.	167
105	Abertura de iluminação zenital na rampa interna.	167
106	Vista das rampas, a partir da entrada principal do museu.....	167
107	Vista aérea do MALBA.....	168
108	Vista aérea entorno do MALBA.....	168
109	Vista da entrada principal do museu.	168
110	Perspectiva eletrônica do museu.....	168
111	Vista das rampas, a partir da entrada principal.....	168
112	Vista externa da escadaria e café do MALBA.	169
113	Loja do museu.	169
114	Vista interna do museu, galerias.....	169
115	Vista interna do museu, escadas rolantes.....	169
116	Biblioteca e Setor de Documentação, piso térreo do museu.	170
117	Área de exposição, piso superior.	170

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	14
2. CAPÍTULO I – SOBRE CIDADES	24
2.1. A percepção do espaço urbano na cidade	24
2.2. A cidade como local de troca das relações sociais	31
2.3. A cidade se transformando em objeto artístico	38
2.4. A cidade e seus fragmentos.....	47
2.5. A cidade como lugar da museografia e de exibição pública.....	56
3. CAPÍTULO II - SOBRE MUSEUS.....	69
3.1. Memória e museu – museologia e museografia	69
3.2. O museu e o contemporâneo	79
3.3. O notório na contemplação museográfica	90
3.4. A ação do museu na cidade.....	99
4. CAPÍTULO III - A CIDADE NO MUSEU E O MUSEU NA CIDADE	111
4.1. MASP – Museu de Arte de São Paulo	112
4.1.1. Histórico.....	112
4.1.2. Arquitetura	115
4.1.3. Ação educativa	117
4.1.4. Algumas Conclusões	119
4.2. MAP – Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte	120
4.2.1. Histórico.....	120
4.2.1. Arquitetura	121
4.2.2. Ação educativa	123
4.2.3. Algumas Conclusões	125
4.3. MAC – Museu de Arte Contemporânea, Curitiba	126
4.3.1. Histórico.....	126
4.3.2. Arquitetura	128
4.3.3. Ação educativa	131
4.3.4. Algumas Conclusões	133
4.4. MON – Museu Oscar Niemeyer, Curitiba	134
4.4.1. Histórico.....	134

4.4.2. Arquitetura	136
4.4.3. Ação Educativa.....	138
4.4.4. Algumas Conclusões	139
4.5. Museu Iberê Camargo, Porto Alegre	140
4.5.1. Histórico.....	140
4.5.2. Arquitetura	143
4.5.3. Ação Educativa.....	145
4.5.4. Algumas Conclusões	147
4.6. MALBA – Museu de Arte Latino-Americano de Buenos Aires	147
4.6.1. Histórico.....	147
4.6.2. Arquitetura	150
4.6.3. Ação Educativa.....	151
4.6.3. Algumas Conclusões	153
5. CONCLUSÃO	171
6. BIBLIOGRAFIA.....	185
7. SITES CONSULTADOS	191

1. INTRODUÇÃO

A realidade não é nada menos do que o resultado do que fazemos juntos.

(MARX *apud* MAZZUCHELLI, 2007)

Este trabalho tem a intenção principal compreender as ações dos museus em relação às cidades, às suas arquiteturas e às ações. Utiliza a museografia, esta entendida como linguagem visual e espacial de um museu; e a museologia¹, percebida como o estudo da relação entre indivíduo e objetos-testemunhos da realidade. Almeja-se conhecer as consequências espaciais e culturais do ambiente de conhecimento, que são o museu, por meio da categoria museológica dos museus de arte.

Os motivos que levaram a realização desta pesquisa estão fundamentados na prática vivenciada durante o trabalho realizado à frente do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, na cidade de Diamantina. Esta prática possibilitou um contato próximo com os equipamentos culturais, em especial, com os museus. Tal prática possibilitou-me a formular questionamentos sobre a utilização desses espaços. Os museus apreendidos como locais privilegiados para a realização de ações educativas, expositivas, conservadoras, restaurativas e organizativas de acervo, possibilitam que o patrimônio cultural perpassa sua estrutura física e processual.

Objetiva-se, com este estudo, a discussão sobre a função social e cultural da cidade em sua condição de espaço musealizado. Foca a inserção museal na leitura desse espaço, com vistas a contribuir à compreensão da dinâmica local por meio da museologia. A museologia e a museografia são mecanismos utilizados como pano de fundo para a descrição, ilustração e análise das recentes tendências e atividades da preservação dos bens culturais, na perspectiva de instrumentos de juízo e de compreensão do espaço urbano. Atuam também como elo entre

¹ A definição dos termos museologia e museografia será mais detalhada no item 3.1 do capítulo 3, onde se tratará da origem dos conceitos, incluindo museu.

o patrimônio cultural e as ações de preservação dos bens culturais e os efeitos gerados na sociedade contemporânea, na qual o museu está inserido.

Geralmente, é perceptível na sociedade brasileira, em sua maior parte, o alheamento relativo ao significado de patrimônio cultural, mais ainda no que se refere à necessidade de sua salvaguarda. Este desconhecimento está vinculado a uma série de problemas, dos quais podemos destacar: a pouca qualificação das equipes, as quais atuam nos museus; a descontinuidade das políticas públicas voltadas para o setor e a ausência de planejamento no âmbito museal; a desvalorização e a banalização da cultura e, por consequência, a preservação do patrimônio cultural e da memória e o pouco entendimento relativo à função social do museu na correlação à preservação do patrimônio cultural e da memória. Na correlação entre memória e patrimônio cultural, os museus se apresentam como consciência da memória coletiva da cidade, como se fossem interlocutores entre si. A inserção de um museu na paisagem urbana permite esta interlocução, por meio de sua arquitetura, que compõe a cultura cidadina. Em contrapartida, a cidade encontra representação nos museus, por meio dos bens culturais e obras de arte, que remetem à apreensão das representações simbólicas da cultura material.

O museu tem se revelado, em um período relativamente curto, como espaço interativo, como local de conhecimento e de reconhecimento de particularidades e de diferenças. De modo tal que se tornou ponto de contato entre a cultura econômica urbana e os valores estéticos, em uma afluência de atração por visitantes, residentes e negócios.

O museu é uma instituição permanente sem finalidade lucrativa, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberto ao público, que realiza pesquisa sobre a evidência material do homem e do seu ambiente, as adquire, conserva, investiga, comunica e exhibe, com finalidade de estudo, educação e fruição. (ICOM, 2008, p.35)

Nesta pesquisa, são utilizados conceitos que permearão todo o processo de elaboração do conhecimento, por exemplo, a cidade, em sua origem, a partir da Segunda Revolução

Industrial (no período do Fordismo)², em meados da década de 1920, quando ocorreram mudanças em várias dimensões da *práxis* humana. Houve a supervalorização do progresso e da máquina. Tais mudanças alteraram a forma de viver e de sentir o mundo pelo sujeito moderno na contemporaneidade. Ao transpor os aspectos da cidade para o caso brasileiro, o estudo transita pelo modernismo, período quando se inicia a preocupação com a identidade e a cultura nacional. Neste enfoque, também se observa a cidade-museu³, como lugar onde se conserva, se coleciona e se salvaguarda tudo o que foi lançado aos estragos da modernização (HUSSEIN, 1997).

Ao tratar da musealização desses espaços, sem uma parametrização⁴, atenta-se à queda dos valores tradicionais, ao rompimento com as tradições, por meio da destruição de marcos históricos e sociais, combinada ao desejo de reconstrução, o que induz à criação de museus ditos modernos e a uma atitude *blasé* pela comunidade. Esta, por sua vez, se reserva, subjetivamente, não produzindo reações ou energias apropriadas diante da força massificadora dos diversos e variados estímulos. Essa simplifica a relação positiva com aquilo que se cruza diariamente. Neste aspecto, nota-se um crescimento da cultura dos aspectos, de caráter objetivo, em detrimento da cultura dos indivíduos, de caráter subjetivo.

Fala-se cada vez menos em planejamento da cidade que, deste modo, estaria obrigada a obedecer a um modelo estável de otimização do seu funcionamento, e cada vez mais, em requalificação, mas em termos tais que a ênfase deixa de ser predominantemente técnica para recair no vasto domínio do passe partout do “cultural” (ARANTES, 1998:36)

Acerca da problemática atual, Arantes (1998) aborda que a partir do rompimento com as tradições se inicia a destruição de marcos históricos e sociais. O autor assinala que as práticas preservacionistas estão desvinculadas da apropriação do patrimônio pelas comunidades. O passado e a tradição, utilizados como lição e ligação entre as gerações presentes e futuras, em busca do valor pedagógico da preservação, são percebidos como princípio da reflexividade. Neste, uma boa gestão urbana não é baseada no automatismo, mas

² A Segunda Revolução Industrial tratada neste trabalho refere-se à alteração ocorrida na Europa, e por consequência no restante do mundo, que trouxe automação das indústrias, mecanizando o sujeito.

³ A conceituação de cidade museu foi concebida com objetivo pedagógico, porém isso não aconteceu, uma vez que a comunidade não tem identificação com os objetos culturais patrimonializados.

⁴ A conservação patrimonial, muitas vezes obsessiva, corre o risco de petrificar a própria cidade, que se transforma, assim, em um museu de si mesma.

na idéia de que uma sociedade se vê refletida em seus objetos arquitetônicos, urbanísticos e espaços culturais suscitados por ela (JEUDY, 2005).

Neste contexto, pretende-se outra forma de intervir, diante da tensão atual entre a preservação e a destruição. No Brasil, os projetos urbanos de caráter patrimonial vêm se multiplicando em diferentes cidades consideradas históricas, que, em sua maioria, são imitações e repetições de fórmulas, sem questionamentos críticos. Estas ações incorrem em formas de descrédito na preservação, originadas por meio de axiomas como: patrimonialização, estetização, espetacularização, padronização dos espaços. Entre estes axiomas, talvez o mais grave seja a gentrificação⁵. A incoerência somente é percebida ao depararmos com uma cidade museu, fruto de uma estetização e cenarização da patrimonialização, na qual tudo se torna patrimônio. Com isso, nada é patrimônio. O patrimônio cultural passa a ser um fenômeno de estetização urbana, dentro de um processo contemporâneo e mais vasto de espetacularização, associado às novas estratégias de marketing que buscam um meio de garantir às cidades um lugar na rede urbana.

Arantes (1998) também aponta para esse processo de espetacularização, no qual a cultura passou a ser concebida como uma simples imagem de marca de entretenimento, a ser consumida instantaneamente, nas cidades onde o empenho gira em torno da venda da imagem melhorada que marca a preservação atual de alguns espaços urbanos. Porém esta mercantilização da cultura proposta pela proliferação dos aspectos patrimonialistas assemelha-se ao processo de musealização urbana, em que os turistas acabam visitando as cidades do mundo todo como se eles estivessem em um único museu. Nesta proposta de investigação objetiva-se elaborar uma reflexão sobre as cidades museus, para identificar as contribuições da Museologia contemporânea na construção e na utilização de espaços citadinos n condição de museus. Tal reflexão tem como ponto de partida a assertiva de que há novos conceitos nos espaços pré-existentes que modificam a concepção e a utilização desses espaços. Entretanto, faz-se necessário visualizar o quadro dos cidadãos⁶ moradores, os quais não se reconhecem e/ou se percebem dentro do patrimônio. Como abordar essas pessoas, na

⁵ Que pode ser definida, de forma simplificada, como um retorno da população de classe média para as áreas centrais metropolitanas, enquanto local de *status* e convivência destes em relação ao espaço urbano. Além disso, pode vir aliada à expulsão dos moradores locais, que sejam menos favorecidos, em troca de moradores mais abastados e de novas funções, estas, por sua vez, elitizadas.

compreensão do que para ela venha a ser patrimônio? O que o patrimônio tem a ver com a realidade por elas vivida?

Para o cidadão não há referência aos objetos culturais, às transformações arquitetônicas ou urbanísticas. Tais aspectos não lhe dizem respeito. O processo de urbanização e das referências culturais ao não interessar ao cidadão comum, seria pelo fato de que ele não é afetado diretamente pelo processo? O que deve ser preservado ou revitalizado? Em que medida estes deveriam ou não ser preservados? Qual o sentido atual da transformação da cidade em museu? O processo de musealização é válido ou não? O que se pode dizer do uso contemporâneo da cultura como estratégia principal dos novos projetos ditos de revitalização urbana? Por fim, qual o sentido desta estetização generalizada dos modos de vida nesses processos urbanos contemporâneos?

Pode-se afirmar que o conceito de patrimônio transformou-se. Tem sido mais vasto e abrangente, pois ultrapassa conceitos e critérios diversos da época em que se iniciou, quando a discussão privilegiava os bens monumentais. Na contemporaneidade, o patrimônio manifesta-se muito diversificado, uma vez que está intrinsecamente ligado à cultura, ao apresentar uma gama distinta de expressões culturais, que abarca desde representações do folclore e da cultura popular a manifestações da cultura mais erudita, passando pelo patrimônio urbano e edificado. A Constituição Federal Brasileira de 1988 define o patrimônio cultural como portador “de referências à identidade, à ação e a memória da sociedade” (BRASIL 1988). Assim sendo, compreende-se patrimônio como organismo repleto de significado e simbolismo, seja de uma localidade, comunidade ou nação. Assim é possível inferir que a identidade passa a ser o meio propulsor do patrimônio cultural, portanto, pode ser definida como um sistema de significados fundados na memória (de indivíduos e sociedades), os quais buscam dar sentido às experiências compartilhadas. (ELIAS *apud* MATA MACHADO 2002, p.41)

Diante disso, afirmar que o patrimônio cultural é a prova inefável da existência e da experiência humana indica que a sua configuração não se restringe apenas a monumentos ou cidades. Porém, é algo mais abrangente, é o *locus* por onde perpassam costumes, objetos,

⁶ Cidadão, nesta pesquisa, aponta para o indivíduo comum, aquele que não se distingue em meio à multidão, que pertence ao aspecto público.

simbologias que também compõem esse acervo. Portanto, devem ser preservados, independentemente de sua natureza ou da modalidade de preservação. Com isso, ao analisar o museu, este pode, num sentido bem restrito de compreensão, ser descrito como um lugar de exposição de objetos antigos, inicialmente, aos quais, num dado momento histórico e espaço cultural, como na preservação do patrimônio cultural, foram atribuídos valores culturais, econômicos, político. Estes bens culturais, ao serem transportados do seu local primeiro, permitem ao visitante de museus conhecer, ainda que parcialmente, seu conteúdo significativo.⁷

Os objetos antigos, musealizados, são portadores de valores identitários e propiciam ao visitante uma ou várias interpretações, a partir do tempo-espaço onde foram inseridos. Os objetos de museu tornam-se indícios e sinais daquilo que é pouco conhecido/investigado. O museu, ao propiciar ao seu público a ressignificação dos objetos, promove formas diferentes de apreensão da relação entre passado e presente.

Pode-se deduzir que um objeto antigo adquire valor referencial em menor ou maior grau para determinada sociedade, dependendo do modo como ascende à condição de testemunho de uma rede de relações. Assim, o museu tem sido mais que um depósito de objetos antigos, porque é um ambiente relacional. Porque, ao se relacionar com os mais diversos públicos e ainda que possua um acervo de fragmentos, a instituição museal permite o cultivo de novas e diferentes formas de compreender, apreender e sentir a história vivamente representada em seu ambiente.

O museu pode ser entendido também, como lugar de várias e diversas interpretações e de geração de conhecimento sobre os mais diferentes temas. Ele é constantemente desafiado a enfrentar questões cotidianas ligadas ao limite de seus acervos e às diferentes formas de uso destes. Os acervos museais ao serem transformados em documentos, guardiões de uma memória coletiva, devem ser guardados e protegidos, mas não excluídos dos debates acadêmicos. Neste aspecto, o objetivo desta pesquisa é o de realizar uma análise tanto da memória social ou coletiva, no sentido da identidade dos grupos, classes, tradição histórica,

⁷ O significado mais abrangente dos objetos museais não é perceptível ao público devido a objetivação e ressignificação, pela qual passam durante o processo museológico e museográfico.

como também da memória individual, na realização de um fato social. Há, desta forma, uma relação entre a memória e o documento.

Em relação aos museus, pode-se inferir que estes sofreram uma profunda transformação a partir do século XVIII, ao deixarem de ser gabinetes de curiosidades, organizados de qualquer maneira. Analogamente, a idéia de patrimônio histórico e cultural também passou por uma série de alterações e influências a partir do século XX. As formas simbólicas desenvolvidas pelo homem durante sua existência, tanto artísticas quanto linguísticas, são representadas por objetos localizados nos museus e continuam a expressar seu sentido, mesmo que re-significado.

Os museus e a cultura como ponto principal no desenvolvimento da sociedade são recentes. Tal importância parte da premissa de preservar e potencializar os acervos culturais peculiares de cada localidade. Com isso, os museus tornam-se instrumentos fundamentais nesse processo de maior conscientização desta instituição. Em se tratando de mudança social e desenvolvimento da concepção museal, percebe-se uma nova abordagem, na qual o museu passa a ser agente do processo cultural, não apenas bastião de um passado. Esse novo olhar é fundamental e volta-se para o papel do museu em sua condição de espaço educacional, local de conhecimento.

Outro aspecto importante é um sistema de integração entre as instituições museais, algo inovador, mas que promove uma cooperação entre a sociedade civil e o Estado, mais participativa e democrática, na cooperação em áreas de pesquisa, conservação, capacitação de recursos humanos e ações de difusão e divulgação. A memória sobrevive, por meio da relação entre museu, cidade e comunidade, de forma mais humanista, pois há a necessidade de se pensar em um mundo menos fragmentado, aspectos fortemente presentes no início do século XX. Assim se reflete na museologia, tendo em vista que a sociedade contemporânea, cada vez mais instável, constantemente apresenta novos hábitos e novas demandas por respostas adequadas ao homem pós-moderno.

O indivíduo tem acesso ao seu passado por meio de relatos e de depoimentos de testemunhas oculares. Ele está sempre preocupado em preservar sua história e sua memória, colecionando artefatos, textos, por fim, documentos. A pesquisa aponta para o fato de que o museu transcende seu aspecto de local de guarda, mas atua como um caminho em direção ao

futuro, pois é o local, por excelência, para os possíveis diálogos entre passado, presente e futuro.

Os museus como instituições de tipologias diferentes, neste trabalho, guardam acervos, peças integrantes da memória cultural de uma cidade, de um país, objetos artísticos que estimulam o seu surgimento e a própria coleção. Neles, as ações procuram educar o olhar, o sentir, por meio de critérios, qualidades, possibilitando o surgimento de espaços adequados ao desenvolvimento da cultura, da memória e da diversidade cultural.

Como forma de ilustrar esta pesquisa, que tem como *locus* privilegiado da investigação os museus de arte, as instituições museais, que são apreendidas como aquelas que ultrapassam a simples função de guardar e preservar bens culturais, assumem outras funções e tarefas. Nessa perspectiva, o museu abdica do seu aspecto de recolha e depósito de coisas velhas, evoluindo acerca da possibilidade de ser um espaço de discussão da informação e, sobretudo, de reflexão. Neste aspecto, é utilizado como recurso pedagógico, no ensino didático.

Neste contexto de discussão, busca-se a possibilidade de interação entre as instituições envolvidas neste processo, a fim de que possam debater sobre o discurso cultural vigente e também, em nível geral, ser um indicativo para as próprias instituições, órgãos dirigentes e profissionais da área, no que tange ao diálogo entre os museus e a sociedade contemporânea. Por fim, ressalta-se que esta pesquisa possa ser uma contribuição para além deste trabalho, identificando pontos e estratégias que possibilitem a interação entre museu e cidade, percebendo os tipos de obstáculos e as ações que os museus vivenciam no contexto urbano. As histórias e as recordações fazem parte do contexto da sociedade na contemporaneidade e são fatores significativos presentes no modo de ser e viver dos indivíduos da atualidade. São aspectos que nos unem a um grupo e constituem-se em um ponto fundamental na construção da identidade cultural, dentro de uma diversidade tão globalizada.

Contudo, espera-se também alcançar um conhecimento voltado para as reflexões sobre a teoria e a prática museológicas, acerca do papel dos museus dentro da sociedade. Neste escopo serão apresentados seis exemplares de instituições museais voltadas para a arte – Museu de Arte de São Paulo, em São Paulo/SP; Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte/MG; Museu de Arte Contemporânea do Paraná e Museu Oscar Niemeyer, os dois em Curitiba/PR; Museu Iberê Camargo, em Porto Alegre/RS; e por fim, Museu de Arte

Latino Americana de Buenos Aires, em Buenos Aires/Argentina. Estes exemplares objetivam estabelecer uma relação efetiva com a comunidade. Eles têm se preocupado e buscado uma atuação mais próxima às práticas educativas, fazendo uso das tendências museográficas mais recentes, que entendem a preservação e a conservação como algo que extrapola a simples missão de salvaguardar o patrimônio material. Nesta perspectiva, os museus exercem as atividades que os caracterizam como tal, dentro da definição do *International Council of Museums* (ICOM), segundo a qual o museu é entendido como uma instituição permanente, aberta ao público, sem finalidade lucrativa, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento.

Nesta perspectiva, neste estudo trabalho a cidade na condição de um objeto de arte. Ao apresentar a cidade como *locus* onde a arte se enraíza, o ambiente físico torna-se a obra de arte. Busco demonstrar que a arte está contida na arquitetura/urbano, que, por sua vez, estão contidos na arte. Ou seja, os dois campos se interrelacionam e se intercomunicam, Tais fenômenos não são recentes, remetendo ao início de ambas. Esta interrelação da arte-arquitetura-urbano está presente no ambiente dos museus, pois este apresenta a arte em seu interior por meio das obras. Por seu turno, no seu exterior por meio da sua arquitetura que, por sua vez, está presente no ambiente urbano.

A presente pesquisa baseia-se na noção diacrônica do tempo, e passa para uma noção sincrônica, pois algo que não se encontrava ligado, passa a ter novos limites marcados pelo sentido contextual, ao examinar os museus e a sua inserção no cenário urbano. Com isso, as instituições do trabalho de campo e a metodologia própria foram identificadas outras aproximações entre os campos da arquitetura/urbanismo e museu. Isso porque os museus, inicialmente, apresentavam a idéia de local de coleta e recolha de objetos. Posteriormente, esta foi se adequando à Nova Museologia e ao ato de observar o comportamento e as relações humanas no âmbito do museu e das cidades. É neste ponto em que ocorre a aproximação entre cidade e museu, no que tange a experimentação cultural e espacial, do objeto ou da arquitetura, que interagem como fonte de informações mediante a participação do observador e das relações sociais propiciadas por estes locais. Assim, o museu passou a ser visto como lugar estético. Porém as ações educativas desenvolvidas por estes buscam realizar uma parceria entre as duas temáticas, arte e arquitetura, no que tange à cidade e ao museu.

Os questionamentos contidos nesta pesquisa voltam-se para a produção arquitetural, para a pesquisa nos museus, na mudança da paisagem urbana e cultural, na possibilidade de

abertura ao público presente nas ações dos museus. Também ocorrem questionamentos sobre a função social dos museus, em termos de perspectivas futuras, tanto em relação à museologia, quanto à sua museografia e arquitetura. Dentre estes questionamentos, estão: quais as fronteiras entre objeto de arte e arquitetura? Qual o papel do museu na trajetória de um sítio urbano? Que mudanças a implantação de um museu acarretam no traçado e contexto urbano? Que papel o museu desempenha em sua condição de local das relações sociais?

Durante o processo desta pesquisa, buscou-se solucionar estes questionamentos, entretanto, é passível que permaneçam alguns, dada a complexidade do tema e sua abrangência. No entanto, é perceptível o caminho de espaço formador que o museu pretende trilhar. Com isso, consolida a sua atuação no meio urbano, já que o museu, como instituição, apenas se consolidou durante as duas últimas décadas do século XX, perdurando até a atualidade. Neste contexto, percebem-se o desenvolvimento de novas concepções e o surgimento de novos campos de estudos, os quais alcançaram uma reflexão, como consequência, sobre a cultura museal.

Se antes eram associados a narrativas oficiais da nação e à cultura das elites dominantes, os museus, (...), aparecem hoje como espaços de negociação em que os diversos atores demonstram um cuidado cada vez maior com a diversidade cultural e com o fato de que constroem narrativas sobre o “outro”. (SANTOS, 2004, p. 68).

Essas reflexões corroboram para que o museu – a partir da sua organização, instituição e ampliação conceitual – seja visto mais que um artefato, do ponto de vista arquitetônico, e mais que o local de recolha, do ponto de vista da memória. No sentido para que se possa visualizar as interações entre o museu e a cidade e tentar contrapor questões que reverberam em sua inserção urbana e evolução conceitual.

2. CAPÍTULO I – SOBRE CIDADES

A cidade é um fato da natureza, tal como uma gruta, um cardume de sardinhas ou um formigueiro. Mas é também uma obra de arte consciente, e contém dentro da sua estrutura comunal muitas formas de arte mais simples e mais pessoais.

Lewis Mumford (1961, p.15)

2.1. A PERCEPÇÃO DO ESPAÇO URBANO NA CIDADE

Na atualidade, a percepção do espaço urbano perpassa pela compreensão da sociedade contemporânea, a qual descende de um processo de transformações iniciado nos primórdios da sua formação, incluindo aquelas que redefiniram radicalmente a relação do indivíduo com o meio ambiente. A cidade metamorfoseia e se conduz por meio de vários cenários: aldeia, praça e burgo (FIG. 01). Estes são úteis para exemplificar a lógica urbana vivenciada nos dias atuais. Desta forma, a cidade passou a ocupar o lugar central na percepção do espaço. A cidade foi instaurada a partir da expansão do capitalismo e da sociedade burguesa, em que o meio ambiente equivale ao local da expansão constante do progresso e do desenvolvimento econômico.

Percebe-se, então, um mundo exterior aos muros da cidadela, com processos reais e seus reflexos, que estão além das demarcações elementares. Trata-se do estabelecimento de signos e acepções, emissores e receptores que irão processar as múltiplas vinculações entre os indivíduos. Isso porque o indivíduo não somente coexiste em um universo de fatos isolados, mas em um mundo de situações complexas, independente de sua percepção sobre o que o cerca. Ele está inevitavelmente em contato com diversas representações. A imagem dessas ultrapassa os limites das sensações desconexas, pois se baseia em um trabalho conjunto dos sentidos, na síntese de sensações próprias. A percepção do espaço urbano depende das práticas humanas estabelecidas ao longo da história, as quais podem não somente alterar os

sistemas de codificação usados no processamento da informação, como também influenciar a decisão de situar os objetos percebidos em categorias apropriadas.

Para uma melhor elucidação do conceito de percepção, podem ser observados aspectos essenciais para a sua composição, entre os quais se destaca o papel da história e da memória. A primeira apresenta-se como a ciência que estuda o indivíduo e sua ação no tempo e no espaço, concomitante à análise de processos e eventos ocorridos no passado, e, por associação de referências, o conjunto destes processos e eventos. A segunda trabalha com o elo das atividades sociais – fatos e relações pessoais ou sociais –, pois são nas manifestações destas relações que se permite manter a lembrança⁸.

A memória, neste contexto, é trabalhada como um conceito amplo, baseado no estudo de duas visões. A primeira, ligada aos fatos sociais e aos seus atores, é discutida por Maurice Halbwachs (1990). Já a segunda, voltada aos aspectos biológicos presentes na construção da memória, é defendida por Henri Bergson (1990). Vale salientar que, em relação à percepção, será dedicada especial atenção às idéias e ideais vinculados à memória coletiva, fundamentada no argumento elaborado por Halbwachs (1990).

O conceito de memória coletiva e social tem desempenhado um papel importante nas Ciências Sociais, em virtude da ligação entre a memória humana e as atividades e manifestações, que permitem manter viva a recordação (HALBWACHS, 1990). Com isso, a conservação dos fatos rememorados depende do meio social, ou seja: é no relacionamento entre pessoas em um determinado espaço, que o indivíduo consegue que sua memória funcione. De modo análogo, o enfraquecimento da memória origina-se da frouxidão ocorrida nas relações entre indivíduo e grupo. Assim a combinação entre memória/lembrança e a vivência apresenta mais próximo do presente, àquilo que se encontrava distante no tempo e no espaço. A memória pode ser acelerada ou acionada a partir da inserção participante do indivíduo no grupo, já que quanto mais distante das atividades do grupo menor é o grau de rememoração do indivíduo. Ele se encontra no limite do grupo e sua rememoração é fraca. O entrosamento do indivíduo com o grupo é um facilitador, um motor de acionamento da memória. Portanto, quanto mais esse facilitador é acionado, mais o cérebro consegue alcançar o funcionamento pleno e ativar a memória.

⁸ Halbwachs, Maurice. (1990)

Por conseguinte, na visão de Bergson (1990), a memória está ligada aos aspectos da Biologia e da Filosofia. Esta última é a forma de explicação e superação do idealismo e realismo. Para o autor, a imagem é o meio do caminho entre o concreto e o abstrato. Portanto, as representações do objeto estão muito além da sua imagem. Pode-se inferir que, a partir daí, temos uma construção da imagem do lugar como local de identidade, um espaço simultaneamente físico e simbólico. Porém, ainda segundo Bergson, toda construção do conhecimento é parte do senso-comum e encaminha para uma reflexão mais profunda, na tentativa de superar o dualismo. No pensamento bergsoniano, os objetos exteriores se distinguem ao corpo como incitadores de estímulos, os quais dependem da natureza e da posição do objeto. Ao modificar a posição do objeto, modifica-se a relação do corpo com este, alterando a percepção. A percepção, a forma como as imagens são percebidas pelo cérebro, é a subjetividade total, pois é desprovida de memória, sem lembranças e é limitada. É também a lembrança mais primitiva e profunda, mas que não se reflete na vida cotidiana do sujeito, por se apresentar por um tempo instantâneo, ou seja, existe por um instante. O momento quando se recebe a imagem torna-se tempo passado, portanto, também não existente no presente. Portanto, é algo virtual, que vem e escapa à nossa mente e nunca atingirá a totalidade.

Para Bergson, quanto mais imediata a percepção mais real ela se torna, e quanto mais distinta de nosso corpo por um intervalo, esta exprime uma ação virtual. Isto porque a percepção está impregnada por lembranças e estas estão impregnadas de percepção.

A percepção não é jamais um simples contato do espírito com o objeto presente; está impregnada de lembranças-imagens que a contemplam, interpretando-a. A lembrança imagem, por sua vez, participa da "lembrança pura" que ela começa a se materializar, e da percepção na qual tende a se encarnar: considerada desse último ponto de vista, ela poderia ser definida como percepção nascente. (BERGSON, 1990, p.109)

Analogamente à percepção, tem-se a lembrança, que possui movimento e não faz parte da ordem do espaço, mas sim do tempo. Este tempo é virtual. O presente é um instante quando o tempo decorre. Já o passado o passado é apenas uma sensação. Como não há diferenças entre passado e presente, o tempo torna-se um prolongamento, ou seja, o passado se estende e mistura-se ao presente.

Esses aspectos relacionados à percepção vislumbram um cenário, onde introduz a aceção de cidade (FIGs. 02, 03, 04 e 05), que está implícita na leitura do mundo ocidental e da sociedade contemporânea e aponta para um dialogismo da cultura⁹ urbana. Ressalta-se que a transformação da cidade está vinculada à construção da imagem e da cultura urbana, consistindo em suplantar o caráter convincente da representação comercial da cidade pós-industrial, atingindo a representação das cidades atuais, as quais se tornaram de difícil distinção visual, pois se assemelham no mundo globalizado e ainda compreendem várias e variadas formas de informações. Em virtude das características da imagem da cidade, registra-se uma narrativa da imagem na cultura ocidental. Por meio das etapas desta narrativa, pode-se entender o modo como a imagem associa-se ao espaço físico, visto que é nele que ela extrai sua origem, além de sustentar seu mote. Assim, tem-se que a percepção da imagem da cidade procede da compreensão do conceito de espaço e de sua transformação. Consiste em transformar a imagem, sem, no entanto, isentá-la da sua visualidade, de modo a alcançar sua possibilidade informativa. De outra forma, porém, ao alterar a compreensão do espaço, pode-se libertar a imagem de um conceito peculiar e aquiescê-la à experiência e à ação. Neste estudo propõe-se pensar em conjunto a visualidade e a cultura de que a imagem da cidade é exemplo.

Camillo Sitte, ao analisar a construção das cidades do período medieval e renascentista, afirma que as cidades modernas (fins do século XIX e início do século XX), sob o ponto de vista do cidadão comum – aquele que transita pelas ruas, atravessa seus territórios, repousa em suas praças, realizando percursos variados por esse espaço – não apresentam uma totalidade. Para este, a cidade é vista a partir do fragmento, a cidade como lugar ou como uma diversidade de lugares, e não como um espaço liso, homogêneo, indiferenciado (SITTE, 1992, p.4). O pensamento de Sitte está vinculado às concepções de Aristóteles, que resume os princípios da construção urbana ao dizer que uma cidade deve ser construída para tornar o homem ao mesmo tempo seguro e feliz. A efetivação da felicidade na construção urbana não deveria ser apenas uma questão de técnica, mas também artística em seu sentido mais profícuo e elevado (SITTE, 1992, p.14). Ainda de acordo com Aristóteles, o desejo de um conjunto urbano apropriado e possível estaria vinculado à presença harmoniosa de templos

⁹ Cultura: tomado em seu amplo sentido etnográfico é este todo complexo de manifestações que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo sujeito como membro de uma sociedade (EDWARD TAYLOR, 1917). Ver LARAIA, 1986.

consagrados aos deuses e outros edifícios públicos. Do mesmo modo para Pausânias¹⁰, que declarava não poder chamar de cidade um lugar onde não existiam praças e edifícios públicos.

Para os gregos e italianos, a praça – *Ágora e Fórum*, respectivamente – era o ponto central de uma cidade de grande importância. Seria a materialização da visão de mundo de um grande povo. Não se tratava apenas da parte de um conjunto, no sentido usual, mas de uma obra que se tornou pura arte ao longo dos séculos. As praças eram compostas por edificações que as delimitavam nos tempos medievais, possuíam um efeito harmonioso do espaço, como um todo coeso. As formas e dimensões das praças eram necessárias para uma boa proporção entre a dimensão da praça e a dimensão dos edifícios de primeira importância. Esta relação entre praça e edifício – praças mais largas comportam maior diferença entre comprimento e largura do que as praças em profundidade – levavam em consideração peculiaridades dos casos. (SITTE, 1990, p.53-61).

Para Sitte, nas praças das cidades antigas estava parte considerável da vida comum, conservando parte do significado público em relação a algumas das analogias entre as praças e as construções monumentais que as circundam. A aglomeração urbana prevalecia sobre o indivíduo, simplesmente em virtude de uma visão puramente estética. Assim, por meio deste pensamento, procura-se por modernizar o modelo antigo, criando cidades voltadas para um modelo nostálgico, buscando a perfeição espacial, ao dar limites estritos e incompatíveis com a necessidade de desenvolvimento destas, em contrapartida ao modelo disperso de formas, que recortam um fundo. É a recriação de um modelo utópico já morto ideologicamente e, o ignorar da evolução natural das condições de trabalho, bem como dos problemas de circulação e transporte advindos com a Revolução Industrial¹¹.

¹⁰ Pausânias foi geógrafo e viajante grego, autor da *Descrição da Grécia*, obra que presta uma importante contribuição para o conhecimento da Grécia Antiga, graças às suas descrições de localidades da Grécia central e do Peloponeso. Fonte: <<<http://www.wikipedia.org.pt>>> acessado em 22 Jul. 2009.

¹¹ A Revolução Industrial foi um processo de mudança social, cultural e política, com o surgimento, previamente anunciado, de toda uma nova era - a modernidade. Por conseguinte, mudam as formas de pensamento, conhecimento, crenças, valores, hábitos, costumes, práticas sociais, ideologia, visões de mundo, modos de vida, política e principalmente o consumo. O desenvolvimento da técnica, que proporcionou a Revolução Industrial e a conseqüente ampliação do capital comercial, esmaeceu a relação interdependente, isto é, a complementaridade entre cidade e o campo. Dentro desta dinâmica, a cidade se polarizou como centro político e econômico. Cada vez mais, as formas de sociabilidade e atividade humana se configuraram sob a racionalidade. Esta congregação entre técnica e racionalidade engendrou as formas de organização espacial e social, influenciando cada vez mais os modos de vida nas cidades. Vide: HOBBSAWM, Eric J. *Da Revolução Industrial Inglesa ao Imperialismo* (5a. ed.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

Em fins do século XVIII, a cidade modifica-se, constitui novas paisagens urbanas. O modo de produção e o aumento das atividades econômicas (agrária, comercial e industrial) aliam-se ao progresso tecnológico. Tal simbiose gera um crescimento incomensurável que não encontra suporte nas configurações física e espacial das cidades medievais e barrocas. A industrialização conduz, além de todo desenvolvimento urbano, à expressa necessidade de seu planejamento, pois o espaço cada vez mais saturado de novas tipologias arquitetônicas (ferrovias, fábricas, bancos e lojas) demandava, em virtude da precariedade física, uma regulação urbana (FIG. 06), com vistas a idealizar o espaço, não de acordo com o passado, mas voltado ao futuro.

Os efeitos destas transformações se somam e se tornam mais graves por volta de meados do século XIX. (...) A periferia não é um trecho de cidade já formado como as ampliações medievais ou barrocas, mas um território livre onde se somam um grande número de iniciativas independentes: bairros de luxo, bairros pobres, indústrias, depósitos, instalações técnicas. Num determinado momento estas iniciativas se fundem num tecido compacto, que não foi, porém, previsto e calculado por ninguém. (BENEVOLO, 2007, p. 565)

A cidade passa a ser um apoio material à cumplicidade que se estabelece entre os fenômenos urbanos e seus significados, levando a uma concepção absoluta e abstrata do espaço e sua auto-imagem. Passa a desempenhar um papel de condutor da cultura, em que decifrar o espaço da cidade é também decifrar a sua cultura. O ambiente da cidade e a sua cultura corroboram para que aquela seja vista sob a perspectiva de sua eficácia visual, por meio de suas representações arquitetônicas, favorecendo as artes plásticas, como a pintura e, posteriormente, a fotografia. *A priori* a imagem da cidade passa a ser decodificada como espaço racional e construído pelo e para o homem.

No século XIX, percebe-se uma crise dos regimes liberais que propiciaram a propagação das cidades como local do acontecimento caótico, onde a aglomeração favorece a desordem urbana. Este ambiente chamado de Estado Liberal resulta de iniciativas públicas e particulares, não regulados e não coordenados. A liberdade individual exigida como condição para o desenvolvimento da economia industrial revela-se insuficiente para regular as transformações urbanas produzidas justamente pelo desenvolvimento econômico. (BENEVOLO, 2007, p.567) A partir da falência dos Estados Liberais, relativo à ordenação e

urbanização do espaço, tem-se a vitória da burguesia¹², no que tange o modelo de cidade. O surgimento deste novo modelo leva a cidade a ser reflexo dos interesses de vários grupos dominantes – empresários e proprietários – produzindo êxito imediato e duradouro e permitindo reorganizar as grandes cidades européias. Primeiramente, Paris¹³; depois, as cidades coloniais no mundo todo, pois a reforma de Paris passou a refletir nas mudanças urbanas modernas, ao buscarem se assemelhar ao efeito produzido na capital francesa. No Brasil, a formação das cidades está ligada a movimentos e estratégias, políticas, religiosas, econômicas, ideológicas e sociais. Por exemplo, estão as cidades de Belo Horizonte, São Paulo, Porto Alegre e outras. A importância de algumas cidades parte de várias transformações, de rupturas com o passado tradicional, da necessidade de construção de um espaço capaz de abrigar as vocações citadinas e a participação de seus cidadãos, anunciadores de um ideal humanitário.

Entretanto, torna-se imaginária a possibilidade de ter um poder descentralizado. O poder está concentrado nas mãos da burguesia, que estetiza o espaço citadino, tornando-o propício aos seus interesses econômicos, sociais e culturais, com a ampliação das construções arquitetônicas para as artes aplicadas, com influência direta dos modelos clássicos. Assim, percebe-se um conjunto de transformações que permeiam toda a sociedade contemporânea e promovem uma mudança para um período em que predominam as questões do crescimento, do desenvolvimento econômico e da industrialização. Com isso, o espaço urbano se modifica de acordo o desejo da sociedade, criando um novo mapeamento sócio-cultural.

¹² O significado de burguesia neste trabalho apresenta o sentido definido por Pereira (2003), ao referir-se à vida e cultura dos burgos, fundada, nas atividades de comércio e serviços, que se diferenciam de uma cultura econômica e social arraigada à propriedade da terra e às atividades rurais. Sendo, portanto, um momento de afirmação da vida das ‘cidades’ em detrimento da vida no campo, como fonte geradora de riqueza e do patrimônio social. PEREIRA, Margareth da Silva. *Notas sobre o Urbanismo no Brasil: construções e crises de um campo disciplinar*. In: MACHADO, Denise B. P.; PEREIRA, Margareth da Silva; SILVA, Rachel C. M.(Org.). *Urbanismo em questão*. Rio de Janeiro: UFRJ/PROURB, 2003.

¹³ Paris tem seu destaque em fins do século XIX, com a reforma urbana do Barão de Haussmann, que então prefeito da cidade, por meio da política de Napoleão III, reorganiza o espaço como forma de cura espacial e ideológica. A cidade foi quase totalmente reconstruída sobre os escombros não só das casas antigas, das ruelas e dos monumentos postos literalmente abaixo. Essa reestruturação da cidade de Paris ao buscar por erradicar o espaço insalubre, procura, por meio da remodelação e um novo traçado, lapidar o capital cultural onde temos a formação embrionária da sociedade de consumo e da segregação de classes dos dias atuais. Ver BERMAN , 1987.

2.2. A CIDADE COMO LOCAL DE TROCA DAS RELAÇÕES SOCIAIS

Para entender melhor a vinculação existente entre cidade e sociedade, os seus desdobramentos nos dias atuais e as diferentes concepções da realidade social, no que se refere ao simbolismo, torna-se necessário entender a origem das relações sociais no espaço urbano. Torna-se possível afirmar, a formação de conhecimento e cultura moderna das cidades como algo desenvolvido anteriormente aos conflitos próprios à industrialização. É notória, em várias cidades européias, na segunda metade do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, a reorganização de espaço, em virtude da nova sociedade que ali emergia. Era uma sociedade movida à modernidade e à revolução dos processos sociais. Essa transformação acontece tanto no espaço urbano, quanto na relação da sociedade com este, o que torna mais vulnerável às gigantescas transformações que passaram a ocorrer neste período.

Durante o século XIX, permanece numeroso o delinear de cidades ideais¹⁴, onde configuração espacial, na maioria das vezes, está mais próxima aos problemas sociais. A finalidade de construção das cidades volta-se para a tentativa de conciliação entre patrões e empregados, em uma relação de trabalho rentável ao empregador, porém, com uma carga física insuportável, além de alienante, ao trabalhador.

Atrelado às necessidades econômicas e à demanda por um espaço ordenado, ocorre o surgimento da Ciência do Urbanismo¹⁵ – como ciência das cidades – e suas variadas correntes, a qual possui sua configuração completa desde esse período, e que se mantém pouco alterada até os dias atuais. Porém torna-se factício apontar o Urbanismo como uma

¹⁴ Em relação às cidades existentes e algumas tentativas de fundação de cidades industriais ideais é possível encontrar menos tratados urbanísticos e arquitetônicos, e mais intervenções pontuais na malha já urbanizada ou projetos para a expansão ordenada dessas cidades. Paris e Viena são quase realizações paradigmáticas dessas intervenções visando condições de mobilidade para a população e suas mercadorias (ruas mais largas, transporte coletivo), infra-estrutura (água e esgoto), além de edifícios representativos da vida laica e moderna dessas cidades.

¹⁵ A palavra procede inicialmente dos estudos de Ildefonso Cerdá, engenheiro catalão responsável pelo projeto de ampliação de Barcelona na década de 1850. Mesmo não tendo definido o vocábulo urbanismo, Cerdà utilizou o termo urbe para designar de modo geral os diferentes tipos de assentamentos humanos e o termo urbanização designando a ação do indivíduo sobre a urbe. Destas terminologias muito próximas, surge no início do século XX o termo urbanismo. Para melhor definição ver: CHOAY, 2003.

ciência fechada em seu conhecimento. A ciência das cidades atua efetivamente e modifica-se na trajetória de projetos, nas transformações e nas intervenções ao longo de sua existência.

Com isso, compreende-se que os ideais urbanísticos desenvolvidos por Henri Lefèbvre (1991), em sua teoria do espaço, apontam para um produto material relativo às estruturas sociais, nas quais o espaço social é um produto da sociedade. Para Lefèbvre, a industrialização caracteriza a sociedade moderna e fornece o ponto de partida para reflexão da nossa época. A partir da industrialização, a cidade passa a diferir-se dos assentamentos da antiguidade. Três variáveis passaram a imperar e a distinguir: a sociedade, o Estado e a Cidade (2001).

A cidade conserva um caráter orgânico de comunidade, que lhe vem da aldeia, e que se traduz na organização corporativa. A vida comunitária (comportando assembléias gerais ou parciais) em nada impede a luta de classes. Pelo contrário. Os violentos contrastes entre riqueza e pobreza, os conflitos entre os poderosos e os oprimidos não impedem nem o apego à Cidade, nem a contribuição ativa para a beleza da obra. (LEFÈBVRE, 2001, p. 5)

Pode-se afirmar assim que cada sociedade e seu modo de produção, em seu espaço demandam que cada organização societal elabore suas próprias práticas espaciais, representações do espaço e espaços de representação. Por conseguinte, cada sociedade, em cada momento histórico, terá diferentes compreensões desse espaço. Na medida em que se admite o espaço social como um produto social, percebe-se a relação intrínseca deste as três esferas da produção social do espaço; e, conseqüentemente, às relações sociais dessa produção: a reprodução da sociedade (da estrutura social, do cotidiano e da família), a reprodução da força de trabalho (de um contingente de trabalhadores necessários à reprodução dos meios de produção) e a reprodução dos meios de produção (LEFÈBVRE, 2001).

Ao longo da história, a cidade se transmuta, em virtude da cultura e da sociedade. Para Lewis Mumford (1961), a cidade tem por definição a forma e o símbolo de um conjunto integrado de relações sociais: é a sede do templo, do mercado, da corte de justiça, da academia de ensino.

Na cidade, os bens da civilização encontram-se multiplicados e diversificados; é aí que a experiência humana toma a forma de sinais exequíveis, de símbolos, de padrões de conduta, de sistemas de ordem. É aí que se encontram os produtos da civilização; também é aí, o ritual acaba por transformar-se no drama ativo de uma sociedade plenamente diferenciada e consciente de si mesma. (MUMFORD, 1961, p.13)

Com efeito, a cidade passa a corresponder ao *modus vivendi* moderno, o espaço urbano torna-se o suporte para a vida social urbana, que permite fenômenos e trazem novos referenciais por meio de objetos e valores, que modificam os aspectos sociais e culturais.

Lewis Mumford afirma também que as cidades nascem das necessidades sociais do indivíduo, o qual encontra um meio propício para a difusão de seus costumes e ampliação do diálogo com o outro¹⁶. Nas cidades, as aspirações sociais tomam forma. A necessidade primeira do abrigo sugere a possibilidade de contato e de cooperação entre os indivíduos, iguais ou diferentes, na busca por segurança e defesa, bem como por um local de circulação do capital econômico.

No início do período medieval, a construção das cidades fora fruto de técnicas militares e, às vezes, fruto da demanda dos senhores feudais. Eram fortificações muradas que, muitas vezes, levavam seus cidadãos a recorrerem à vida no campo como forma de subsistência, em um movimento de ocupação das cercanias da cidade fortificada. Na cidade medieval, era possível encontrar a essência do trabalho e da economia, uma vez que, com o advento da dela nasce a possibilidade de intercâmbios, porém era algo que não acontecia, em virtude do isolamento dos indivíduos. Neste período, percebe-se também o mercado como propulsor da instauração da cidade, a qual passa a ser local de troca, onde o comércio desempenhava um papel de atividade civilizadora e introdutória, principalmente no que tange ao mercado internacional.

Entretanto, o ritmo e a quantidade das trocas iam diminuindo em virtude da insegurança e da tendência à auto-suficiência dos domínios feudais. As cidades antigas foram permanecendo apenas com o papel religioso, como sede de bispado, ou político, como local da corte de reis e condes, uma vez que foram perdendo sua função manufatureira e mercantil. Surgiram mercadores que se dedicavam ao comércio de produtos agrícolas e artesanais. Estes também atuavam como servidores especializados da nobreza e do clero e percorriam outros

¹⁶ O sentido de outro abordado está ligado ao sentido antropológico da palavra, quanto às relações sociais do indivíduo e o diferente. A “noção de outro ressalta que a diferença constitui a vida social, à medida que esta efetiva-se através das dinâmicas das relações sociais. Assim sendo, a diferença é, simultaneamente, a base da vida social e fonte permanente de tensão e conflito” (VELHO, 1996, p.10). Para melhor definição vide: VELHO, 1996.

territórios, negociando a produção ou mesmo comercializando artigos vindos do Oriente¹⁷. Com o comércio, tem-se a instalação dos portos ao longo das vias fluviais, utilizados pelos mercadores por apresentarem mais segurança e serem mais rápidos. Neste mesmo período, originam-se as feiras, eventos que aconteciam regularmente, numa data fixa a cada ano, quando produtores e mercadores realizavam o comércio de suas mercadorias manufaturadas e de artigos exóticos.

Desde os séculos XII e XIII, na economia percebe-se a íntima relação cidade\campo, tendo em vista a necessidade de negociação dos produtos dos senhores feudais, principiando uma relação de troca entre o mercado citadino e o camponês, para o qual era imprescindível a comercialização dos seus produtos. Nota-se aqui, o valor de troca presente nas cidades, visto que passa a ser indispensável o mercado rural ao mercado urbano, pois as instalações urbanas se tornavam mais seguras, com a ampliação do comércio, em virtude do aumento do fornecimento de alimentos e da demanda por artigos finos dos senhores feudais, especialmente, após as Cruzadas. (MUMFORD, 1961, p.335)

Desse modo, entende-se que as cidades da Idade Média aparecem como aglomerações humanas em transformação, locais onde se realizavam experiências coletivas do viver em busca de meios de sobrevivência. O estado soberano ia gerando certo conflito entre o campo e a cidade, onde esta era o símbolo da prosperidade.

A instauração do comércio e, posteriormente, da industrialização apontam, segundo Lefèbvre, ao fato de a relação urbanidade-ruralidade não desaparecer por completo. Ao contrário, torna-se mais intensa, criando áreas periféricas ao tecido urbano. Por outro lado, os núcleos urbanos permanecem e se transformam. Com isso, a cidade, aos poucos, ganhava novas formas.

Esses núcleos resistem ao se transformarem. Continuam a ser centros de intensa vida urbana (em Paris, o Quartier Latin). As qualidades estéticas desses antigos núcleos desempenham um grande papel na sua manutenção. Não contem apenas monumentos, sedes de instituições, mas também espaços apropriados para as festas, para os desfiles, passeios e diversões. (LEFÈBVRE, 2001, p.12)

¹⁷ Mercantilismo, neste caso, refere-se ao conjunto de práticas econômicas desenvolvido na Europa, entre o século XV e fins do século XVIII, em um período quando a Europa passava por uma escassez de ouro e prata, não tendo, portanto, dinheiro suficiente para atender ao volume crescente do comércio. Deste deu-se origem a diversas medidas econômicas, de acordo com os estados, os quais exerciam forte ingerência na economia. A partir daí, surgiram uma série de padrões e normas tendentes a unificar o mercado interno, que resultaram na formação do Estado-Nação. Para uma melhor definição vide: HUNT, 1989.

As narrativas de Lefèbvre e de Mumford se aproximam. Lefèbvre também demonstra os indícios do processo de urbanização, a ascensão das cidades como um processo interno ao sistema. Entretanto, a cidade moderna – para o primeiro autor se aproxima do ideal grego – possui cenários diversos do que aquele – é perceptível por meio da relação do habitante com o habitat (2001, p.42). Pois, para Lefèbvre, a cidade é composta por cidadãos, enquanto que para Mumford, esta possui cidadãos livres, libertados da divisão social do trabalho¹⁸.

Algumas vezes, a urbanização era deliberadamente promovida pelos senhores feudais, que procuravam aumentar seus rendimentos utilizando as rendas urbanas da terra, tomando uma parte dos tributos no mercado local, fazendo uso de um grande corpo de consumidores para aumentar o valor dos produtos e de suas propriedades (MUMFORD, 1961, p. 330).

Diante deste cenário de urbanização recente, percebe-se uma cidade estruturada entre muralhas, aonde o comércio vai servindo como estímulo para o estabelecimento das cidades e o crescimento urbano. Dentro da nova organização urbana, a qual visava o bem-comum, como a mais recente aspiração social, percebe-se o surgimento do capitalismo. Ao ser instaurado como uma economia, o capitalismo atuou mais como um processo desagregador do que como um agregador, uma vez que este se baseava na iniciativa individual e no desejo pelo lucro. O autor acrescenta o conceito da existência contido nesse período de capitalismo primitivo, o qual faria ruir o feudalismo por dentro.

(...) o capitalismo precipitou a mudança da antiga economia de proteção, baseada na função e situação social, tendo em vista a segurança, moralizada, em certo grau pelo preceito religioso e por um forte sentimento de laços e desejos de família, numa nova economia de comércio, baseada na empresa individual, estimulada pelo desejo de ganhos monetários (MUMFORD, 1961, p. 35).

Para melhor elucidar o aspecto apontado acima como fator preponderante nas relações sociais, percebe-se que durante os séculos IX e X, o comércio persistiu mesmo quando a pirataria aumentou os riscos das trocas entre Ocidente e Oriente. A partir do século XI, desenvolveu-se largamente em função do crescimento demográfico e agrícola, contribuindo para a recuperação econômica das cidades e para o aumento do número de mercadores. As

¹⁸ Ver DURKHEIM, 1977

idades medievais evoluíam e também adquiriam aspectos distintos daqueles encontrados nas cidades antigas. Tornaram-se pequenas para abrigar o número crescente de migrantes camponeses que procuravam novas oportunidades. As muralhas medievais traduziam-se em entraves ao crescimento da cidade. O aspecto urbano se expandia e sua população, atraída pelo comércio, aumentava rapidamente. A antiga cidade das muralhas se vê, então, envolta no caos urbano e nas revoltas sociais. Com este processo de crescimento, passa a existir uma nova hierarquia dentro das cidades medievais. Com o tempo, a atitude de proteção e de submissão, que, de modo geral, caracterizava o superior e o inferior no regime feudal, cedeu lugar à hostil desapropriação (MUMFORD, 1965, p.335). Isso levou ao surgimento de novas urbanidades como Alemanha, França e Holanda, e culminou na origem de duas novas classes sociais: a burguesia e o proletariado¹⁹.

As cidades medievais passaram por várias mudanças, porém o episódio que obteve maior influência no aspecto urbano, em todos os âmbitos das cidades, foi a Revolução Francesa (1789), na medida em que, as alterações políticas geradas por ela, interferiram nos aspectos culturais, políticos e sócio-econômicos da sociedade. Há reflexões do movimento francês ainda na atualidade. A Revolução Francesa teve como gênese o ideal de liberdade. O movimento revolucionário foi fomentado pelos trabalhadores do campo, insatisfeitos, no seio da sociedade francesa, com os privilégios da nobreza e do clero, adicionados à perda de sua finalidade.

Assim como o comércio, a produção industrial e a mecanização são aspectos que contribuíram para o crescimento e a expansão das cidades. Tal fenômeno fez com que o campo estivesse mais sujeito à produção e ao modo de ser da cidade do que o contrário.

Com a Revolução Francesa, é perceptível o abrandar da afluência entre as classes, a extinção e eliminação da economia feudal baseada na propriedade, bem como da cobrança excessiva das contribuições dos fiéis exigidas pelo clero, o que deu origem a um Estado com bases liberais. Contudo, as relações sociais deste período eram voltadas basicamente para a

¹⁹ Os burgueses detinham o poder social, político e econômico dentro das cidades, e o proletariado viviam à margem destas, propensos a cada vez mais serem excluído. Estes compunham parte considerável da população urbana e aumentava cada dia mais, visto que estavam subordinados às novas leis do mercado, inseridos em um ambiente que visava o lucro dos indivíduos ricos. E conforme a cidade medieval se desenvolvia, mais crescia a diferença entre as classes. Em razão desse processo, de disputas de classes, houve o aumento na criminalidade, sendo seus agentes, assalariados, criados ou aprendizes. Para melhor elucidação ver: MARX, 2000.

economia. É notória a inovação da forma social de produção, cuja perspectiva está em um novo arranjo do processo de trabalho e dos fatores produtivos, que se baseavam na forma assalariada, que o ideal capitalista pratica até os dias atuais. O processo de trabalho passa a gerar novas forças produtivas, materiais e intelectuais, adaptadas às relações que então se estabelecem com o capital, e apontam para a possibilidade de crescimento e consolidação de um novo campo de práticas sócio-econômicas (BOURDIEU, 1992). É neste momento histórico em que aparece o paradigma de cultura e economia. A primeira é algo intrínseco aos atores do cenário urbano (sociedade) e a segunda, um marco na transformação da sociedade. Percebem-se claramente os valores empregados à cidade e à vida urbana (FIG. 07): valor de uso e valor de troca (LEFÈBVRE, 2001). Verifica-se que há separações entre campo e cidade mais evidentes que dão forma as primeiras e fundamentais divisões do trabalho. Essa divisão corresponde à divisão social do trabalho, que entre a cidade e o campo corresponde à separação entre o intelecto e o trabalho físico, natural do espiritual.

O campo, ao mesmo tempo realidade prática e representação, vai trazer as imagens da natureza, do ser, do original. A cidade vai trazer as imagens do esforço da vontade, da subjetividade, da reflexão, sem que essas representações afastem de atividades reais. Dessas imagens confrontadas irão nascer grandes simbolismos. (LEFÈBVRE, 2001, p.29)

Nesse âmbito, Pierre Bourdieu (1992) distingue duas posturas principais dentre diversas orientações que lidam com o aspecto cultural de uma sociedade no que tange ao imaginário simbólico e suas representações, nesse caso, no espaço urbano. Para o autor, de um lado tem-se a problemática kantiana que considera a cultura – por extensão todos os sistemas simbólicos – como instrumento de veiculação da ciência, e do próprio conhecimento responsável pelo consenso dos símbolos significados e signos perante o mundo. Por outro lado, considera a cultura e seus sistemas simbólicos como um instrumento de poder, legitimação da ordem vigente.²⁰ “Nestas condições, compreende-se as razões que levam a tratar ‘as práticas ou as obras enquanto fatos simbólicos que é preciso decifrar, ou melhor, a preferência em tratá-las enquanto obras prontas e não enquanto práticas’”. (BORDIEU, 1992)

As relações sociais que se estabelecem, ou são intencionadas, entre as classes sociais e constituem-se em princípios entre o saber – significante –, atos e procedimentos expressivos,

e o significado das disposições ordinárias definidas, onde as práticas sociais desencadeiam processos e fenômenos que configuram e expressam as classes sociais na configuração do espaço urbano. Porém, as sociedades que desenvolvem estas práticas, têm-se revelado por meio da história das transformações do sistema de bens simbólicos e da própria estrutura destes bens. Torna-se mais autônoma a produção e circulação dos bens simbólicos na medida em que o campo intelectual define-se em oposição ao campo econômico, político e religioso. Ou seja, a esfera cultural volta-se para o legado de artistas ou intelectuais em virtude da atribuição de valores e ordem que ocupam na sociedade (BOURDIEU, 1992).

Torna-se perceptível a eclosão do cenário material europeu acarretado pelo processo de industrialização e os transportes, entre fins do século XIX e meados do século XX, onde as trocas e a mobilidade caracterizam a nova cidade, o novo uso e a nova valorização do espaço urbano. Neste período, percebe-se que não é possível dissociar a vida na cidade e a produção imaginária, onde aquilo que é concreto na cidade, penetrado pelo sentido, torna a reconfigurar o concreto. Há uma nova reflexão sobre as formas culturais e históricas de produção e a transmutação da cidade, passa pela inovação e pelo domínio das técnicas que modificam a paisagem urbana, ao mesmo tempo em que transformam a cidade, as inovações, os procedimentos e os comportamentos. Neste contexto, tem-se a arte, que não se apresenta apenas como registro ou leitura das edificações ou do espaço urbano, mas como reveladora de movimentos internos, muito além de ilustradora de fenômenos, mas corporificam estes.

2.3. A CIDADE SE TRANSFORMANDO EM OBJETO ARTÍSTICO

Durante o Antigo Regime, a cidade caracterizava-se pelas muralhas que cercavam a construção, dotada quase sempre dos bens pertencentes às ordens eclesiásticas. Apresentava uma evolução lenta, o que permitia uma idealização detalhada e prévia, tratando a cidade como um verdadeiro objeto de arte. Entretanto, com a transformação da cidade feudal para a cidade burguesa primitiva, ocorre a divisão das propriedades, gerando um crescimento

²⁰ Neste texto Pierre Bourdieu, aponta os seguidores deste pensamento, tanto na vertente kantiana, quanto à vertente marxista/weberiana. Ver BOURDIEU, 1992.

desordenado, pois as cidades se expandiam e produziam a construção de casas e edifícios irregulares.

No início do século XVIII, conforme as relações humanas e os modos de produção evoluíam, na cidade várias alterações se desenrolavam, o que propiciou uma seqüência de inovações tecnológicas que inauguravam o alvorecer da Revolução Industrial. Isso ocasionou, nas cidades, idéias e ideais novos, surgindo cidades mais abertas, com amplas avenidas que possibilitavam um melhor fluxo dos cidadãos, com formas organizadas divididas em lotes privados, de desenho retilíneo. Isto pode ser melhor verificável na segunda metade do século XIX, nas renovações urbanas ocorridas em Paris (FIGs. 07, 08 e 09) – Barão de Haussmann – e Barcelona (FIGs. 10 e 11) – Ildefonso Cerdá (CHOAY, 2003).

As novas técnicas de trabalho trazidas pela Revolução Industrial, como a máquina de fiar, a partir da segunda metade do século XVIII na Inglaterra, fazem emergir o declínio da produção artesanal e da produção manufatureira, iniciando a divisão social do trabalho a propósito do controle capitalista. A cidade ultrapassa sua dinâmica habitual, da qual triunfa o urbano. Nasce o pólo independente do meio rural, o grande centro das relações econômicas, o território das indústrias modernas.

O grande desenvolvimento das cidades girava em torno dos aspectos econômicos e sociais e acelerava o crescimento urbano, alavancado pelas revoluções burguesa e industrial. Todavia, no que tange a mentalidade cidadina, a cidade contemporânea, mesmo com todas as grandes transformações, aproxima-se muito da cidade industrial, uma vez que as funções sociais da cidade giram em torno das relações de troca, da vida cultural, do poder e da riqueza. Isso pode ser percebido pela arquitetura das cidades, cujas construções eram monumentais com belos jardins que permeavam os espaços, como as casas, igrejas e praças. Além disso, percebe-se que a arquitetura alia-se à modernidade, passando a ser simbolizada pelos objetos, valorizando-os mais do que os processos e sistemas de relações, o edifício torna-se objeto autônomo desvinculado de qualquer dependência ou articulação contextual e, eventualmente, reproduzível pela indústria (CHOAY 1999, p.78-79).

A cidade moderna tornou-se tema predileto na produção de imagens, que a registraram em seus mais diversificados aspectos. Pintores, fotógrafos e cineastas lançaram olhares e produziram suas representações para a cidade (FIGs. 12 e 13). Esse material constitui-se em valiosos instrumentos, pois, conservam informações que permitem atualizar impressões

representadas como passadas. O estudo desse material, associado ao estudo do agente produtor, converte-se num significativo instrumento de análise sobre a construção das memórias das cidades.

Com o advento do mundo moderno, as praças, na visão de Sitte (1990), destinam-se a servir como estacionamento para os automóveis, quase não mais se discutindo a relação artística entre praças e edifícios. Já nas cidades medievais, as praças eram locais de monumentos e obras de arte para terem seu destaque causando efeito considerável, e a responsabilidade moral por esta decisão poderá ser assumida sem melindres. Como exemplo, o autor afirma que a escultura “Davi” de Michelangelo foi construída para ocupar um espaço ao ar livre, escolhido pelo autor. Contudo, encontra-se encerrado dentro de um espaço fechado como objeto e modelo. Torna-se necessário certo esforço para superar o efeito danoso causado por monumentos contidos nos cárceres da arte chamados de museus²¹ e, assim, desfrutar de uma obra sublime (SITTE, 1990).

O tratamento artístico, a ornamentação dos edifícios e a disposição destes nas praças transformaram o espaço urbano com efeitos de arte própria. Os conjuntos arquitetônicos de fins do século XIX não se formaram aos poucos. No entanto, foram concebidos de uma única vez, segundo o procedimento moderno, sobre a prancheta, onde tudo é ponderado e a aparência das construções é decidida de antemão.

Nas cidades modernas, a arte de se construir submerge no espaço urbano em detrimento das construções cúbicas e suas estruturas, ao se contrapor à riqueza do passado, presente nas cidades medievais. Entretanto, é possível, dentro da perspectiva das cidades-jardim²², modelo de cidade completa e fundamentada em uma sociedade global, preservar ao mesmo tempo o campo e a cidade, pois um é completo do outro. A urbanidade a serviço da qualidade de vida preserva a disseminação das construções, portanto, é grande ousadia social e cultural, permitir uma complexa revolução social por meio de mecanismos financeiros e

²¹ A esse aspecto apontado por Sitte, vale destacar que a intenção primeira é indicar a visão anterior das instituições museais, como locais de clausura da arte. Entretanto, este trabalho aponta para uma característica interior destas instituições a relação do objeto com o edifício e, por conseguinte a relação do edifício com a cidade. Para melhor elucidação ver capítulo seguinte.

²² Cidade Jardim (do original em inglês Garden City) se refere a um modelo urbanístico iniciado pelo inglês Ebenezer Howard. Vide: CHOAY, 2003.

imobiliários, que têm a reprodução do modelo pré-industrial, ruralidade medieval (CHOAY, 1999).

A aproximação entre campo e cidade, propiciada pela criação sistemática de jardins (espaços verdes públicos) da segunda metade do século XIX, responde a uma exigência de higiene e salubridade, em primeiro lugar. Também foi decorrente de uma prática de moralização das classes trabalhadoras. Desde os anos de 1850, dois modelos de espaços verdes urbanos vigoram: ingleses (simulação do campo, orgânico) e franceses (modelo mais complexo com vias internas). Estes espaços criam paisagens cheias de bucolismo, que atraem o olhar dos artistas. Mesmo com o advento do transporte, essa urbanidade dos espaços verdes sobrevive até os anos 1960, quando se privilegia a técnica, na criação de novos espaços urbanos, em detrimento do bucolismo do cenário europeu vigente.

São perceptíveis a revelação dos fenômenos urbanos, por intermédio dos artistas, e a antecipação do equívoco contido atualmente na palavra cidade. Visto que, ao utilizá-la para identificar a cidade tradicional, como uma centralidade intimamente ligada ao campo, esta se encontra independente de sua configuração espacial, ou seja, anula-se todo assentamento social anterior à definição de cidade. Contudo, o conceito contemporâneo de cidade volta-se para uma mescla de importantes variáveis, dentre elas: urbanidade e técnica, diante das quais se estruturam as cidades urbanas atuais, regulando-as e favorecendo a permanência do aspecto civilizatório das metrópoles, transmutado entre a segunda metade do século XIX e meados do século XX.

A passagem da arte da pintura para a fotografia, em fins do século XIX, como meio de reprodução do cenário e das paisagens urbanas, conduz a uma transformação histórica da cidade como *locus* da representação artística. Por meio da fotografia, a obra de arte perdeu sua autonomia, ao se emancipar do valor de culto. Em consequência, houve a refuncionalização da obra de arte, que passou discutir se a fotografia era ou não arte. Porém, naquele período, o mais relevante era que por intermédio da fotografia instituía-se o valor de memória – conjunto de lembranças do passado – por meio da recordação, predicado intrínseco à noção de patrimônio. Assim a fotografia passava a atuar como a pintura, retrato do ambiente urbano, por meio dos registros dos fenômenos que movimentam o cenário recém instaurado (BENJAMIN, 1987).

Ao tratar a arte inserida em um contexto simbólico e ético, Benjamin discorre a respeito das experimentações espaciais que aproximam arte e arquitetura, salientadas por meio da transformação gradual ocorrida em ambas ao longo dos anos, no que se refere à apropriação do espaço. O que impulsiona esse fenômeno é a sensação de irrealidade e infinitude vivida pelo homem, que se encontra como fruto de uma ilusão causada pela grandiosidade e velocidade advindas do progresso. A ilusão urbano-industrial não propiciava as relações sociais entre os homens modernos, uma vez que, o progresso seguia adiante, independente da vontade dos homens, em seu movimento rápido.

A arquitetura e as artes plásticas possuem fenômenos que as aproximam, sobretudo no que se refere à sua experimentação, ou seja, na ocasião e tempo em que vigora, observa-se a arte e vivencia a arquitetura. Tanto nas artes plásticas quanto na arquitetura, a experimentação do momento é fundamental, para as relações de propriedade e compreensão da história da obra e suas transformações com o passar do tempo, à qual, ambas estão sujeitas. O pensamento benjaminiano pode ilustrar este sentido de momento, ao discorrer sobre a obra de arte e o seu caráter de reprodutibilidade abarcando também a sua autenticidade²³.

Mesmo que essas novas circunstâncias deixem intacto o conteúdo da obra de arte, elas desvalorizam, de qualquer modo o seu aqui e agora. Embora esse fenômeno não seja exclusivo da obra de arte, podendo ocorrer, por exemplo, numa paisagem, (...) ele afeta a obra de arte em um núcleo especialmente sensível que não existe num objeto da natureza: sua autenticidade. (BENJAMIN, 1987, p.170)

Para Benjamin, a autenticidade é transmitida pela tradição a partir de sua origem, no caso o testemunho histórico, o qual é retirado pela reprodução técnica. De modo que distancia a obra do seu contexto original, atualizando e aproximando o objeto reproduzido do espectador, substituindo a existência única da obra pela existência em série, abalando a tradição. Constitui-se o reverso da crise atual e a renovação da humanidade, estando diretamente ligado aos movimentos a totalidade de um povo (BENJAMIN, 1987). Em sua

²³ Para Benjamin, na relação reprodutibilidade e autenticidade, a reprodutibilidade técnica prevalece em relação à reprodutibilidade manual, pois na primeira, preserva-se a autenticidade da obra, uma vez que a técnica possui mais autonomia do que a manual. Sobre a sua espacialidade, a reprodutibilidade pode ser realizada de formas ímpares e impossíveis para o original.

essência a obra de arte sempre foi reproduzível, contudo, na reproduzibilidade técnica apontada por Benjamin, há um atrofiamiento da sua aura²⁴.

Segundo este mesmo autor, com o surgimento da possibilidade de reproduzibilidade técnica (FIG.14), a arte passa a existir apenas como arte, rejeita a sua função social e determinação objetiva, deixando de fundar-se na práxis ritual para fundar-se na práxis política (BENJAMIN,1987). Desse modo, a arte passa a ter dois valores distintos; o valor de culto: voltado para a produção artística a serviço da magia, sendo o que mais importa é sua existência mesmo não sendo vista. E o valor de exposição, que surge quando da emancipação da arte na condição de objeto ritual, pois importa apenas que o objeto artístico seja visto. As idéias na obra de arte estão em ação, possuem uma energia própria, formando um arcabouço conceitual e um posicionamento crítico frente à obra e à sua exposição.

As transformações sociais, que muitas vezes ocorrem de modo imperceptível ao longo do tempo, interferem na estrutura da recepção do espectador da obra de arte, ou seja, a recepção é a interpretação, que inclui a percepção e a criação de um filtro do que é visto. No que tange a conceituação do espaço arquitetural, o arquiteto dá sentido ao espaço. Pode-se perceber, neste contexto, um discurso estético que se reflete no que é produzido, organizado de modo fundamental para a construção crítica da arquitetura como arte.

Com a transferência do valor de culto para o valor de exposição, a obra de arte e a produção arquitetural passam a ter novas funções, num primeiro momento, para posteriormente serem vistas como instrumento mágico. Contudo, o valor simbólico é inerente ao objeto artístico, pois a atribuição de valores refere-se à recepção que o espectador alcança frente ao objeto exposto. A condição humana, o fato do homem se definir como um ser temporal e espacial, interfere diretamente nessa produção artístico-arquitetural por meio de sua percepção de mundo frente aos fenômenos que lhe são sensíveis sejam naturais ou plásticos. Os modos de percepção evoluem a relação com o espaço, por serem uma manifestação clara de empatia e abstração, pois a vivência no espaço se manifesta de todas as formas possíveis, que suscitam uma nova exposição da obra perante o espectador. A dimensão

²⁴ Aura é uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. In: BENJAMIN, 1987

figurativa presente na arte estatutária alcança um distanciamento dos fenômenos do mundo, na medida em que arte passa a exigir um novo posicionamento perante a sociedade.

A arte, como é percebida recentemente, tem início em fins do século XVIII, quando arquitetos e artistas passaram a abordar as transformações culturais, territoriais e técnicas assumindo-as em suas produções. A cidade da era moderna pressupõe novas posturas diante do período de inovações, levando, num primeiro momento, os artistas e, posteriormente, os arquitetos, a transmitir esses conhecimentos às suas produções artísticas. A arte abstrata presente no fim do século XIX e início do XX apontam para o fenômeno urbano, para as transformações do homem perante o mundo e a natureza. Portanto, mais como uma identificação, as produções artísticas são traduções da experiência espacial temporal. Assim, pode-se afirmar que as artes plásticas e a arquitetura se intercomunicam pela zona de contato – o espaço, uma vez que esse envolve o corpo e os sentidos. De modo que a noção estética de experiência tátil é mais envolvente cria situações de envolvimento corpóreo.

Em relação à produção arquitetural, esta desempenha o papel de reflexo das questões fundamentais ocorridas, no que tange a ampliação do pensamento cultural, no campo do trabalho e dos fenômenos sociais ao longo da história. Porém, a percepção humana se transforma ao mesmo tempo em que o seu modo de existência e a sua organização são condicionados tanto historicamente quanto naturalmente. Desse modo, a função do arquiteto passa a ser a de produzir espaços qualificados e ao mesmo tempo qualificantes. É nesse ponto em que se tem a função das artes plásticas, auxiliar na produção arquitetônica desses espaços, trazendo a eles qualidades várias. A inserção da obra de arte na tradição se dá pelo culto e pelo seu caráter único – sua autenticidade, possibilitada pelo fundamento ritualístico.

O Urbanismo como ciência nasce quando aponta para esse caminho, em busca de uma melhoria da cidade em relação à autonomia e à organização da sociedade no espaço. A cidade planejada (FIG. 15) transfere para o espaço público aquilo que antes era restrito ao espaço privado, assumindo o caráter de demonstrativo da eficácia e, de certa forma, ratificador das conquistas. Ao mesmo tempo em que afirma o direito à permanência e à percepção. De modo análogo, a renovação urbana apresenta a possibilidade de uma intervenção artística e tem como fonte a paisagem e a relação com o infinito. A partir do domínio ótico e do domínio tátil, o espaço pode ser apropriado, bem como há a integração entre o exterior e o interior. A cidade mostra-se como força do poder simbólico. Seja esse

poder: econômico, político ou social. Ao buscar por soluções arquiteturais e urbanas que visem a paisagem que se vê como possível local para ser ocupada, tem-se na estética a possibilidade de relação do sujeito com a ocupação do espaço, de modo que a arquitetura não pressupõe uma ação contemplativa, mas passa a ser vista como um objeto. O movimento *Arts and Crafts*²⁵ ilustra esse período, ao ser entendido como o desenho e a produção de objetos domésticos, que apontavam para a materialidade da arquitetura.

A interação entre arte e arquitetura é antiga, remete ao início de ambas; porém, somente em meados do século XIX (FIG. 17) essa fusão é percebida e conceituada. O ponto de tangência é a maneira como artistas e arquitetos apresentavam suas obras de forma contextualizada. As tensões entre as duas manifestações artísticas, de modo análogo, também atravessam épocas. Ao mesmo tempo, percebe-se a aproximação da arquitetura com as condições pragmáticas da existência humana, ou seja, o princípio fundamental da arquitetura é ser o abrigo, que na visão antropológica pode ser entendido como a extensão do corpo.

Na arquitetura, a forma é o espaço e não apenas a composição de volumes. Ela faz ela age. Trabalhar a forma é trabalhar a espacialidade para além da geometria. Analogamente, tem-se, com na arte contemporânea, o aguçar da experimentação espacial no espectador/usuário, buscando a integração criativa entre arte e arquitetura. É fundamental a sensibilização ao espaço, onde se pensa em uma dimensão mais epistemológica, na superação do que há de mais fechado na essência da produção arquitetural, é necessário olhar para outras direções como forma de sobrevivência da arquitetura. O ambiente - uma instalação ou um produto arquitetural - produz sentimentos e reações mesmo naquele observador mais distraído. Por conseguinte, os objetos costumam afetar mais por estar no inconsciente, uma vez que sempre se pode ser arremessado a perceber o ambiente, a perceber a sua plasticidade, na qual se vivencia todo o cotidiano (HUCHET, 2008). De maneira homóloga, percebe-se também a transformação do museu, pois na medida em que a arte transforma, o perfil do espaço museal também se modifica, a fim de abrigar os novos conceitos e experimentações artísticas, em que o ambiente da arte é aquele que propicia a espacialidade própria da obra.

²⁵ O Arts and Crafts, idealizado e dirigido por John Ruskin e William Morris, possuía duas características que o identificavam: a proposição da divisão das artes em denominações distintas – a arte pura (belas artes) e a arte aplicada (artesanato) – e a oposição ao modo de produção mecanizada, defendendo a idéia de um retorno ao sistema artesanal.

O avanço da apropriação do dispositivo espacial, na interação do objeto com o espaço em sua dinamização e experiência que adentra o espaço, pode ser elucidado pelo trabalho específico do lugar, *site specific* – “sítio específico”. Esse termo faz menção a obras criadas de acordo com o ambiente e com um espaço determinado, saindo do ambiente escultórico para o ambiente arquitetural (FIGs. 19 e 20). Geralmente, trata-se de trabalhos planejados – oriundos de convite, muitas vezes - para um determinado local, em que os elementos esculturais dialogam com o meio circundante, para o qual a obra é elaborada. Nesse sentido, aproxima-se à noção de arte ambiente, que sinaliza uma tendência da produção contemporânea de se voltar para o espaço – incorporando-o à obra e/ou transformando-o –, seja ele o espaço da galeria/museus, o ambiente natural ou as áreas urbanas. E ainda, relaciona-se de perto à chamada *land art*, que propõe uma nova relação com o ambiente natural. A relação, nesse sentido, não mais como paisagem a ser representada, nem manancial de forças passível de expressão plástica, mas a natureza é o *locus* onde a arte se enraíza. O ambiente físico é a obra de arte e a escala é o tamanho real, onde desertos, lagos, *canyons*, planícies e planaltos apresentam-se como campo em que os artistas realizam intervenções precisas²⁶.

É possível afirmar ainda que as obras ou instalações *site specific* podem remeter à noção de arte pública, que designa, em seu sentido corrente, a arte realizada fora dos espaços tradicionalmente dedicados a ela, museus e galerias. É onde a obra é realizada num contexto geográfico e urbano que contém uma participação do trabalho artístico, em relação à especificidade do contexto, por meio das demandas deste, e encaixa-se de modo harmonioso neste. A idéia geral é a de que se trata de arte fisicamente acessível, que modifica a paisagem circundante, de modo permanente ou temporário. No Brasil, seria possível aproximar da idéia de trabalhos *site specific* a algumas experiências artísticas realizadas sobre o ambiente natural.

A arte para ser arte manifesta-se sem regras, sem normas, trabalha na intenção de renovar a percepção: a cada olhar um despertar de sensações. Nesse aspecto, ela se aproxima da arquitetura, ao se desvincular da escala, agindo no princípio da incerteza, na dimensão analítica da percepção. Para um espaço alcançar a tutilidade e a opticidade expressas por

²⁶Afirmções baseadas em texto disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>>

Benjamin (1987), o espaço necessita da experiência coletiva, que pode ser favorecida pela arquitetura, estruturando a sensação e produzindo símbolos.

No início do século XX, quando se concretizava uma sociedade intimamente relacionada à natureza, sobretudo, a cidade apresentava aspectos que a iluminavam. Isso fazia com que a arquitetura figurasse como uma arte/ciência diferente das outras. Esse aspecto é perceptível desde os primeiros assentamentos humanos, entretanto, com o tempo a cidade cresce sobre si mesma, adquire consciência e memória de si mesma. Na sua construção permanecem os motivos originários, porém tornam-se mais precisos e modifica as causas de seu desenvolvimento. Perante a velocidade e a movimentação espacial, inerente à urbanidade atual, percebe-se a cidade em crise, na medida em que padroniza suas relações culturais ou sócio-econômicas, sejam com a centralidade ou com a periferia, conflitando os modos de habitar o espaço urbano.

Aldo Rossi²⁷ abarcava esses processos de desenvolvimento e de transformação do espaço urbano como mutações, mudanças, ou simples alterações que têm tempos diferentes, fenômenos particulares, acidentais como as guerras ou as expropriações. Estas podem arruinar em pouco tempo situações urbanas que pareciam definitivas, ou mesmo em mudanças que podem se produzir em tempos mais longos e por modificações sucessivas, às vezes de elementos e partes isoladas. Em todas essas modificações, muitas são as forças que atuam e se aplicam à cidade, as quais podem ser de natureza econômica, política ou outra (ROSSI 2001, p.210). As alterações culminam em perda significativa da vitalidade dos espaços, com conseqüente aceleração da privatização destes, inibindo o caráter da usualidade e do cotidiano da vida urbana. De modo que, as atividades das cidades que celebravam o lugar comum, tornaram-se mais territorializadas, afastando os indivíduos uns dos outros.

2.4. A CIDADE E SEUS FRAGMENTOS

²⁷ Aldo Rossi (1931-1997) foi um arquiteto e teórico italiano. Em seu trabalho técnico ficou conhecido por usar formas puras: cubos, esferas, cones, etc. Possui teorias da arquitetura, descrita em um dos seus principais livros foram: "Arquitetura da cidade". Para referir-se a uma espécie de construção, ele também ficou conhecido por utilizar o termo "*Genius Locci*", que significa uma divindade ou o espírito do lugar.

Como já apresentado anteriormente é muito complexa a definição de cidade, tendo em vista todo fenômeno urbano, uma vez que a sua importância está diretamente ligada ao processo de industrialização, de onde a formação da cidade atual deriva. Contudo, a urbanização precede em muito a indústria, a cidade faz parte da história, não apenas como um advento do mundo moderno, uma vez que remonta ao início da humanidade, quando surgiu como espaço legítimo da vida social.

Para se entender a realidade citadina como local de fragmentos, parte-se do princípio de que, para Camilo Sitte (1992, p.95), a cidade estava contida na sua dimensão estética, ao considerá-la como uma obra de arte e não apenas um problema técnico. Sitte principiava pela representação do espaço urbano como algo poético, onde as praças propiciavam esse pensamento. A produção arquitetônica do mundo industrializado apresenta-se com uma necessidade de ruptura com o passado e construir o seu futuro próprio. Este paradigma gera um impasse caótico e fragmentado em uma realidade desagregada na busca por uma nova ordem urbana.

Neste âmbito de acontecimentos, em relação ao Brasil, percebe-se que as cidades brasileiras iniciais foram existindo na medida em que avançava a colonização portuguesa, onde estes fundavam um povoado²⁸. Posteriormente, especificamente no século XVIII, a Coroa Portuguesa, temendo a perda de territórios na América, sobretudo para os espanhóis, decide ampliar a ocupação territorial, modificando o ambiente urbano por meio de um instrumento jurídico denominado sesmaria²⁹. Entretanto, isso acontece, em sua maioria, nos locais mais interiorizados. Nas cidades mais populosas, de economia mais marcante e que constituíam uma centralidade, cidades como São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre e outras, acompanham o desenvolvimento – mesmo que com certo atraso – daquilo que acontece na

²⁸ Como quase todo povoamento em terras brasileiras, escolhe-se um marco, um local central, um ponto de partida. Na América Portuguesa, na maioria das vezes, os colonizadores escolhiam um local próximo ao rio e em terreno seguro. Em seguida, doava-se parte das terras designada como rocio, onde se edificava uma capela em homenagem a um santo, do qual as pessoas da vila em questão possuíam devoção. A partir de então, novas moradias iam aos poucos sendo construídas, pequenas mercearias eram instaladas. Formava-se, ainda que incipiente, um núcleo populacional.

²⁹ A sesmaria consistia na doação de terras a um determinado súdito pela Administração colonial na América Portuguesa. O objetivo da sesmaria era claramente de acelerar o avanço colonial no interior do continente e ocupar territórios. É importante ressaltar, que a Carta de Sesmaria era assinada pelo proprietário das terras na América Portuguesa, ou seja, Rei de Portugal.

Europa³⁰. Nesse período, percebe-se um ensino da arquitetura e do urbanismo nas escolas brasileiras voltado para o acompanhamento da nova racionalidade do funcionamento do urbano (MACHADO, PEREIRA, SILVA (org.): 2003, p.8-14).

Com a nova cena urbana, percebe-se uma arquitetura que atua como paisagem fixa dos vaivens do sujeito, tornando-se cenário. Em decorrência desta, a dinâmica urbana passa a ser reconhecida pelas construções para habitação, e as áreas em que situam misturadas às destruições, demolições, expropriações e mudanças drásticas do uso do solo, incluindo especulações e obsolescência, apresentando-se como fatos da vida cotidiana. Em virtude desses aspectos e também do início da preocupação de manutenção de alguns dos edifícios mais significativos e de alguma relevância histórica, nota-se que nas cidades atuais, o tempo tornou-se algo visível, palpável, uma vez que os edifícios tornam-se testemunhos vivos de um período. As cidades (MUMFORD, 1961) são um produto do tempo. São produtos de várias e variadas épocas e estilos.

Choay (1999, p.89) afirma que a cidade, ao ser situada como principalmente como um mero objeto de colagens justapostas, iria sobreviver apenas sob a forma de fragmentos, imersos numa maré do urbano, faróis e balisas de um caminho a inventar. Contudo, esse aspecto está intimamente ligado à ação dos cidadãos. Para reafirmar tal assertiva, pode-se influir que cada geração possui um tipo de mito que vai e vem passando um pouco de cada vez de um lugar a outro. Cada geração se apropria dos mitos a sua maneira, acrescentando novos elementos naquilo que foi recebido do passado. Entretanto, cada realidade de uma dada comunidade também muda entre as gerações, mas por trás desse fato há uma realidade permanente que, de algum modo, consegue furtar-se à ação do tempo. Segundo o pensamento de Aldo Rossi (2001, p.215), é necessário reconhecer nessa realidade o verdadeiro elemento portador da tradição. Assim, pode-se asseverar que são os indivíduos responsáveis pela memória, responsáveis pela tradição, responsáveis por aquilo que possui valor e merece ser apropriado como um patrimônio, um bem de importância e relevância para a comunidade.

Na maioria das cidades européias, grandes palácios e diversas edificações conformam hoje pedaços de cidade, cuja função hodierna dificilmente é a mesma para a qual foi

³⁰ Através dessa assertiva pode ser confirmada e verificada a influência da reforma de Paris, por meio das obras de urbanismo sanitarista ocorrido no Rio de Janeiro e na cidade de Santos, além da nova ordem social aplicada à construção da cidade de Belo Horizonte.

originalmente criada. Qual não é a surpresa ao deparar-se com uma série de lacunas atreladas a estas, principalmente, na pluralidade de funções que as contém, independente de seu aspecto físico. Entretanto, é no seu aspecto físico, na sua forma estilística, que marca quem vive e percorre a cidade. Essa sua significância estética, simbólica, produz a sua perenidade de forma organizada no espaço e no tempo.

No que se refere ao elemento arquitetônico, seguindo o pensamento de Rossi, torna-se perceptível em caso de construção recente, por exemplo, a falta do mesmo valor daquele elemento construído anteriormente; independente de sua arquitetura (estilo, forma), pois, não apresentaria aquela riqueza estética e simbólica, razões pelas quais torna-se possível o seu reconhecimento no espaço urbano, por não possuir o fator tempo, aspecto que caracterizaria o seu simbolismo (ROSSI 2001).

Na experiência urbana atual, é possível apreender experimentações e impressões várias, o que também constitui a cidade, no reconhecimento da qualidade do espaço e na legibilidade das formas. No início do século XX, a cidade passa a ser vista como construção de um tempo, criação do ambiente em que se vive, e a arquitetura como forma coletiva, inseparável da formação da civilização, aspecto permanente, universal e necessário. Rossi (2001), em seus estudos, aponta que a cidade só pode ser definida como referência, precisamente em relação ao espaço e ao tempo; somente dessa forma é possível compreender a qual fato urbano está se prendendo. Isto, certamente, apenas o tempo poderá definir e transformar a cidade contemporânea, em algo que se queira habitar e recordar. As noções atuais de cidade não deixam de ser desdobramentos dessas mesmas noções ampliadas no espaço, do hábitat e do bairro pobres para o ambiente urbano, dos planejamentos regional, estratégico, ecológico e auto-sustentável; bem mais complexas dada a diversidade de atividades, setores primários, secundários e terciários.

Nota-se que, no conjunto dos acontecimentos contemporâneos, o registro ou leitura, de edificações ou do espaço urbano, perpassa pela arte como algo à frente de uma prática reveladora de movimentos internos. A arte está muito além de ser mera ilustradora dos fenômenos urbanos, mas está corporificada a estes. Isso pode ser verificável no início do século XX, onde a cidade torna-se radiante, higiênica e ordenada, e passa a ser colocada sobre o signo da função, reduzindo a vida urbana em quatro atividades, o habitat, o trabalho, a

circulação e o lazer, sendo que as construções pós Segunda Guerra Mundial representam a sua maior influência (CHOAY, 1999).

Contudo, segundo o pensamento de Paolo Portoghesi³¹ (2002), a arquitetura do início do século XX era vista como a reciclagem de outros estilos, agregação de elementos. Para Portoghesi, o pensamento funcionalista era aquele que atua por meio de recomposição das partes, fragmentando a realidade em busca de seu equivalente mental, dando origem ao zoning³² (zoneamento).

Uma vez estabelecido o destino dos espaços urbanos, com base em considerações quantitativas, a arquitetura tornou-se elemento redundante acrescido a um volume urbanístico predeterminado, tal como um dos papéis coloridos com os quais embrulhamos presentes de Natal. (PORTOGHESI, 2002, p.25)

As premissas do zoneamento passam a ser incorporadas à transformação social da cidade, tornando esta funcional, segundo os preceitos do IV CIAM³³ (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna), ou seja, a Arquitetura (FIGs. 21 e 22) e o Urbanismo modernos tornam-se os elementos principais na elaboração de novas formas de associação coletiva, de hábitos pessoais e de vida cotidiana. O momento inicial do século XX torna perceptível o surgimento da nova linha de pensamento apregoada pelo CIAM, cujo arquiteto de maior relevância deste período, Le Corbusier (2002), defendeu a cidade ideal que seria composta por retas. Ele acreditava que a linha reta favoreceria o tráfego de veículos que afloraram pelas

³¹ Paolo Portoghesi (1931) é um arquiteto italiano, teórico, historiador e professor de arquitetura da Universidade La Sapienza em Roma. Ocupou o cargo de presidente da seção de arquitetura da Bienal de Veneza entre os anos de 1979 a 1992, foi editor chefe do jornal Controspazio (1969-83), e reitor da Faculdade de Arquitetura na Universidade Politécnica de Milão (1968-78). Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Paolo_Portoghesi>

³² Caracterizado pelo sistema de subdivisão da cidade em áreas especializadas, às quais são atribuídas funções homogêneas específicas. O zoneamento é um tradicional instrumento do planejamento urbano, profundamente difundido durante o século XX, caracterizado pela aplicação de um sistema legislativo (normalmente em nível municipal) que procura regular o uso, ocupação e arrendamento da terra urbana por parte dos agentes de produção do espaço urbano, tais como as construtoras, incorporadoras, proprietários de imóveis e o próprio Estado. Fonte: www.pt.wikipedia.org, consultado em 21/09/2009. Para melhor elucidação ver: JACOBS, Jane Morte e Vida de Grandes Cidades São Paulo: Martins Fontes, 2001. CHOAY, 2003.

³³ Os CIAM's (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna) constituíram uma organização e uma série de eventos organizados pelos principais nomes da arquitetura moderna europeia no intuito de discutir quais os caminhos da arquitetura, do urbanismo e do design. O nome mais significativo e um dos seus principais idealizadores foi o franco-suíço Le Corbusier. Os CIAM's foram responsáveis por discussões e pesquisas inéditas até então, como a busca da residência mínima (a máquina de morar) e o design para as massas, que revolucionaram o pensamento estético, cultural e social do período. A arquitetura do progresso ao alcance de todos.

ruas tortuosas das cidades antigas. A reta disciplinaria o urbano. Neste contexto, tem-se a Carta de Atenas³⁴, cujos aspectos e diretrizes regeram o processo urbanístico daquele período.

Após a década de 1960, torna-se profunda a discussão a respeito do movimento moderno. A cidade ideal é dividida em zonas especializadas e passa a ser criticada por arquitetos italianos, que buscam sair da ortodoxia modernista dos espaços organizados e moldados para indivíduos sob medida.

O chamado à ordem dos defensores da ortodoxia modernista provoca, no espaço de poucos anos, uma inesperada pulverização de posições, enquanto novos mitos são apressadamente criados para cortar pela raiz o esforço reformista, já então corrompido por seu componente populista. Esses novos mitos são as tecnologias emergentes, a industrialização total do ciclo da construção civil e o 'urbanismo', entendido como planificação do solo através do *zoning* e incumbido da articulação orgânica entre arquitetura e política, projeto e sociedade. Atualiza-se assim, o grande mito da redenção do mundo pela arquitetura; esta é substituída pelo urbanismo e reduzida à condição de superestrutura frívola e volúvel da planificação territorial. (PORTOGHESI, 2002, p.179-180)

No caso brasileiro, no momento em que surge o movimento moderno, tem-se início ao processo de fragmentação que as cidades passam a enfrentar. O que determina a ação destas nos dias atuais, ou seja, a cidade torna-se o local onde os espaços urbanos são compostos por partes diferenciadas e por fragmentos. Isso acontece na primeira metade do século XX, quando as regiões centrais das cidades começaram a ser vistas como espaço de agregação de obras históricas. Dessa forma, o edifício histórico e a cidade passaram a ser vistos como elementos cuja função primeira era preservar a identidade e a memória locais³⁵.

³⁴ A Carta de Atenas (1931) é a primeira das cartas patrimoniais, que traça diretrizes voltadas para a dinâmica do espaço urbano. Em virtude de ser a primeira, pode ser que tenha sido o produto mais influente dos CIAM. Foi escrita por Le Corbusier baseada nas discussões ocorridas na Quarta Conferência da organização. A Carta praticamente definiu o que é o urbanismo moderno, traçando diretrizes e fórmulas que, segundo seus autores, são aplicáveis internacionalmente. A Carta considera a cidade como um organismo a ser planejado, de modo funcional e centralmente planejada, na qual as necessidades do homem devem estar claramente colocadas e resolvidas. Entre outras propostas revolucionárias da Carta está o de que toda a propriedade de todo o solo urbano da cidade pertence à municipalidade, sendo, portanto público. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Carta_de_Atenas>

³⁵ Em 1936, Mário de Andrade organiza um projeto de lei que além de ampliar o conceito de Patrimônio, resgata valores próprios da cultura brasileira, como as obras de Aleijadinho, os costumes as manifestações intangíveis dentre outras. Ouro Preto figura como a identidade nacional. Contudo, por ser muito abrangente, o projeto é parcialmente rejeitado ao ser convertido em lei, pelo então presidente Getúlio Vargas. Por meio do Decreto-Lei nº 25, em 1937, cria-se o SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. A criação do SPHAN

(...) identidade é um sistema de significados fundados na memória (de indivíduos e sociedades), os quais buscam dar sentido às experiências compartilhadas. Identidade está relacionada à criatividade. (...) a criatividade gera novas identidades, e estas, quando perdem sua capacidade de produzir sentidos, são forçadas a atualizar-se ou, então, perecerem ³⁶(MATTA MACHADO, 2002, p.41).

Neste período, também se tem início a preocupação com o patrimônio cultural³⁷, o qual está intrinsecamente relacionado ao simbólico e à essência do indivíduo que é sua identidade cultural; aquilo que lhe indica quem é e por que age, fala e pensa de uma forma e não de outra. Trata-se, portanto, de um elemento fundamental para o exercício da cidadania. Pode-se afirmar que o patrimônio cultural é a prova da existência e da experiência do homem, uma vez que não é apenas formado por marcos simbólicos³⁸ ou cidades, mas por costumes, objetos que também fazem parte desse acervo e devem ser preservados, independentes da natureza ou suporte, em que o patrimônio se apresenta ou da modalidade de preservação.

Contudo, de modo que esta dinâmica permaneça, torna-se necessário que o patrimônio cultural prossiga na preservação e manutenção das características essenciais de seus bens. Torna-se necessário refletir sobre o tempo e o espaço urbano como fatores imbuídos de conflitos intensos, em virtude da crescente transmutação, desde sua origem, do sistema de produção capitalista. É perceptível, nesse processo, o surgimento de formas urbanas cada vez mais complexas, que se apropriam e retiram, progressivamente, da sociedade o domínio sobre o espaço e o controle sobre o tempo, por meio de seu alheamento e fragmentação. É relevante pensar o espaço e o tempo como categorias que provocam intensos conflitos de classes sociais buscando a sua hegemonia no poder.

(atual IPHAN) e do Decreto-Lei n.º25, é o primeiro passo para a preservação do Patrimônio no país, desencadeando em outras fases e ações cuja a intenção de se preservar o patrimônio histórico e artístico nacional era uma das bases.

³⁶ A definição de identidade exposta por Matta Machado (2002), tem como referência o pensamento de Norbert Elias (1994), ao focar o problema das identidades na rede de relação entre indivíduos e sociedades.

³⁷ A concepção de patrimônio está vinculada a duas categorias próprias da sociedade: cultura e memória. A cultura atua como elo identificador das sociedades, ao reunir em um mesmo *modus vivendi* a linguagem, a religiosidade, a oralidade e todas as outras manifestações de uma coletividade. A memória é o fator estruturante dessa cultura, partindo da relação das identidades coletivas com o passado e o presente, através das lembranças que constituem o imaginário comum, ligado a um passado também comum, de uma determinada localidade. Diante disso tem-se o patrimônio cultural como “o conjunto de bens móveis e imóveis existentes no país cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico.” (DECRETO-LEI N.º 25, 1937).

³⁸ O sentido de marco simbólico apresentado está relacionado à definição de monumento, monumento histórico. Para definição de monumento e monumento histórico, ver: CHOAY, 2001.

No caso das configurações urbanas que possuem valor histórico-cultural, estas fazem parte do pensamento social da classe que as determinou e, com isso, são perceptíveis as relações sociais conflituosas por meio de seus códigos e símbolos próprios. Do mesmo modo, a transmissão dos valores advindos dos monumentos suscita um discurso, em virtude da força preservação, que possui duas faces: uma de opressão e sentimento de obrigatoriedade de proteção por parte da população, e outra que apresenta uma capacidade de agregar valor econômico e cultural, quando está vinculado à memória, principalmente à coletiva. Esta última acarreta em uma possível perpetuação daquele elemento estruturante da identidade de um lugar. Desta feita, na atualidade, para distinguir e intervir no espaço urbano das cidades contemporâneas pode-se conjecturar que as experiências sociais, espacial e histórica destas é preexistente.

A identificação e apropriação espacial do urbano por indivíduos de uma localidade estão intimamente ligadas aos valores antropológicos e filosóficos, os quais determinam o nível de exultação e contentamento destes com o ambiente em que vivem. Deste modo, percebe-se a necessidade de as transformações históricas e sociais sejam balizadas na ética tradicional de uma dada sociedade, em que a transmissão, de geração em geração, daquilo que possui significância na comunidade, cria laços de afeição e relação de identidade e pertencimento, entre o indivíduo e o lugar, por meio dos valores e costumes culturalmente transmitidos e aceitos. Torna-se notório que o reflexo dessas identidades no espaço construído, por meio do sentimento de pertencimento dos indivíduos, perpassa pelas tradições e culturas transmitidas e vinculadas ao cotidiano hodierno. As ações de preservação das cidades e de seus elementos arquitetônicos voltadas ao desenvolvimento econômico da localidade derivam do estímulo deste sentimento e do significado do ambiente em que se habita.

Em fins da década de 60 do século XX, tem-se a transição entre o período moderno e o pós-moderno. Neste período, eclodiram movimentos artísticos e sociais, indicando o sentimento de inquietude diante do rigor elitista apregoado no período do modernismo. No contexto do final da Guerra Fria³⁹, difundem-se os preceitos da economia capitalista no

³⁹ Guerra Fria é a designação atribuída ao período histórico de disputas estratégicas e conflitos indiretos entre os Estados Unidos e a União Soviética, compreendendo o período entre o final da Segunda Guerra Mundial (1945) e a extinção da União Soviética (1991).

mundo. Esse novo cenário é marcado pela efemeridade de seus indivíduos, onde são dispensáveis relacionamentos, estilos de vida, bens de consumo. Há nessa sociedade uma temporalidade na estrutura dos sistemas de valores públicos e pessoais (HARVEY, 2002, p.259), que fomentam a falta de harmonia das relações sociais no espaço urbano. Entretanto, o pós-modernismo, ao desagregar as relações sociais - uma vez que há múltiplas identidades e valores-, nota-se um fenômeno voltado à ética global, ao apuro na relação de existir em um espaço. Em fins do século XX, a crise de identidade expressa pelas classes sociais denota a instabilidade e a fragmentação da sociedade, ao mesmo tempo em que se apregoa a liberdade de escolha o que reflete na produção intelectual, seja cultural, espacial e, conseqüentemente, histórica.

Diante do exposto, toda e qualquer cidade encontra-se suscetível a transformar-se, em virtude da ação daqueles que a conceberam ou que dela se apropriaram. Ao habitar a cidade, o indivíduo encontra-se em um processo contínuo de modelagem desta, em algumas ocasiões construindo – cidades planejadas –, e em outras reconstruindo. A cidade pode ser concebida como uma obra provisória, sempre inacabada, em processo indefinido de criação e recriação, o que reflete a própria experiência da humanidade. Expressando em parte a idéia de Benjamin (2006), a cidade está num eterno vir a ser, jamais concluído, na medida em que passa a existir a cidade tem intrínseca a idéia de sua destruição, pois por meio do crescimento, muitas vezes repentino, modifica-se por si mesma, reconstruindo-se de tempos em tempos.

Com isso, o conceito de memória social torna-se fundamental, pois, segundo Halbwachs (1990), a memória está atrelada aos indivíduos e aos fatos sociais, uma vez que são as manifestações destas relações que permitem manter a lembrança no presente da memória passada. Novamente assevera que a conservação dos acontecimentos rememorados depende do meio social, ou seja: é no relacionamento com outras pessoas que o indivíduo consegue que sua memória funcione. Esta interação entre o decorrido e o contemporâneo, propiciada pela combinação de uma experiência, ou pela renovação da sensibilidade do vivido, com a evocação, é que inaugura uma nova temporalidade através de um passado que se faz presente.

O entrosamento com o grupo é um facilitador, um motor de acionamento da memória, que pode ser acelerada a partir da inserção participante do indivíduo no grupo. Quanto mais distante das atividades do grupo, menor é o grau de rememoração do indivíduo. Para

Halbwachs (1990) o objeto é algo importante, que motiva a rememoração, porém não é o objeto simplesmente que fomenta o lembrar, mas sim a ligação do objeto com as relações sociais (pessoas, grupos) em um espaço de tempo. Neste sentido, ao tratarmos de um objeto museológico o que faz lembrar é algo que está além de sua concretude física, porque faz referência a um momento das relações sociais. E em se tratando de cidade, a relevância em lembrar está no significado atribuído pelo grupo ao lugar, em virtude de acontecimentos, para o indivíduo, a cidade torna-se favorável à memória social, contudo, permite também o seu enfraquecimento quando as mudanças ocorrem bruscamente.

A identidade cultural faz parte do contexto das cidades, a qual é propiciada pela vasta gama de expressões que compõem o patrimônio, revelado na maneira pela qual a sociedade, que a constitui, se identifica com lugares, espaços, expressões, fatos, manifestações, símbolos e valores, os quais dizem respeito a um passado histórico comum e que necessita ser preservado, revitalizado e divulgado. Analogamente, se revela na forma em que os indivíduos se vêem participantes e atuantes desta memória, e assim, desencadeia o sentimento de pertencimento e apropriação desta.

2.5. A CIDADE COMO LUGAR DA MUSEOGRAFIA E DE EXIBIÇÃO PÚBLICA

O passado de uma cidade pode, muitas vezes, ser percebido como um tempo não vivido e distante, cujas imagens deste tempo não experimentado, na maior parte das vezes, figuram como algo incompreensível na contemporaneidade. Lembrar e restaurar estas representações coletivas do passado é antes de tudo buscar captar as sensibilidades passadas, por meio do cruzamento daquelas representações com as práticas sociais cotidianas – tornando-as inteligíveis na contemporaneidade.

Ao lembrar as representações coletivas o indivíduo passa ao *status* de observador, e a produção arquitetônica contida no espaço urbano, passa a ser reconhecida como algo expressivo, uma vez que o observador a reconhece como um produto que deva ser observado. Quando há vários objetos colocados sob um mesmo foco do pensamento, nota-se a categorização da produção social, distinguindo o tempo, o espaço, a qualidade, a quantidade, a essência, a aparência, a sincronia ou diacronia do objeto, ou acontecimento. Nas artes, o

simbólico é a categoria da sua construção de conhecimento e de sua organização. Nesse caso, o simbólico ultrapassa o sentido de categoria, alcançando o sentido de troca e relação entre objeto e indivíduo, em determinado tempo e espaço.

No século XIX, auge das novas técnicas, há uma proliferação de manuais de arquitetura, que atuam como a inspiração necessária para arquitetos, artistas e engenheiros comporem suas obras arquitetônicas, de modo a melhorar a paisagem urbana, o que perdurou por décadas (RYKWERT 2004). Segundo a narrativa de Rykwert, os edifícios até o século XIX possuíam uma leitura própria, de acordo com suas funções, em virtude dos ornamentos presentes nestes, e sua forma de organização no espaço. O sentido simbólico contido em cada construção, tendo sido substituído pela possível relação entre o edifício e seus usuários, por meio das referências históricas, narrativas ou por meio de um rótulo que as contém. Isto é, tem-se a noção de que o que coliga a função de uma edificação à sua construção não é mais a sua forma e, sim, um letreiro, aquilo que a identifica como legenda. Não é possível que o edifício “fale” por si, por isso, tornam-se necessárias explicações de seus usos e funções (RYKWERT 2004).

Destarte, a identidade e o simbolismo pretendidos pela sociedade contemporânea não podem ser desvinculados da dinâmica urbana, pois como afirmado anteriormente, cada indivíduo é que define o caráter local específico, ao rememorar os valores que o vinculam à sociedade. Desse contexto, a cultura torna-se o ponto determinante para a diferenciação das sociedades, em tempos de globalização. Visto que a manutenção de culturas e sítios históricos, visando uma inserção na rede global das cidades “culturalmente” classificadas como turísticas, é a situação mais satisfatória na contemporaneidade. Torna-se perceptível uma reversão das ações que visam à qualidade de vida dos cidadãos, pois, ao buscar por iniciativas e soluções sustentáveis, aumenta-se a competitividade por áreas urbanas consolidadas. Com isso, empresários e empreendedores são atraídos para reestruturar os centros urbanos, transformando esses espaços em meros cenários, musealizando-os, no sentido da cristalização e do aspecto intocável de seu acervo, circunstâncias outras na atualidade museal.

A busca incessante pelo passado como fonte de memória leva a uma musealização do espaço urbano ou arquitetônico. Para Huyssen (2004), as abordagens sobre a memória coletiva no discurso de Halbwachs pressupõem a formação de memórias sociais de grupos

relativamente estáveis, não adequadas para a dinâmica atual da mídia e da temporalidade, da memória, do tempo vivido e do esquecimento. E é esse esquecimento o motor propulsor da memória dos dias atuais, quando não é possível dimensionar até quando é possível agir em virtude da memória coletiva ou em sua não existência.

As próprias estruturas da memória pública midiaticizada ajudam a compreender que, hoje, a nossa cultura secular, obcecada com a memória, tal como ela é, está também de alguma maneira tomada por um medo, um terror mesmo, do esquecimento. (HUYSSSEN, 2004, p.19)

A partir do argumento acima, pode-se inferir que a musealização não está intimamente ligada à instituição museu no seu sentido mais estrito, mas, sim, infiltrado em todas as áreas do cotidiano, onde a modernização está acompanhada da atrofia das tradições válidas em virtude da entropia das experiências de vida estáveis e duradouras. Além disso, há o fator da obsolescência dos objetos, que devido à velocidade das informações e à globalização, são renovados e inovados quase que instantaneamente ao seu lançamento. Percebe-se que a idéia de musealização está vinculada a necessidade de preservação da memória social coletiva, contra o desaparecimento da identidade cultural. (HUYSSSEN, 2004, p.27-28)

Como dito anteriormente, tempo e espaço são categorias fundamentais na percepção humana, porém estão sempre sujeitas às mudanças do processo histórico. Analogamente, em função do processo histórico, a temática do patrimônio tem-se tornado ambígua, uma vez que a cidade é um objeto que se transforma constantemente, assim como seus valores culturais. Ao buscar a preservação e conservação de sítios e elementos arquitetônicos têm-se originado ambientes manipuláveis, inautênticos e indignos da memória urbano-arquitetônica. Por outro lado, esse cenário demanda uma manutenção para que não se perca a memória e a história, as quais geram a identidade local, ao longo do tempo. Torna-se imprescindível uma atuação urbanística diligente, com vistas à conservação do patrimônio histórico e do meio ambiente, aliado à identificação dos problemas urbanos suscitados, na maior parte das vezes, frutos dos instrumentos de preservação.

Pierre Jeudy (2005) ilustra a presente atuação urbanística, ao buscar elencar pontos teóricos que levam a questionamentos atuais. Como se classificam os ambientes culturais da contemporaneidade? De que vale a transformação da cidade em museu e a proliferação destes? E também, pode-se julgar válido o atual uso da cultura como ponto principal para os

projetos de revitalização urbana? Diante do volume de produção artística, a função social, daquelas puramente estéticas, pode ser considerada como arte?

A cidade tem se tornado escopo principal das propostas patrimoniais. Assim sendo tem passado por restaurações permanentes, indicando o papel atual das sociedades contemporâneas (JEUDY, 2005). Faz-se necessário um contraponto entre a forma de conservação patrimonial, muitas vezes obsessiva, e a carência do conceito essencial de patrimônio, segundo o pensamento oriental. Isto é, a atual situação de museificação e petrificação das cidades, ou o completo abandono da memória pelos cidadãos, devem ser considerados nas ações de preservação, visando uma possibilidade de salvaguarda que viabilize a manutenção da memória como algo dinâmico e passível de apropriação pela sociedade contemporânea.

Partindo-se do pressuposto de que o passado é uma referência coletiva e que contribui diretamente para a coesão social, torna-se possível construir cenários cuja representação simbólica atribuam sentido ao presente. De modo que seja a temporalidade a zona de contato entre a memória individual e a memória coletiva, e a cultura um elemento aglutinador entre o indivíduo e seu grupo em um dado espaço, criando um conjunto de símbolos e signos decifráveis. Tem-se que a noção de memória passa a ser entendida como um conjunto de conhecimentos e lembranças do passado, o qual se apóia nos conhecimentos produzidos e nas experiências transmitidas por grupos sociais específicos (MUSAS 2006, p.48).

A sociedade contemporânea converge para uma valorização exacerbada do passado, no entanto, é necessário perceber que a memória coletiva é dinâmica, uma vez que o passado e as tradições não passam automaticamente de geração para geração e, sim, são reapropriadas e reelaboradas, segundo os critérios e interesse do presente (MUSAS, 2006). A memória coletiva aproxima-se mais de um preceito predeterminado do que de um processo de constante triagem e reconstrução das experimentações do passado. Contudo, este é dependente da utilização das formas sociais de organização espaciais, dentro da história e da temporalidade, e somente a partir daí definidas.

A importância da noção de patrimônio, um dos indícios mais significativos da relação tempo-espaço, tem sido atualmente um dos instrumentos mais privilegiados para agenciar a memória e as identidades sociais. O instrumento assume sua importância, a partir do novo cenário estabelecido pela modernização e consolidação dos Estados Nacionais, atuando como

forma de representação e suporte simbólico dessas identidades. Trata-se do início das coleções patrimoniais, colocado em prática em fins do século XIX, motivadas por meio da definição de Nacionalismo. Neste período, surge a necessidade de organizar os bens que possam evocar a memória e a essência histórica de uma determinada coletividade: monumentos, eventos históricos, áreas históricas, símbolos e rituais nacionais (MUSAS 2006, p.50). A história passa a ser mais que um meio de memorizar os fatos da Nação e torna-se algo mais forte na tradição coletiva.

Nessa lógica o patrimônio aparece como instância transcendente de toda identidade cultural, e o passado é visto como algo remoto que só se torna presente em contextos específicos. Os objetos, que existiram desde sempre, aparecem como produto de uma seleção estética política específica, onde a tradição histórica se estabelece como a reconstituição de um passado sem lacunas ou contradições, revelando-se por meio do seu caráter homogeneizador e excludente da visão tradicional da cultura nacional. (MUSAS 2006, p.50)

Aliado a esse sentimento de nacionalismo tem-se o processo de industrialização e crescimento dos meios de transporte, que fazem explodir o cenário material europeu, entre os anos de 1870 até os anos 1990 do século XX. Neste intervalo, têm-se as trocas sociais e a mobilidade espacial que são os aspectos indutores da nova cidade, do novo uso e a nova valorização do espaço urbano, enfim das experimentações territoriais.

Na conjuntura em que ocorre a adoção de uma memória coletiva, tem-se o início das concepções que irão gerar ações sistemáticas que resultarão no processo de musealização da cidade. No contexto museal, a exposição museológica pode ser observada como principal instância de mediação dos museus⁴⁰ – entre memória e identidades –, e é possível perceber como através dela é elaborada uma narrativa cultural. Tecnicamente é uma composição, cujos elementos encontram-se organizados em espaço harmonicamente elaborados para permitir que seja “lida” uma determinada mensagem. É através do objeto museal, agente de informação e construtor de significado e do espaço museológico, como narrador autorizado e referência, que se constrói o discurso próprio do museu.

Contudo, destaca-se, como decorrência desses processos, uma nova temporalidade, quando se torna possível perceber identidades sociais, culturais e memoriais coletivas diversas, que, com efeito, levam a novas relações entre passado, sociedade e história. Diante

⁴⁰ O capítulo seguinte discorrerá sobre a definição mais detalhada de museu e seus elementos norteadores como museologia, museografia e expografia.

disso, percebe-se que a noção de patrimônio e identidade cultural, bem como a relação entre memória e história, passa a ser revalorizada e recodificada, no contexto da realidade da cidade, agora, museificada. Um espaço é a expressão da identidade de um grupo – as origens de cada componente do grupo são, muitas vezes, diferentes, porém é a identidade que funda, congrega e une –, que deve defender-se contra as ameaças externas e internas para que a linguagem da identidade conserve o seu sentido. Desse modo, a busca pela identidade, legitimada pela rememoração do passado, especialmente para a população brasileira que possui uma “tradição difusa” e anseia por ancorar o presente em significações construídas de modo a marcar o futuro, é um aspecto crescente.

No caso da prática de exposição atual, percebe-se a procura por trabalhar o desconhecido, especialmente, o preconceito, estereótipo cultural, no sentido de estimular e provocar sentimentos diversos durante o itinerário da percepção espacial e do objeto. Parece que cada vez torna-se mais evidente a função dos museus, como locais de atração e que têm sofrido modificações em vários níveis, sendo cultuados como espaços para além das funções tradicionais de recolha, conservação e exibição de objetos. Onde é perceptível casos, em que os museus adotam a postura de centros de dinamização sócio-cultural do espaço urbano, deslocando as vias de desenvolvimento e interesse econômico.

Ao transferir a atividade museológica para o ambiente urbano, cria-se nas cidades atuais um processo de musealização da esfera sócio-espacial como característica principal, fundamentada na preocupação crescente com a preservação e/ou recuperação dos vínculos com os tempos passados, sendo seguido por uma diversificação das experimentações históricas. Alteram-se então o lugar e a função dos intervenientes (profissionais, público, criadores), bem como as noções de patrimônio, de objeto museológico e de coleção. Em ambos os casos, a exposição continua a estar no centro da atividade museológica, quer se trate da exposição produto ou da exposição processo.

Pode se asseverar que o diálogo entre as cidades e os locais de exposição aponta para o discurso de um espaço público por excelência, onde se pressupõe a existência de um ser urbano, o cidadão e sua permanência humana, sob o ponto de vista da solidariedade e da pluralidade, na busca pelo comum (bem-comum). Esse bem-comum caracterizado, não como conceito de globalização, mas com as peculiaridades da diversidade, que propicia a riqueza do ser humano; sobretudo, identificando o diferente e solidarizando com ele, tornando-se

promotores de encontros e superações de problemas. Neste ponto, o museu é designado como o espaço da memória coletiva, e a sua lei é a memória. É o espaço que celebra as ações do homem de modo perene, onde a cidade faz a seleção do que será qualificado para perpetuar como elemento simbólico da comunidade. É também o espaço das ressignificações⁴¹, onde o objeto extraído de seu local de origem agrega outros significados àquele que originalmente lhe foi atribuído, quando da sua produção.

⁴¹ Analogamente ao exposto no texto: CAMBRAIA, 2008.



Figura 01 – Aldeia de Dimini (Neolítico dos Balcãs). Fonte: www.images.google.com.br.

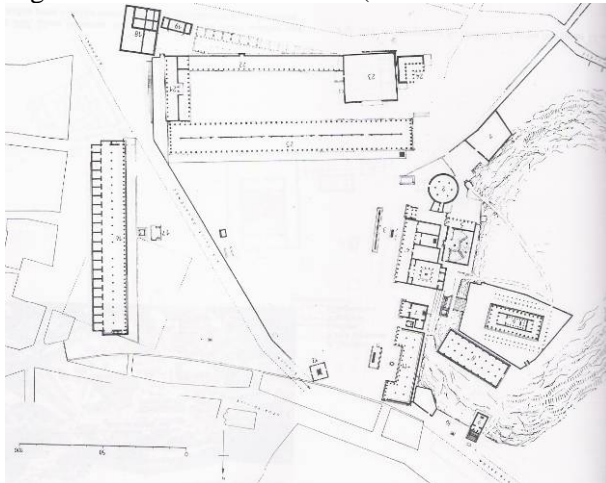


Figura 02 – Planta da ágora de Atenas, em fins da era helenística. Fonte: Benevolo, 2007.



Figura 03 – Planta de Atenas, em fins da idade clássica. Fonte: Benevolo, 2007.

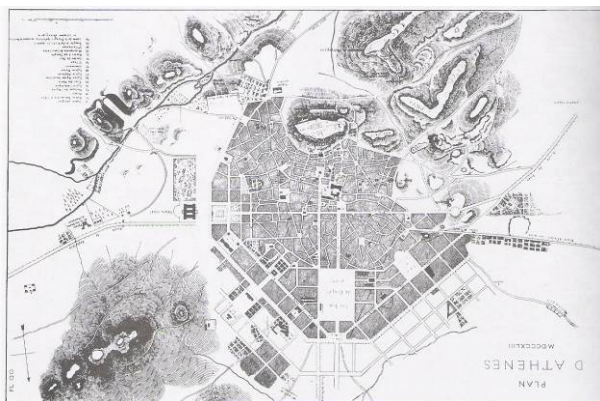


Figura 04 – Planta de Atenas, no ano de 1842, depois do plano regulador. Fonte: Benevolo, 2007.

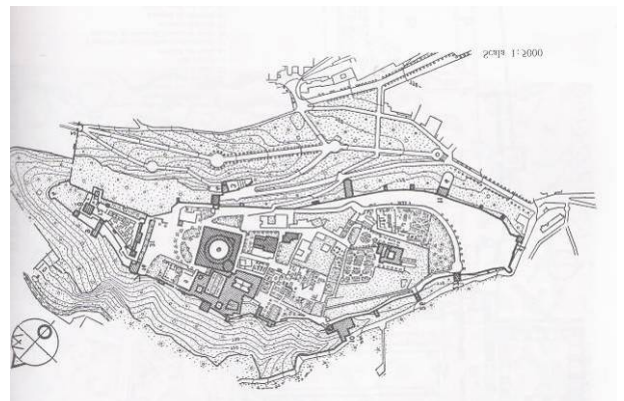


Figura 05 – Vista da cidade de Granada, Espanha. Fonte: Benevolo, 2007.



Figura 06 – Vista da cidade de Atenas, era moderna. Fonte: Benevolo, 2007.



Figura 07 – Vista aérea de Paris, França. Fonte: www.images.google.com.br, 2010.



Figura 08 – Vista de Paris, França.
Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 09 – Vista de Barcelona, Espanha.
Fonte: Arquivo pessoal.

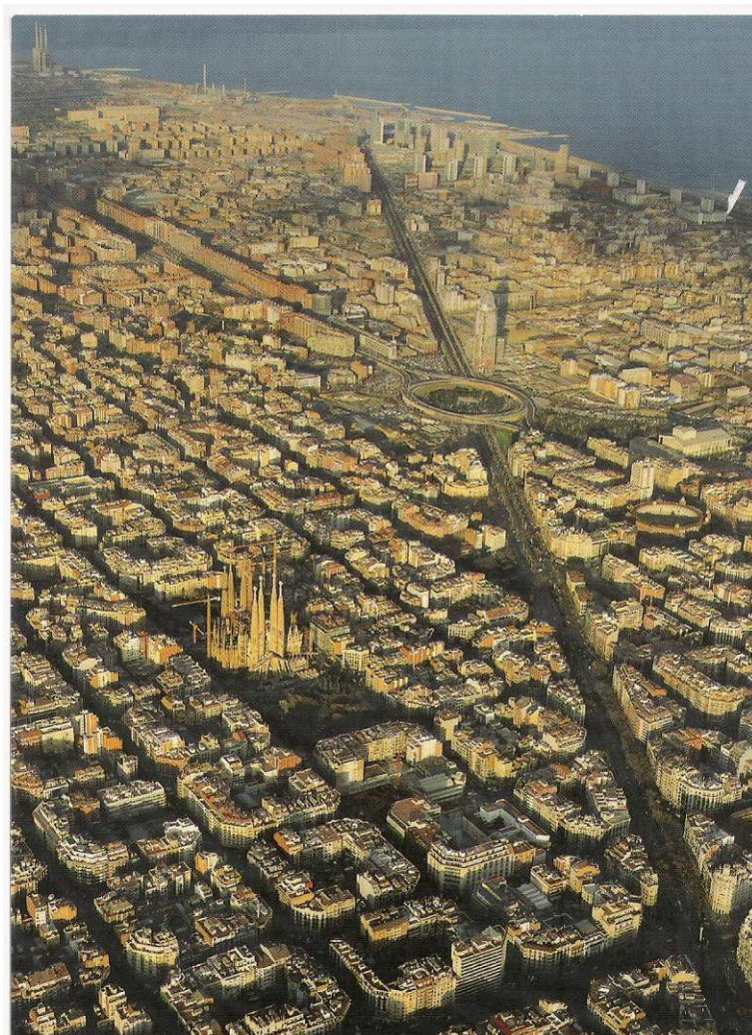


Figura 11 – Vista geral de Barcelona, Espanha.
Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 12 – Autocromo ilustrando a vida social. Foto digital da exposição Autocromos Lumière, no Museu Oscar Niemeyer, em setembro de 2009. Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 13 – Autocromo ilustrando a vida social. Foto digital da exposição Autocromos Lumière, no Museu Oscar Niemeyer, em setembro de 2009. Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 14 – Autocromo de Auguste Lumière, precursor da fotografia e do cinema. Foto digital da exposição Autocromos Lumière, no Museu Oscar Niemeyer, em setembro de 2009. Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 15 – Vista aérea Paris, França.
Fonte: www.maps.google.com.br.



Figura 16 – Imagem de estamperia típica do Movimento Arts and Crafts.
Fonte: www.images.google.com.br.



Figura 17 – Vista de Paris, Avenida L'Opera.
Fonte: www.images.google.com.br.



Figura 19 – "Le blues de l'escalier", que se traduz como o azul na escada, Françoise Davin.
Fonte: www.images.google.com.br.

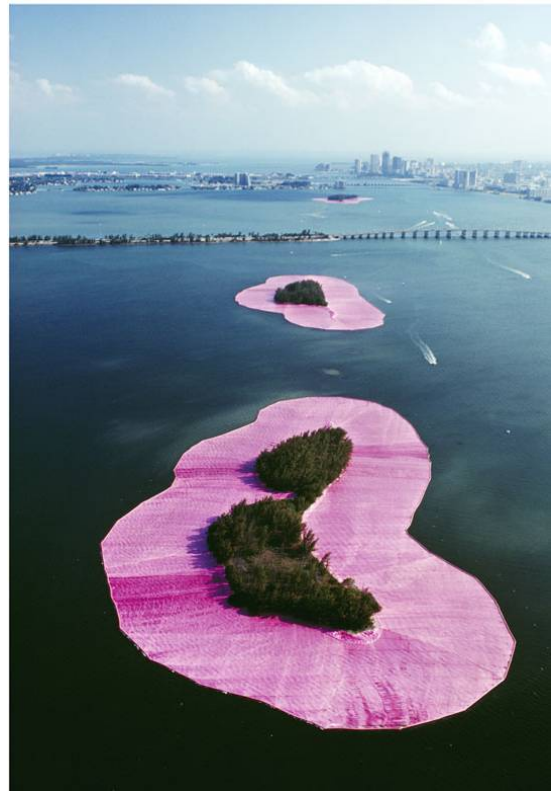


Figura 20 - Surrounded Islands, Biscayne Bay, Greater Miami, Florida, 1980-83, Christo e Jean-Claude.
Fonte: www.images.google.com.br.



Figura 21 – Palácio Gustavo Guanabara, Rio de Janeiro - Lúcio Costa, Niemeyer, 1936.
Fonte: www.images.google.com.br



Figura 22 – Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro - Affonso Eduardo Reidy, 1953.
Fonte: www.images.google.com.br

3. CAPÍTULO II - SOBRE MUSEUS

A razão de ser fundamental de um lugar de memória é a de fixar o tempo, bloquear o trabalho do esquecimento, imortalizar a morte, materializar o imaterial, agregando múltiplos sentidos em poucos signos; e o que torna apaixonante é sua aptidão para a metamorfose – a incessante renovação de suas significações.⁴²

(NORA, 1984-1985)

3.1. MEMÓRIA E MUSEU – MUSEOLOGIA E MUSEOGRAFIA

Ao colocar em debate a memória social, na atualidade, percebe-se que este conceito tem desempenhado um papel de destaque nas Ciências Sociais, em virtude da ligação da memória humana com as atividades sociais, pois são manifestações que permitem manter viva a recordação. Com isso, a conservação dos fatos rememorados depende do meio social, por ser no relacionamento com outras pessoas que o indivíduo consegue que sua memória funcione. Em contrapartida, o enfraquecimento da memória origina-se da frouxidão ocorrida nas relações entre indivíduo e grupo(s). Um indivíduo pode pertencer a mais de um grupo. Segundo Peter Berger e Thomas Luckmann, é na vivência do cotidiano que os indivíduos lançam-se às inúmeras experiências da realidade, que aparecem como normais, evidentes e que provocam ações ordenadas e não artificiais. É também na práxis da vivência e convivência humana que se constrói o mundo de alcance imediato⁴³.

A necessidade de rememoração está implícita no fato de que a estabilidade e imutabilidade dos objetos ou lugares rememorados impõem ao grupo. Isto implica na ativação

⁴² NORA *apud* OLIVEIRA, 1995.

⁴³ Ver: BERGER e LUCKMANN, 1985.

da memória por meio dos lugares, que atuam como uma segurança na continuidade e perenidade de seus aspectos culturais (HALBWACHS, 1990, p.132). Assim, a combinação da memória/lembrança com da vivência apresenta-se mais próximo do presente, àquilo que se encontrava distante no tempo e no espaço. Este ressurgimento do passado se manifesta a partir da combinação de uma experiência ou pela renovação da sensibilidade acerca do vivido, inaugurando uma nova temporalidade, por meio da evocação de um passado que se faz presente.

Dentro do conceito de memória, apresentado anteriormente, vale introduzir o conceito de lugares de memória, onde o passado se reveste de novos significados. Observa-se que o conceito de história-memória, que predominou no século XIX, dá lugar a uma narrativa que unifica o tempo e lhe proporciona sentido a partir do século XX. O passado é tratado como processo, de modo que este se encontra próximo, vívido. Na sociedade contemporânea pós-industrial, dominada pelo *mass-media*, não há possibilidade de uma história-memória, pois a sua percepção está vinculada a não caracterização do tempo decorrido como algo remoto. A narrativa de Pierre Nora apresenta o conceito de lugar de memória (NORA 1984-1985), como resposta à necessidade de identificação do indivíduo contemporâneo nesse processo de percepção do passado como algo imediato. Segundo Nora, lugares de memória são definidos, *a priori*, como: lugares materiais, onde a memória social se ancora e pode ser apreendida pelos sentidos; lugares funcionais, porque tem ou adquiriram a função de alicerçar memórias coletivas; e lugares simbólicos, onde essa memória coletiva – vale dizer, essa identidade – se expressa e se revela. São locais, portanto, impregnados de um anseio por memória. Estes conceitos cunhados por Nora (1984-1985) são, antes de tudo, um misto de história e de memória, são momentos híbridos. Afinal, não há mais como se ter somente memória. É vigente a necessidade de identificar uma origem, um nascimento, algo que relegue a memória ao passado, fossilizando-a de novo. O passado passa a nos ser dado como outro, ressignificado, uma idealização ali representada.

O universo que se encontra desatado da atualidade, ao ser colocado em evidência, aciona toda temporalidade que separa a memória do passado e começa a revelar sua verdade na reinterpretação própria dos objetos. Estes estão impregnados de memória e relacionados de forma intrínseca com a sociedade a que se pertence ou deseja pertencer. Entretanto, isto não é perceptível no modo de vida ou no vasto acervo da sociedade. Alguns são selecionados em virtude de sua representatividade inequívoca e são mantidos onde estão ou são guardados em

museus que, uma vez selecionados, passam a ser considerados patrimônios culturais. “Isto quer dizer que eles serão conservados, documentados, pesquisados e expostos ao público. Serão explorados como testemunhos materiais da sociedade que os produziu e utilizou.” (NORA *apud* OLIVEIRA, 1995, p.21)

Neste contexto, Mario Chagas (2003) apresenta a memória como algo que alcança determinada idéia – neste caso, o ideário político – ao relatar a mudança da capital federal, ocorrida no ano de 1960, quando da construção de Brasília. O Palácio do Catete (FIG. 23) – sede da República desde o seu início, que com a alteração do centro político da cidade do Rio de Janeiro para a cidade de Brasília, se transformou em Museu da República. A ressignificação das obras de arte que continha foi colocada, pois estas a partir de então passaram a figurar como peças de um acervo a ser visitado e não mais como obras de acesso restrito aos funcionários do governo lá instalado.

... preservação da tela ‘Compromisso constitucional’⁴⁴. Pintada especialmente para o novo palácio presidencial no Catete, ao que consta, nunca esteve em outro lugar. (...) Assim, no período compreendido entre 1897 e 1960, a sua preservação esteve sob a responsabilidade da presidência da República. O acesso à obra estava restrito aos que freqüentavam a sede do Poder Executivo. Durante esse período, a obra foi tratada como um objeto decorativo, com possível valor histórico. Em outros tempos, o seu contato com a posteridade passava pelo filtro direto da Presidência da República. O destino da obra é alterado a partir de 1960, com a transformação do Palácio do Catete em Museu da República. Essa inflexão de trajetória implica a musealização da obra, o que equivale à sua submissão a um processo de preservação, pesquisa e comunicação. (CHAGAS, 2003, p.166)

Com isso, é perceptível o entrelaçamento entre memória e patrimônio, uma vez que, a noção de patrimônio aponta para a sua relevância como instrumento privilegiado nas atividades de preservação da memória e das culturas sociais. O princípio do esforço das ações de preservação está vinculado aos Estados Nacionais, que assumem a postura de importância da representação simbólica propiciada pelas identidades culturais, as quais possam evocar a memória e a essência histórica de uma determinada coletividade. Assim as identidades nacionais funcionaram como discurso livre representativo da heterogeneidade cultural.

Portanto a história da nação torna-se não só um meio de memória, mas também a mais forte tradição coletiva. Nessa lógica, o patrimônio aparece como a instância

⁴⁴ Para detalhes sobre a obra “Compromisso Constitucional” de Aurélio de Figueiredo, em 1896, ver: CHAGAS e ABREU, 2003.

transcendente de toda identidade cultural, e o passado é visto como algo remoto e que só se torna presente em contextos específicos. (PIO, 2006, p.49)

É fato conjecturável o passado apresentar algumas contradições ou lacunas em uma tradição histórica, visto que ao tomar os objetos históricos como aspecto de uma realidade e possíveis representantes de uma identidade, percebe-se que estes não são excluídos de critérios. Longe disso, os objetos históricos são produtos de uma seleção feita a partir de objetivos políticos, sociais, ideológicos e estéticos específicos, alicerçados pela dinâmica da sociedade a que pertencem.

O patrimônio torna-se subproduto das políticas de perpetuação e repetição dos ritos de fundação do Estado-nação, visível nas 'teatralizações' típicas de exposições em museu ou nas comemorações cívicas. Em suma tal perspectiva se baseia em uma visão essencialista dos elementos do passado e da própria sociedade. (PIO, 2006, p.50)

Essa seleção possibilita uma articulação entre as identidades culturais e a temporalidade, em um discurso mais plural e flexível, mais condizente às transformações do mundo contemporâneo. É nesse arcabouço de ações que o museu atua, como uma aproximação entre a história e o cotidiano.

Segundo Marlene Suano (1986), o termo museu é utilizado para designar uma coleção de espécimes de qualquer tipo e está ligado, em teoria, à educação ou à diversão de qualquer pessoa que queira visitá-lo. Ao aprofundar sobre a procedência do termo na língua latina, a palavra museu é de origem grega, *Mouseion*, que significa o templo das nove musas que denominavam os diferentes campos das artes e das ciências. Também está relacionada à *Mnemosine*, divindade da memória que ao unir-se a Zeus, fora a mãe das nove musas (SUANO, 1986; FIGUEIREDO, 2005). Em outra definição, o dicionário Aurélio⁴⁵ diz que o significado da palavra museu, além da sua indicação etimológica, tem sua descrição como qualquer estabelecimento permanente, criado para conservar, estudar, valorizar pelos mais diversos modos, e, sobretudo, expor para deleite e educação do público, coleções de interesse artístico, histórico e técnico.

⁴⁵ Dicionário Aurélio Século XXI, versão 3.0 – novembro de 1999.

A partir dessa descrição destaca-se que museu inclui desde a perspectiva preservacionista (conservação, valorização, interesse artístico, histórico e técnico – passando pelo científico), às atividades lúdicas e de transmissão de conhecimentos. Museu pode ser compreendido como espaço interativo e também como um instrumento de conhecimento e de reconhecimento de particularidades e de diferenças. Em um período relativamente curto de tempo, ele se tornou elemento fundamental na cultura econômica e no espaço urbano, como estratégia de construir valores estéticos. Na atualidade, uma instituição museal consiste em um local que se apresenta como espaço de investigação, de salvaguarda de bens, de fruição cultural, de conhecimento ou de aprimoramento deste, e de lazer. Oferece, portanto, um leque variado de possibilidades de apropriação, de percepções e de significados.

Na antiguidade, museu – *Mouseion* – era considerado o local mais privilegiado, pois era onde, liberto dos problemas e aflições cotidianos, a pessoa poderia se dedicar às artes e às ciências. Por volta do século III antes de Cristo, o *Mouseion* de Alexandria possuía objetos dos mais diversos – desde esculturas e instrumentos astronômicos até áreas destinadas aos experimentos científicos. Durante a dinastia Ptolomeu, século II antes de Cristo, o palácio era onde se reuniam sábios e filósofos, para discutir e ensinar o saber enciclopédico, com a realização de investigações no campo da literatura e da ciência. Além disso, este arquétipo embrionário da instituição museu dispunha de observatório, refeitório e laboratório, algo que se equipara nos dias atuais a uma universidade (SUANO, 1986; SANTOS, 2006).

A idéia de se colecionar obras de arte remonta ao Império Greco-Romano. Durante a antiguidade clássica, esse acervo, que indicava o início dos museus, ocupava bibliotecas, mosteiros e residências. O termo museu, como conhecido na atualidade, ficou em desuso. No século XV, aponta seu sentido, a partir do momento em que o colecionismo passou a vigorar na Europa Ocidental e torna a ser utilizado, em virtude da expansão marítima européia e do Renascimento, que propiciaram novas concepções científicas e humanistas – ou releitura de antigas idéias. Naquele período, houve descobertas ultramarinas que indicavam a existência de outras culturas e de outros povos. Tais fatos acarretaram uma grande mudança no olhar, trazida pela revelação do Novo Mundo⁴⁶. O expansionismo europeu gerou um período de

⁴⁶ A denominação Novo Mundo é um termo generalizado e relativamente recente que define o mundo conhecido pelos europeus a partir do Século XV, ou seja, antes o continente europeu era a única referência de povoamento. É um termo utilizado geralmente em oposição ao Velho Mundo. Novo Mundo é um dos nomes dados às Américas, pelos europeus na época de sua descoberta. Ver: ORLANDI, 1990.

sucessivas ações de colecionismo (incremento e criação de novas), que passariam a ser prática recorrente e incluiriam desde obras de arte, da antiguidade e da produção artística da época – financiada por mecenas pertencentes à nobreza – até objetos, artefatos – tidos como tesouros – e curiosidades trazidas das expedições às Américas e à Ásia (FIGs 24 e 25). Muitas destas coleções tinham como motivação simbolizar os poderes econômico e político, ou mesmo tentar simular a natureza vista e relatada pelos viajantes. Estas últimas eram aquelas coleções formadas por estudiosos, que reuniam, em seus gabinetes de estudo, um grande número de espécies coletadas (animais e vegetais) e de objetos trazidos das expedições. Estes espaços em que se guardava o acervo dos objetos, os gabinetes de curiosidades⁴⁷, posteriormente, passaram por um processo de especialização. Começaram, portanto, a ser organizados de acordo com critérios relativos às concepções científicas que vigoravam entre os séculos XVII e VIII (SUANO, 1986). Por conseguinte, deixaram de lado a função de curiosidade e passaram a adotar uma proposta de investigação científica pragmática e utilitária.

A partir do século XIX, grande parte dos gabinetes de curiosidades se transformou. Passou à denominação de museus, conforme a concepção atual. Em sua origem, não havia visitação pública⁴⁸. Logo, a possibilidade de fruição era permitida somente a alguns poucos: ao próprio colecionador e àqueles que lhe eram mais próximos. Ames (1992) traça um quadro europeu dessa situação e a sua evolução paulatina em relação ao acesso, de uso restrito para pesquisas e a algumas bolsas de estudo, bem como a visitação destes espaços. Os pesquisadores eram pessoas de classe abastada e influente:

A poucas centenas de anos nos países europeus bolsa de estudo e coleções de museu eram restritos a poucas pessoas, normalmente somente a membros das classes dominantes ou nobreza. O acesso do público aos escritos e obras de arte era estritamente limitado à visualização à distância em instituições formais, como catedrais ou em ocasiões reais formais.(...) Muitas coleções de materiais naturais e culturais começaram como troféus privados, curiosidades, e saque de ricos; outras coleções eram sugestão religiosa e eram utilizadas pelas igrejas mais para a veneração do que para estudo.⁴⁹ (AMES, 1992: 16).

⁴⁷ Essa denominação, gabinetes de curiosidades, deriva do fato de que eram coleções particulares, dispostas em estantes de um cômodo de uma residência, no qual era possível encontrar uma seleção bastante diversa e variada de objetos recolhidos do mundo exterior. Uma coleção que retrata a realidade, do conquistador e do conquistado ao mesmo tempo, transformando o ato do colecionismo em um fato histórico e antropológico, deflagrado pelo Expansionismo Europeu. Para detalhes ver: SUANO, 1986.

⁴⁸ A visitação por parte do grande público somente teve início em fins do século XVIII, quando surgiram os primeiros grandes museus nacionais. Ver: SUANO, 1986.

⁴⁹ A few hundred years ago in European countries scholarship and museum collections were restricted to a few people, typically only members of the ruling classes or gentry. Public access to writings and works of art was

Os antecedentes que influenciaram a criação de museus, no sentido em que atualmente são compreendidos, foram muitos e destacam-se: a invenção da imprensa, a expansão da educação, o incremento da importância das classes médias, o desenvolvimento da democracia, as recentes buscas por preservação de bens culturais de memória coletiva e a ampliação e crescente complexidade das coleções e artefatos advindos das colônias européias. Todos estes fatores contribuíram para que se institucionalizassem os antigos gabinetes de curiosidades como espaços acessíveis ao grande público (MUSAS, 2006, p.88). Cabe ressaltar que este acesso foi se ampliando, paulatinamente, durante vários anos até chegar ao século XX. Isso ainda pode ser percebido ao se observar que nos séculos anteriores havia muitas restrições ao acesso e complicados quadros de horários de funcionamento, os quais serviam mais para afastar e impedir o ingresso do público do que realmente controlar e permitir sua entrada (AMES, 1992).

O termo museu somente é consolidado do sentido empregado na Era Moderna, no século XIX. Nesse período, muitas destas instituições museais, localizadas na Europa, tiveram seu apogeu ou foram criadas, tais como: Museu Britânico (Inglaterra) (FIG.6), Belvedere (Viena) (FIG. 27), Museu Real dos Países Baixos (Amsterdã), Museu do Prado (Madri) (FIG. 28), Altes Museum (Berlim) e Museu Hermitage (São Petersburgo) (FIG. 29). A criação desses museus tinha como pressuposto demonstrar sua legitimidade nos Estados Nacionais, que se instituíam também naquele. Simbolicamente, essa legitimidade indicava o sentido de antiguidade de sua existência na condição de povo-nação. Outro ponto crucial na institucionalização dos museus, dentro da acepção moderna do termo, é que suas coleções (incluindo botânica, zoologia, mineralogia, etnografia, arqueologia), além de demonstrar sua origem remota como uma nação única, serviam também para apresentar os acervos adquiridos pelas expedições científicas durante as viagens às colônias recém descobertas.

Durante o século XIX surgem, no Brasil, os primeiros museus e os primeiros trabalhos de caráter mais etnográficos, cuja perspectiva era predominantemente colecionista. O

strictly limited to distant viewing in formal institutions such as cathedrals or on formal royal occasions. (...) Many collections of natural and cultural materials began as private trophies, curiosities, and booty of the wealthy; other collections were religiously inspired and were used by the churches more for veneration than for study. Grifo meu.

primeiro museu brasileiro a ser criado foi o Museu Real (atualmente Museu Nacional da Quinta da Boa Vista), em 1818 por D. João VI então rei de Portugal, quando da transferência de sua corte para o Brasil (FIG. 30). Em fins deste mesmo século destaca-se a criação de outros dois museus – o paraense Emílio Goeldi e o paulista (Museu do Ipiranga). Estes últimos e o Museu Nacional se caracterizavam pelo alinhamento da perspectiva de investigação em Ciências Naturais, pela coleta, estudo e exibição de objetos e pelas pesquisas de caráter essencialmente enciclopédico. Esta tríade institucional teve papel importante em relação à preservação nacional, bem como em relação à produção intelectual e científica do País (SCHWARCZ, 1989).

Durante as cinco primeiras décadas do século XIX, foram realizadas grandes expedições às colônias européias, a fim de recolher objetos dos outros povos. As expedições foram financiadas ou realizadas, parcialmente, por grandes museus estrangeiros. Estas expedições tinham como outra finalidade documentar materialmente, por meio dos artefatos coletados, culturas que estavam em extinção, visando seu posterior estudo. Estes bens culturais tinham como destino os acervos dos museus então existentes, pois, conforme Regina Abreu destaca, “apreender o exótico era, antes de tudo, salvar o que irremediavelmente se perderia; daí a significação de relíquia ou de testemunho, expressos pelo recolhimento de artefatos.” (ABREU, 2005, p.107).

Com a inclusão de novos tipos de objetos a serem coletados, surgem no Brasil museus que têm como objetivo o registro das tradições populares. Estes propunham uma contextualização dos objetos museais, que objetivava propiciar a compreensão da situação social, no qual o artefato foi produzido, seguindo a proposta expositiva de Franz Boas⁵⁰, muito prestigiada neste período ainda que não tenha sido elaborada teoricamente em nenhum de seus escritos. Contudo, até meados do século XX, perpassava nos museus, ainda que de forma mais branda e especialmente em museus de caráter menos etnográfico, a idéia de

⁵⁰ Franz Boas (1858 - 1942) foi antropólogo, teuto-americano, nascido numa família judaica liberal, cujo pai, era um comerciante de sucesso e sua mãe, professora de jardim da infância. A influência dos princípios políticos de seus pais (Revolução de 1848) durante sua infância e adolescência teria reflexos na formação de suas idéias pioneiras sobre raça e etnicidade. Sua primeira inserção no campo científico não se deu a partir da Antropologia, mas sim da Física, curso no qual Boas se qualificou como doutor pela a Universidade de Kiel em 1881. Através de sua dissertação de doutorado "Contribuições para o Entendimento da Cor da Água", Boas buscou demonstrar como os domínios da experiência humana "através dos conceitos de quantidade não eram aplicáveis". Vide: BOAS, Franz. Antropologia Cultural. Textos selecionados, apresentações e tradução, Celso Castro – 2ª Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2005.

representação de uma unidade nacional, o museu estava preso ao discurso único, o qual impossibilitava ao visitante identificar-se com o que via, ou seja, o público era pouco mais que um espectador.

Esse discurso de museu, segundo Cury (2005), perpassa pela ação de musealização, um termo recente que é tido como conceito essencial, especificamente, seu amplo uso, na idéia de valorização dos objetos. Esta poderá ocorrer com a valoração e a transferência do objeto de seu contexto para o interior das instituições ou ainda com a valorização *in situ*, como ocorre eco-museus⁵¹. É um processo que se inicia com a seleção realizada pelo ‘olhar museológico’ sobre as coisas materiais, ou seja, “uma atitude crítica, questionadora, capaz de um distanciamento reflexivo diante do conjunto de bens culturais e naturais” (CHAGAS, 1996, p.99 *apud* CURY, 2005, p.24).

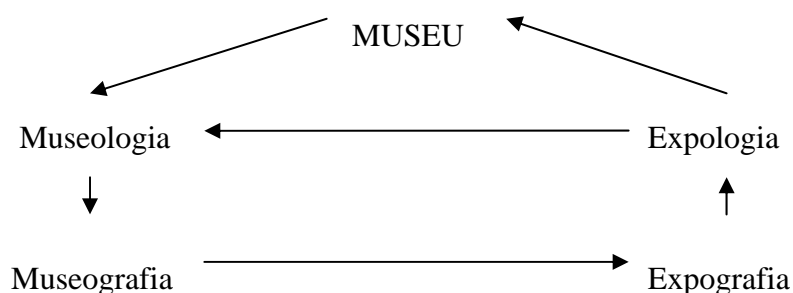
Entretanto, o fato de a musealização ser mais que uma transferência de valores, aponta para o ato de musealizar, que considera a informação trazida pelo objeto (*lato sensu*) relativa à documentalidade, à testemunhalidade e à fidelidade (GUARNIERI, 1990 *apud* CURY, 2005). A partir de então, pode-se dizer que a musealização e o ato de musealizar são um processo que integra a preservação e a comunicação. A musealização inicia-se na valorização seletiva e continua no conjunto de ações que visa à transformação do objeto em documento e sua comunicação (CURY, 2005, p.25).

Selecionar, reunir, guardar e expor coisas num determinado espaço projetando-as de um tempo num outro tempo, com o objetivo de evocar lembranças, exemplificar e inspirar comportamentos, realizar estudos e desenvolver determinadas narrativas, parecem construir as ações que, num primeiro momento, estariam nas raízes dessas práticas sociais a que se convencionou chamar de museus. As coisas assim selecionadas, reunidas e expostas ao olhar (no sentido metafórico do termo) adquiriram novos significados e funções, anteriormente não previstos. Essa inflexão é uma das características marcantes do denominado processo de musealização que, grosso modo, é dispositivo de caráter seletivo e político, impregnado de subjetividades, vinculado a uma intencionalidade representacional e a um jogo de atribuições de valores socioculturais. Em outros termos: do imensurável universo do museável (tudo aquilo que é passível de ser incorporado a um museu), apenas algumas coisas, a que se atribuem qualidades distintas, serão destacadas e musealizadas. Essas qualidades distintivas podem ser identificadas como: documentalidade, testemunhalidade, autenticidade, raridade, beleza, riqueza, curiosidade, antiguidade, exotividade, excepcionalidade, banalidade, falsidade, simplicidade e outras não previstas (CHAGAS, 2003 *apud* CURY, 2005)

⁵¹ Sobre eco-museus ver SUANO, 1986 e Carta de Santiago do Chile, 1972. ICOM

O conceito de musealização implica em outros termos, tais como museal, museológico, dos quais se assevera que museal é algo que relaciona o indivíduo ao objeto em um cenário. Já a museológico tem referência ao processo de reconhecimento do objeto como peça museal, ou seja, musealização é uma ação de reciprocidade entre a sociedade e o objeto, sejam atividades de aquisição, pesquisa, conservação, documentação e comunicação. Isso reafirma que a ação de musealização tem início quando é feita a seleção do objeto, retirando-o de seu contexto primeiro; e completa-se ao revelá-lo por meio de exposições, ações educativas e outras atividades museais (CURY, 2005, p.26).

Os objetos selecionados, na realidade, são valorados de duas formas: uma, ao integrar o acervo de uma instituição; outra, ao fazer parte de um conjunto de peças que serão expostas a um público, acrescentando valores outros aos objetos, ressignificando-os. Neste aspecto, torna-se essencial, identificar os conceitos que compõem o processo de comunicação entre uma instituição museal e a sociedade – como público de seu acervo –, dentre os quais, podem-se destacar: museologia, museografia, expografia e expologia.



A relação destas variáveis compõe o processo de musealização do objeto. O museu, ao intencionar a comunicação entre público e objetos interpretados, necessita de um conjunto de procedimentos que irá traduzir, (re) significar e apresentar o acervo à sociedade. Destes procedimentos a museologia é a ação principal, uma vez que indica a propriedade do objeto, como elo da relação específica entre o indivíduo e a realidade em que este se encontra ou pertence. A museologia é o estudo do fato museal, ou seja, é a interpretação do objeto enquanto parte de uma realidade de uma dada sociedade (CURY, 2005, p.29-30).

Em relação à museografia, entende-se como o termo que engloba as ações práticas, isto é, o planejamento, a arquitetura e a acessibilidade, a documentação, a conservação, a exposição e a educação. Dentro da museografia, existe expografia, que indica a forma de expor. Por meio de metodologias e técnicas museológicas, esta abrange a materialização da exposição. No que tange à expologia, esta se encontra diretamente ligada à museologia, é responsável pela interação entre público e objeto, envolvendo métodos de comunicação, de transmissão e de educação, pois o museu, como citado anteriormente, é um local para divertimento e conhecimento, seja adquirindo-os ou ampliando-os (CURY, 2005, p.30).

Na perspectiva museal, torna-se imprescindível afirmar que a atribuição de valores permitida pela musealização de um objeto (peça ou edificação), provoca confronto entre o indivíduo e a sua realidade, uma vez que o museu não apenas coleta objetos; estes apresentam fragmentos de uma época e os reúne como objetos culturais e civilizatórios de uma sociedade. Deste modo, pode-se inferir que os museus contemporâneos possuem o encargo de interagir com o público enquanto interlocutor de realidades, sem, contudo, atuarem como detentores de uma realidade apenas, mas revelando-se instituição libertadora e democratizante. (CURY, 2005, p.30-31)

3.2. O MUSEU E O CONTEMPORÂNEO

Como discorrido anteriormente, as primeiras práticas de organização que poderiam conceituar uma instituição como museu, nos moldes do que se percebe atualmente, surgiram no período do Renascimento, entre os séculos XIII e XVI, momento em que as coleções pertenciam a particulares, nobres e estudiosos, e onde a apreciação das peças estava vinculada ao prazer de ter sob seu domínio objetos fantásticos, curiosos e exóticos. A posse destes objetos também está relacionada a possibilidades de distinção e de poder social (AMES, 1992).

De modo simultâneo ao crescimento e à diversificação das coleções que ocorreram entre os séculos XVII e XVIII, os espaços passaram a demandar a ampliação dos locais de guarda e também a favorecer a elaboração de conhecimento (teorias e noções). Como resultado da apropriação destes elementos passíveis de abstração científica, há a possibilidade de criar subsídios para o ensino e a educação. Ainda que a possibilidade de utilizar os objetos

das coleções, como ferramentas para a educação da população, somente ocorreram mais tarde, bem como o acesso franqueado ao grande público, o desenvolvimento sócio-econômico e a difusão da instrução entre as classes menos privilegiadas da sociedade⁵².

Este aspecto público do museu, que possibilita o acesso livre às coleções, somente foi estabelecido em fins do século XVIII, por meio das conquistas advindas da Revolução Francesa e do desenvolvimento do Nacionalismo, pois estavam vinculados às noções de cidadania e direitos civis. Esta nova perspectiva propiciou a convivência social e levou o museu a delimitar para si algumas funções primordiais: a preservação, conservação, guarda e classificação dos diferentes materiais que formavam suas coleções. (MONTANER, 2003, p.09)

Na extensão dessas transformações dos séculos XVIII e XIX, o museu passou a definir com mais critério os objetos sob sua guarda e as formas de utilização do seu acervo. Com isso, o museu passou a se interessar por novos objetos, por novas teorias que lhe dessem sustentação, e pelo aprimoramento das técnicas de investigação. Data também desse período a formação de novas disciplinas, como a arqueologia, a história da arte e a etnografia (SUANO, 1986)

Para um panorama geral da situação museológica no século XX, o arquiteto Montaner (2003) apresenta uma vasta exposição sobre a condição contemporânea da arquitetura de museus. Ele relata sobre os protótipos museais e as relações sócio-econômicas e culturais do século XX, que souberam transpor os limites do tempo. Trata-se de um período auspicioso para a preservação e a conservação do patrimônio cultural, o que foi propiciado pela criação, ampliação e transformação dos museus. A partir dos anos de 1980, o espaço museal consolida a cultura pós-moderna do ócio e a indústria cultural na sociedade pós-industrial. “Multiplicaram-se como locais de exposições temporárias e consumo – redundou no crescimento das áreas dedicadas à direção, à educação e a conservação. Seguindo na esteira dos museus do movimento moderno”. (MONTANER, 2003, p.08)

A eficácia dos museus como instituição de referência e de síntese do conhecimento é reafirmada por meio das críticas à arte de vanguarda e pelos efeitos e das destruições causadas

⁵² AMES, Michael M. *Cannibal Tours and Glass Boxes: The Anthropology of Museums*. Vancouver: University British Columbia Press. 1992.

pela Segunda Guerra Mundial, que favoreceram a capacidade de as instituições museais de oferecerem modelos alternativos para assimilar, caracterizar e transmitir os valores e os signos pelos tempos (MONTANER, 2003).

Durante as primeiras décadas do século XX, houve uma ruptura sócio-cultural, por meio das vanguardas. Tal fato foi perceptível a qualquer origem artística. Isto refletiu nos museus, o que gerou uma “museofobia” (MONTANER, 2003, p.09), que abarcou uma dimensão muito grande, atingindo os arquitetos naquele período, os quais quase não planejavam museus. Diante disto, torna-se factível a busca por novas concepções arquitetônicas dos espaços de colecionismo, capazes de abrigar as vanguardas, o que culmina em obras como o Museu de Arte Moderna de Nova York (MOMA), em 1929, que recebeu nova sede em 1939 (FIG. 31).

Quando foi fundado o Museu de Arte Moderna em 1929, o seu diretor e fundador Alfred H. Barr, Jr., destinava o museu a ser dedicado a ajudar as pessoas a entender e apreciar as artes visuais do nosso tempo, e que poderia dar a Nova York a condição de ter "o maior museu de arte moderna do mundo"⁵³.

O resultado dessas novas práticas museais foi a especialização e a ramificação dos museus, em diferentes categorias, mais palpáveis do que durante o século XIX, quando surgiram novos museus, pela rápida institucionalização destes locais de memória e pela intensificação de sua especialização temática. Destaca-se, durante esse século, o surgimento dos grandes museus etnográficos⁵⁴, baseados cientificamente nas idéias evolucionistas, então em voga. É também este período do século XIX comumente denominado como a “era dos museus”⁵⁵, porque houve uma grande proliferação de museus, como destaca Ribeiro, ao refletir sobre o colecionamento e as possibilidades de explicação para este incremento.

A “era dos museus”, que floresceu no último quartel do século XIX nos Estados Unidos, na Europa e no Brasil, pode ser explicada por vários fatores. Na América do Norte, (...), devido à má consciência de uma elite euro-americana que, para redimir-

⁵³ When The Museum of Modern Art was founded in 1929, its founding Director, Alfred H. Barr, Jr., intended the Museum to be dedicated to helping people understand and enjoy the visual arts of our time, and that it might provide New York with "the greatest museum of modern art in the world. Texto original do site do museu: <http://www.moma.org/about/history>; acessado em 23 de outubro de 2009.

⁵⁴ Berta Ribeiro (1989, p.112-113) apresenta uma lista com os museus etnográficos que foram criados, durante o século XIX, a partir de grandes coleções que compunham os gabinetes de curiosidades nos EUA e na Europa.

⁵⁵ Esta denominação encontra-se nos textos de Lília Schwarcz, Myrian Sepúlveda dos Santos, Letícia Julião e Berta Ribeiro – vide bibliografia.

se, promove estudos etnológicos acelerados pela premissa da urgência e incrementados pela noção de história, implícita nos objetos tradicionais que recolhe aos museus. (RIBEIRO, 1989, p.117)

O período de letargia enfrentado pelos museus da Europa, entre os anos de 1950 e 1980 – após as vanguardas e a Segunda Guerra Mundial – torna inerte o processo museal até o surgimento de uma nova geração de museus, quando a forma arquitetônica iria ditar a resolução da crescente complexidade funcional e representativa do museu contemporâneo (MONTANER, 2003). Essa nova geração apresenta opções de intervenções no patrimônio edificado e também de edifício de planta nova, nas cidades ou projetos inseridos na paisagem. Trata-se de uma concepção distinta de cada opção, referente à organização do espaço interno, torna possível – em virtude dos critérios museográficos de apresentação da coleção – atribuir um valor emblemático e simbólico ao museu, às relações com o contexto urbano e a paisagem ou ainda no que diz respeito aos materiais e às tecnologias.

Para Ames (1992), o museu pode ser visto sob dois aspectos: um como local de aprisionamento de culturas; outro como local de preservação do patrimônio para as gerações futuras, com vistas a canalizar a percepção do indivíduo. As alterações recentes ocorridas nos museus relativas às formas de exposição e divulgação do acervo são decorrentes das condições políticas, ideológicas e econômicas, que conduzem à mudança. Tais condições levam o indivíduo a assumir um papel de consumidor diante de um novo mercado que é o museu. Isso decorre do modo impositivo de como as instituições culturais colocam os fundos politizadores e o consumismo, no intuito de conter o criticismo e reduzir a programação pelo inócuo entretenimento. Com as mudanças decorridas pelos contextos políticos, sociais e econômicos diferentes, o questionamento que fica é o como os museus irão gerenciar estas mudanças e como eles poderão garantir sua própria sobrevivência (AMES, 1992)? Michael Ames, em relação ao público do museu, afirma que é facultativo a sua divisão em duas categorias: aqueles que buscam o entretenimento por meio do exótico (quanto mais, melhor), que garantem os recursos da instituição museológica; e aqueles que possuem a cultura representativa destes espaços e têm foco voltado para saber como são usadas a cultura e a história para entretenimento dos outros.

Os museus como visto na atualidade é algo recente e alvo de mudanças. Essencialmente o incremento do consumismo é fator fundamental na mudança dos espaços

museais, uma vez que ao se tornarem parte da sociedade de consumo, eles também vendem e compram a ideologia do consumismo. A idéia de que o consumidor tem sempre razão tem contaminado os museus como qualquer atividade da indústria cultural. Com isso, o museu se torna uma atração que está competindo com outras, no mercado aberto ao consumo. Como resultado, passa a promover um estilo de vida em harmonia com os ideais econômicos do capitalismo e não mais os critica (AMES, 1992).

Segundo a perspectiva de Montaner, pode-se perceber o variado leque tipológico de instituições museais. Vale ressaltar, no início do século XX, as presenças de basicamente quatro tipos de museus: museu ilimitado (1939) Le Corbusier – forma retilínea que se enrosca; museu para pequena povoação (1942). Mies van der Rohe – platônico museu de planta livre; Guggenheim de NY (1943-1959) Frank Lloyd Wright – orgânico e singular com percurso helicoidal; e a total dissolução do museu (1936-1941) (FIG. 32) Marcel Duchamp – museu portátil, o qual abriu novos caminhos para as exposições⁵⁶ e para os museus.

Norman Foster e Renzo Piano fizeram uma passagem ulterior de refinamento transpondo de caixas megaestruturais para leves caixas cristalinas, demonstrando confiança na versatilidade dos containers de planta livre. Espaço neutro com plurifuncionalidade, como resposta ao caráter mutante e complexo dos museus contemporâneos, e também à contínua mudança de usos e estratégias e à afluência de visitantes. (MONTANER, 2003, p.43)

Nesse aspecto, faz-se necessário discorrer sobre a evolução tipológica das instituições durante o século XX, quando novos contornos foram descortinados, em virtude da adoção de formas bastante definidas. Um modelo muito presente pode ser definido por caixas que se constituem em obras que (re) criam formas mais essenciais e estruturais e tentam ir além da evolução do tempo e dos recursos tecnológicos. Esse modelo tem como essência a idéia arquetípica do museu como tesouro primitivo, lugar sagrado, escavação arqueológica, pórtico público e espaço intemporal da luz. Em fins dos anos de 1960, houve um desencadeamento que empregou a influência formal da *minimal art*, a partir de artistas norte-americanos, como Tony Smith, Donald Judd; e das experimentações sobre formas abstratas que realizaram alguns europeus, como Max Bill ou Erwin Heerich. Trata-se de um novo tipo de museu, que

⁵⁶ Há um avanço na apropriação do dispositivo espacial, na interação do objeto com o espaço em sua dinamização e experiência que adentra o espaço, pode ser elucidado pelo trabalho específico do lugar, site specific – “sítio específico”. Esse termo faz menção a obras criadas de acordo com o ambiente e com um espaço determinado, saindo do ambiente escultórico para o ambiente arquitetural

que há uma relação estreita entre as formas arquitetônicas dos contentores, os mecanismos de uma museografia muito simples e estrita, e a corrente estética do minimalismo. Desta tipologia (FIGs. 33 e 34) destaca-se o início do Museu de Arte de São Paulo(MASP) e o Museu Oscar Niemeyer de Curitiba/PR (MON) (MONTANER, 2003, p.55-60).

A partir dos anos 1970, uma categoria designada de museu-museu (MONTANER, 2003, p.62) faz eclodir a denominada crítica tipológica. São concepções museológicas baseadas nos valores históricos, em que a maneira de projetar e de intervir enfatiza a essência arquitetônica e espacial do edifício que atua na tradição tipológica do museu. Este volta a ser entendido como arquétipo de continuidade. Encontram-se nesta categoria tanto os museus que se resolvem internamente a partir da própria estrutura física, quanto aqueles que adotam uma forma que se integra à morfologia urbana, espaços pensados com critérios de análise específica, atendendo, assim, ao caráter das coleções, por meio da remodelação e conservação de algumas preexistências. O projeto consistirá em articular estas presenças reais, em reconstruir criticamente uma tipologia que tenha a ver com a memória. Nesta categoria pode-se incluir o Museu do Prado, em Madri (MONTANER, 2003:62-74), assim como (FIGs. 35 e 36) o – Museu de Arte Contemporânea de Curitiba (MAC) e o Museu de Arte da Pampulha em Belo Horizonte (MAP).

Outra categoria - ainda segundo a narrativa de Montaner - pode ser descrita como aquela que se encontra entre o museu que se desenvolve de acordo com uma tradição tipológica e aquele que nasce de maneira orgânica e expressionista, aquele se volta para si mesmo, encerrando-se em torno de sua coleção e de seus espaços e ao mesmo tempo abrindo-se delicadamente ao exterior. Apresenta uma arquitetura que parte da complexidade do espaço do museu e da necessária adaptação às características singulares de cada lugar. Nesses museus, percebe-se uma oposição à museologia positivista do século XIX, que amontoava os objetos sem caracterizá-los nem lhes outorgar espaços específicos. Percebe-se também uma indeterminação em relação à planta livre do museu moderno, que se propõe como contentor neutro. Entende-se que, nesses espaços, faz-se necessário reconhecer as peças da própria coleção, conferindo-lhes locais próprios, da mesma forma em que se acolhe o espaço circundante. Esta tipologia está relacionada aos dados preexistentes, como por exemplo, o interior, o acervo permanente, bem como a relação com o exterior, espaço urbano, jardins e paisagem. Aqui estão presentes (FIGs. 37 e 38) os museus Iberê Camargo em Porto Alegre e-

Museu de Arte da América Latina em Buenos Aires (MALBA) (MONTANER, 2003, p.76-93)

O processo museológico apresenta várias complexidades em relação ao programa museístico e seu acervo. Busca, portanto, solução por meio de colagem de fragmentos diversos, o que é característico da cultura pós-moderna. Este aspecto de colagem de fragmentos, que se consolidou nos anos 1980, nos museus da última geração, conferiu um papel muito representativo aos edifícios consagrados à cultura, refletindo-se na arquitetura e no urbanismo. Tal solução foi legitimada e teorizada no livro *Collage City*, de Colin Rowe e Fred Koetter (1978). (MONTANER, 2003, p.94). Ainda segundo relatos de Montaner, esta tipologia de museu apresenta-se como declaração exultante da cultura de massas e é característica simbólica da implosão do museu.

De baluarte da alta cultura ele passou a ser um soberano da indústria cultural para as massas; converteu-se em um edifício cada vez mais hedonista e popular, divertido e comunicativo; estabeleceu-se como elemento chave de muitas cidades: em direção ao interior e ao local para recompor a coesão social, em direção ao exterior e ao global para reforçar a imagem urbana e turística. (MONTANER, 2003, p.94)

Montaner também aponta para os valores simbólicos, narrativos e representativos suficientemente importantes para a superação da concepção museológica de caixa branca, tal como se defendia no período da arquitetura moderna; abrindo espaço para concepções outras àquelas inerentes a uma instituição cultural. Isso se observou especialmente nos museus de arte contemporânea, que permitiram rastrear todas as possibilidades da relação entre obras de arte, espaços de exposição e expressividade dos espaços de exposição. Neste aspecto, o museu visto como colagem de fragmentos mantém-se como possível solução na atualidade. Esse busca articular de forma coerente as peças utilizadas e a diversidade cultural, sobrepujados como recurso rentável, a fim de facilitar o consumo de formas desconectadas e que perderam suas raízes. Essa categoria, caso alcance seu limite, atrairia uma fragmentação extremada, que poderia conduzi-lo ao desaparecimento, à dissolução e à camuflagem, na sua condição de espaço de geração de conhecimento e de preservação da memória. (MONTANER, 2003, p.94-106)

Por fim, duas categorias se mesclam no ápice vanguardista: o anti-museu, que tenta romper e ultrapassar a solução convencional e representativa, reconhecendo especialmente o caráter problemático de qualquer lugar dedicado à arte contemporânea; e a desmaterialização

do museu que, explorando caminhos bastante diversos, o museu tenta se diluir e desaparecer, como experiência de alcançar uma mítica desmaterialização ao recorrer à sua própria essência material: energia, luz e transparência. (MONTANER, 2003, p.110-147)

Diante das variadas opções e concepções museológicas, há, por outro lado, os aspectos sociais, políticos e econômicos gerados e imbuídos no meio urbano, acionados pela implantação dos museus⁵⁷. Com o decorrer do tempo, estas instituições passaram a conferir urbanidade, representatividade e vida coletiva àqueles locais dantes marginalizados. Este aspecto torna-se o mote de contato na implantação destes espaços. Por conseguinte, os museus e as coleções converteram-se em pólo de atração, cultural e turístico. Ao mesmo tempo, são determinantes como elemento básico na interação entre os indivíduos, a comunidade e o espaço urbano, de modo que fosse possível ativar o sentimento de pertença aos cidadãos de uma localidade que dispusessem de cultura e de capacidade recreativa.

O papel do museu passou por variadas atribuições que exercem várias funções, que abarcam desde a sua utilização como local à disposição dos grupos sociais, visando colaborar para a educação e a formação de uma consciência nacional da sociedade, com prerrogativas de espaço de possibilidades educativas. Entretanto, somente durante o século XIX, foi quando o aspecto educativo dessas instituições se tornou alvo de reflexão, em virtude do intenso crescimento urbano e do desenvolvimento científico, ocorridos na Europa. Tais fenômenos levaram à preocupação com a educação das massas urbanas. Segundo Ribeiro, naquele período objetivava-se a criação de uma tradição⁵⁸, cuja perspectiva era a de entronização do passado, pois as rápidas transformações que ocorriam nas cidades naquele continente “produziam uma forma de alienação, que incluía o sentimento de perda de raízes” (DOMINGUEZ *apud* RIBEIRO, 1989, p.117). Por esse motivo, fizeram-se necessárias exaltar e engrandecer as tradições e heranças ou mesmo reinventá-las. Os museus, assim, de uma passaram a ser utilizados como forma de sustentação de uma ideologia e identidade, que

⁵⁷ Como exemplo, os itinerários para pedestres da ampliação da Staatsgalerie, em Stuttgart, de James Stirling, o parque escalonado do Museu Municipal de Mönchengladbach, de Hans Hollein, a praça dels Àngels, junto ao MACBA, de Richard Meir, em Barcelona, o passeio às margens do canal junto ao museu Guggenheim, em Bilbao, de Frank Gehry, o vestíbulo da Tate Modern, em Londres, de Herzog e de Meuron. Karl Frederick Schinkel já anunciava esta relação no átrio e nas escadarias simétricas do Altes Museum, em Berlim: da colunata, dispunha-se da vista mais privilegiada da cidade neoclássica. Ver MONTANER, 2003.

⁵⁸ De acordo o texto de Virgínia Domingues contido no artigo em tela de Berta Ribeiro, no qual ela se refere a data de 1986.

permitted citizens and workers an identification with the space in which they lived. Simultaneously, there was identification with the nation to which they “belonged”, since what was important encompassed the possibility of continuity of existence of the nation. Hence the need to create a sense of belonging, starting from the re-creation of a national collective memory.

With the artistic movements that developed throughout the 20th century, museums culminated in ephemeral spaces, of a tradition that was ephemeral and diluted, in which the styles of life pointed towards a consumable culture. Considering that previously culture was something given, presented as knowledge – erudition and knowledge –, in current days, culture is interactive, transformed through consumerism, into a status symbol. This aspect was perceptible in the last decades of the 20th century, whose reflexive movement provoked questioning about museological derivations, creating, from the 1970s, possibilities of action that fostered the consolidation of these institutions, still incipient. These possibilities stem from social, cultural, ideological, economic and political transformations in all countries, but, in museums, this practice occurs in different ways and intensities, encompassing other competencies and paths, inserting them in another place in the socio-cultural process.

It is perceptible that the role of the museum is beyond preservationist questions, of formation and consolidation of national identity. This diversified, essentially, through the expansion of the category of cultural heritage, which, in current days, is associated with the anthropological concept of culture. It also exerts influence over this process of resignification. In light of the above, the Santiago Charter, elaborated during the Round Table of Santiago of Chile⁵⁹, realized by UNESCO, in 1972, is one of the landmarks of this New Era. The Santiago Charter envisions and recommends the restructuring of Latin American museums, to accompany social, cultural, ideological, economic and political transformations. The Charter has a discourse based on the awareness of the museum as an interdisciplinary institution in its socio-educative function and in its potential as vectors of stimulus to reflection and critical thought.

⁵⁹ The Santiago Charter of Chile (1972) is a theoretical, documentary and political landmark, which points to guidelines for Museology, especially in the Americas, to which it should favor the possibility of existence of a museum

Outros documentos, tais como a Declaração de Quebec (UNESCO, 1984) e a Carta da Cidade de Salvador (DEMU/IPHAN, OEI, 2006), foram elaborados nas décadas seguintes, bem como ações específicas – como o Movimento Internacional da Nova Museologia - MINON – os quais ratificaram as recomendações da Carta de Santiago. Isso favoreceu a diversidade no campo museal atualmente vista; por meio de discursos preservacionistas e conservacionistas, voltados à valorização e à preservação da diversidade cultural; criando integração e troca de conhecimentos entre os países ibero-americanos e incrementando o desenvolvimento sustentável das comunidades⁶⁰.

Segundo definição com a qual opera o DEMU⁶¹ (Departamento de Museus – IPHAN), museu é uma instituição sem fins lucrativos, que conserva, investiga, comunica, interpreta e expõe, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento (DEMU/IPHAN/MinC, 2006).

Este conceito plástico fundamenta-se no Código de Ética do Conselho Internacional dos Museus – ICOM⁶², que indica, entre outras características dessa instituição, a contribuição para o conhecimento, a gestão e a apreciação do patrimônio natural e cultural. As variadas categorias de museus – locais de contemplação, dos objetos fetichistas; de interação e de apropriação dos objetos (autênticos ou cópias) – em permanente processo de constituição por parte das comunidades, se enriquecem com a diversidade, ultrapassando a constante reflexão sobre si mesmos, sobre seu lugar e seu papel no campo museal, por meio de intercâmbios e parcerias. Contudo, vale destacar que, segundo a proposta da Carta de Santiago, o museu

diferente, ou seja, a possibilidade e a garantia da diversidade museal, escapando assim de um propósito análogo ou de uma dependência não desejada e resumida do vigor das sociedades.

⁶⁰ Cadernos de Museologia - Centro de Estudos de Socio-Museologia. ISMAG/ULHT. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. 1-1993

⁶¹ O DEMU (Departamento de Museus) foi substituído pelo IBRAM (Instituto Brasileiro de Museus). Desde 2004, o setor museológico era vinculado ao IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), com a criação do Instituto de Museus, em dezembro de 2008, há um desvinculamento entre as duas instituições. O instituto tem como objetivo formular uma política cultural para todos os museus brasileiros, não só os federais, melhorar os serviços do setor, aumentar a visitação e arrecadação dos museus, fomentar políticas de aquisição e preservação dos acervos e criar ações integradas entre os museus brasileiros. E, também, vai auxiliar o IPHAN a se concentrar no vasto patrimônio material, imaterial e arqueológico do país.

⁶² International Council of Museums – Criado em 1946, o ICOM é uma Organização não-governamental que mantém relações formais com a UNESCO, executando parte de seu programa para museus, tendo status consultivo no Conselho Econômico e Social da ONU – Organização das Nações Unidas.

integral não se manifestou em sua totalidade, pois não se dispõe de mecanismos de gestão adequados que também cuidem dos bens musealizados extramuros. Deste modo, é possível a reificação do conceito, esvaziando-o também a noção de patrimônio, uma vez que o museu é o local por excelência da memória e assim não poderia escapar dos processos mnemônicos, de recordação e de esquecimento⁶³.

Nos museus, as táticas pedagógicas tinham como objetivo a divulgação científica. Essas se efetivavam por meio de visitas guiadas ou de empréstimo de materiais pertencentes aos seus acervos para instituições de ensino. Este tipo de ação educativa objetivava facilitar a familiarização dos visitantes com a situação de exposição, a apreensão e significados dos objetos expostos. Esta “cientificidade” inicial, na implantação dos museus e nas atividades que visassem à educação, oscilava entre ação educativa e preservação do acervo; entretanto, o peso destas prerrogativas pendia mais para o segundo aspecto, pois o enfoque mais forte estava na valorização do acervo do que em estabelecer comunicação com os seus visitantes. Pérez-Ruiz ratifica esta afirmação, ao apresentar sua análise sobre o percurso de transformação dos museus no mundo a partir das modificações que vêm sofrendo as relações entre sujeito e objeto.

Una de las tendencias de la práctica museística es la que otorga mayor importancia a los bienes culturales, de donde deriva el hecho de que la colección y conservación de los mismos sean los fines últimos y la razón de ser de los museos. (PÉREZ-RUIZ, 1998, p.95).

Destas práticas educativas, também apresentadas na Carta do Chile (1972), os museus passam a dar mais relevo a estas ações quando da concepção de suas exposições, visando maior aproximação entre público e exposição e a ampliação do conhecimento sobre o objeto em si. Naquele momento, o eixo pragmático das exposições e dos museus transmuta. As instituições começam a ver no público visitante um dos motivos de sua existência e não apenas as coleções, mesmo que seja o principal ponto de convergência dos interesses. Isto porque os objetos ainda continuam sendo sua razão de ser. Assim sendo, inicia-se um processo de criação cujas propostas admitam condições melhores na relação entre o público visitante e as coleções.

⁶³ Assertivas baseadas no texto: Alejandra Saladino. Museus da Ibero-América: para uma mudança de

A busca pela beleza pura do objeto museológico e dos locais contentores desta beleza vão da materialização do opaco, aos resplendores de luz artificial e a expressão dos novos avanços técnicos e tecnológicos (MONTANER, 2003, p.110-147). O colecionamento e as exposições elaboradas passam a atuar na proposta de expor as peças ou objetos e artefatos “como partes integrantes do contexto social e culturalmente singular” (GONÇALVES, 1999, p.22). Com isso, os museus, em virtude das diversidades culturais como modelo, apresentam espaços emergentes que são profundamente contestadores da cultura dominante.

3.3. O NOTÓRIO NA CONTEMPLAÇÃO MUSEOGRÁFICA

No mundo contemporâneo, discute-se a transmissão conceitual implícita no âmbito dos museus, que a partir do final dos anos de 1960, passa para segundo plano a sua acepção de local de produção científica. Esse aspecto apresenta-se como consequência da diminuição do ingresso de novos objetos nas coleções museológicas, além da impossibilidade de interpretação dos significados das coleções pelo público, da idéia de discurso coletivo único e do fato de os estudos sobre cultura material terem perdido sua fluidez. De modo que os museus sofrem inúmeras críticas de diversos setores e passam a ser vistos como algo a ser superado. Desta cessão de direitos, as duas vertentes estabelecidas, a tradicional e a nova museologia⁶⁴, podem ser definidas da seguinte forma: a primeira volta-se ao objeto em si, seu tratamento como parte de um edifício, circunscrito nesse, para um público específico, por meio de um formalismo pedagógico. Em relação à segunda, o objeto passa a ser parte do contexto, está relacionado às ações desenvolvidas pelo edifício e transcorre pela prática comunicante entre o museu e a comunidade. A diversidade de pontos presente entre as duas

paradigmas. Disponível em: <http://www.unirio.br/jovemmuseologia>; acessado em 19 de outubro de 2009.

⁶⁴ A nova museologia é o mais recente ponto de vista em relação aos museus, que concebe os espaços museais como um tipo de instituição politicamente engajada e comprometida com os processos de transformação social. Tem seu início a partir das reflexões e documentos produzidos durante a Mesa Redonda de Santiago do Chile (convocada pela UNESCO e realizada em 1972, em Santiago do Chile/ Chile), da Reunião Internacional de Quebec (realizada em outubro de 1984, na cidade de Quebec/Canadá) e das às experiências museológicas desenvolvidas no México, França, Suíça, Portugal, dentre outros países. Para melhor discussão sobre o tema. Disponível em: <<http://www.icom.org.br>>

vertentes aponta para a inauguração de novos elementos tipológicos de museus, ampliando o conceito e as variáveis expográficas.⁶⁵

Entre os anos de 1960 e 1980, no Brasil, isso é refletido numa mudança de perspectiva em relação aos museus, influenciada pela prática reflexiva que predominava nas áreas das Ciências Humanas, sob os auspícios da nova museologia. Isso propiciou um deslocamento do olhar: de uma alteridade cristalizada⁶⁶, elaborada dentro de um ponto de vista ocidental moderno, para uma alteridade monumental⁶⁷, que vinha à tona pelo auto-retrato que o outro fazia de si mesmo (ABREU, 2005, p.34).

No que tange às transformações ocorridas nos últimos anos do século XX e no início deste século, principalmente aquelas relativas ao campo museal, a saber: ampliação conceitual de patrimônio cultural, nova museologia, deslocamento do olhar museológico, globalização econômica e cultural; apontam para a compreensão dos museus não mais como locais de guarda de relíquias, mas como peças centrais no panorama político e sócio-cultural do Brasil e do mundo. A relação recente entre os museus e as expressões da cultura é descrita por Romero de Tejada (2005), que aponta para a importância de se preservar a memória:

(...) os museus em épocas recentes deram uma volta que lhe separasse progressivamente da relação do sacrossanto que lhes limita às expressões materiais da cultura, ao presente finalmente outros aspectos, de tudo também muito significativo, dessa mesma cultura, e embora não possam abdicar de seu dever de memória sobre os bens patrimoniais herdados, devem encontrar maneiras originais que permitam abarcar a totalidade cultural que hoje inspira o patrimônio. (ROMERO DE TEJADA, 2005, p. 5)⁶⁸.

A percepção sobre museu se transforma para além da concepção de um local de práticas sociais complexas relacionadas com passado, presente e futuro. O museu passa a ser visto como centro conectado à criação artística e científica, veículo de comunicação e de

⁶⁵ In: ARAs, LMB e TEIXIERA, MGS. Os museus e o ensino de história. Disponível em: <<<http://www.ichs.ufop.br/perspectivas/anais/GT1603.htm>>> acessado em 21 Out. 2009.

⁶⁶ Conceito elaborado por ABREU, 2005.

⁶⁷ A palavra monumento refere-se “ao fazer lembrar”, sua concepção e materialização buscavam um reforço à lembrança gerando um pertencimento e uma identificação.

⁶⁸ (...) museos en tiempos recientes han dado un viraje que le está separando progresivamente de la sacrosanta relación que les ligaba a las expresiones materiales de la cultura, para dar a conocer por fin otros aspectos, todos también muy significantes, de esa misma cultura, y aunque no pueden abdicar de su deber de memoria sobre los

produção de conhecimento, além de ser o local por excelência de preservação da memória (bens e manifestações culturais), não apenas de um grupo social, mas de toda a diversidade social e cultural.

Diante deste aforismo, tem-se que um espaço é a expressão da identidade de um grupo (as origens de cada componente do grupo são, muitas vezes, diferentes, porém é a identidade que funda, congrega e une), o qual deve defender-se contra as ameaças externas e internas para que a expressão da identidade conserve o seu sentido. Desse modo, a busca pela identidade, legitimada pela rememoração do passado, é um aspecto crescente, especialmente no contexto brasileiro, que possui uma tradição difusa e anseia por ancorar o presente em significações construídas de modo a marcar o futuro. Esse aspecto pode ser reforçado, a partir do exposto por Bauman⁶⁹, no que diz respeito à identidade de uma comunidade, na procura pela historicidade dos aspectos de sua emersão. As histórias antigas de filiação comunitária passam despercebidas pelo grupo, pois não mais possuem a veracidade, uma vez que cresce a demanda por ‘histórias de identidade’ em que ‘dizemos a nós mesmos de onde viemos, quem somos e para onde vamos’ (WEEKS *apud* BAUMAN, 2003, p.90). Estas histórias atuam na restauração da segurança, de modo que se possa estabelecer a certeza e tornar ‘possível a intenção significativa dos outros’.

Na relação entre espaço público e indivíduo, em se tratando de valores identitários, pressupõe-se a existência de um ser urbano, o cidadão e sua permanência humana, sob o ponto de vista da solidariedade e da pluralidade, na busca pelo comum (bem-comum). Nesse âmbito, a pluralidade dos cidadãos que constituem o espaço público busca ocupar o lugar da massa, da igualdade de pensar, busca o espaço da ação e do discurso. Essa ação plural somente é possível quando há o encontro com o diferente, uma vez que a partir desse encontro é que afirmamos nossa identidade e nossa cidadania. O bem-comum, caracterizado não como conceito de globalização, mas por peculiaridades da diversidade, que propiciam a riqueza de ser do humano, sobretudo identificando o diferente e solidarizando com ele, tornando-se promotores de encontros e superações de problemas. Aqui o museu é designado como o

bienes patrimoniales, deben encontrar caminos originales que le permitan abarcar la totalidad cultural que hoy inspira al patrimonio.

⁶⁹ O trecho tem referências à Jeffrey Weeks in: *Making Sexual History* (Cambridge: Polity Press, 2000), ao relatar o fato de que as histórias de filiação comunitárias perdem-se ao passo que a segurança dissipa-se. In: BAUMAN, 2003.

espaço do imaginário coletivo e a sua lei é a memória. É o espaço que celebra as ações do homem de modo perene, onde a cidade faz a seleção do que será qualificado para perpetuar como elemento simbólico da comunidade. É também o espaço das ressignificações⁷⁰, onde o objeto extraído de seu local de origem agrega outros significados àquele que originalmente lhe foi atribuído, quando da sua produção.

A experimentação espacial pelo indivíduo torna-se mais aguçada com a arte contemporânea, na qual busca-se a integração criativa entre arte e arquitetura, para tal é fundamental a sensibilização em relação ao espaço. A relação entre a arte o corpo material incute na pertinência e na permanência desta, tendo em vista que a arte contemporânea é composta por aspectos físicos tridimensionais que interagem com o espaço, superando-o ou integrando-o. Com isso, o trabalho passa a ser concebido como fruto de uma relação corporal entre o artista e a arte. É resultante do encontro entre o gesto do autor e o material. A experiência sensorial dos espaços é valorizada pelos materiais e suas relações, ao articular espaços de modo dinâmico e qualitativo, criando hierarquia entre os eles. A construção da espacialidade, por meio do uso de materiais pouco convencionais, utiliza o domínio imagético. Atua, principalmente como forma de se criticar o seu núcleo comportamental, por meio da definição espacial utilizando apenas recursos formais.

O empenho em expor de maneira adequada essas tendências e obras artísticas leva ao afloramento de um modelo de espaço de exposição diferenciado daquele habitual. Por volta das décadas de 60 e 70 do século XX, esse movimento ganha mais força e as motivações artísticas passam a expressar-se de forma menos visível do que anteriormente. O ambiente de exposição passa a convidar a uma apropriação dela, portanto, as obras de arte são realizadas em contextos políticos. A atitude do público, não mais como espectador da obra de arte, condiz a uma postura política, a uma percepção sensorial de sentimentos e emoções. O corpo do público é afetado pela obra de arte. Em uma dialética processual, o corpo do público a afeta, pois há uma comunicação entre o espectador e o espaço. Entretanto, nesse contexto, a obra de arte é um dispositivo espacial que não ignora a arquitetura onde está exposta, disposta, por haver interação entre o espaço arquitetônico e a obra.

⁷⁰ De modo semelhante ao exposto no texto: CAMBRAIA, 2008.

Nesse aspecto, torna-se factível que, na atualidade, os trabalhos nos museus não se restrinjam a facilitar o acesso do público, mas também no direcionamento e no incentivo às pessoas no modo como freqüentá-los. Seus objetivos, dentre outros, fundamentam-se na capacidade de se tornarem atrativo para o grande público e proporcionarem a possibilidade de representação dos vários e variados grupos da sociedade. Ao mesmo tempo, buscam, por mecanismos e instrumentos, a possibilidade de abrangerem os múltiplos aspectos do patrimônio e da diversidade cultural.

O desafio que se apresenta é entender como as identidades locais (regionais e nacionais) estão a ser reconstruídas pelos processos de hibridização intercultural. Importante nesses processos é, sobretudo, estudar e entender a forma como as relações de continuidade, ruptura e hibridização estão a ser produzidas entre os sistemas globais e os locais, tradicionais e modernos, nos processos de desenvolvimentos culturais. (CANCLINI, 2001 *apud* PRIMO, 2006, p.88)

Diante do exposto, verifica-se o reconhecimento das diferenças pela afirmação das identidades locais, regionais e nacionais, na busca pela proteção do cerne identitário. Essa busca fundamenta-se nas referências culturais e do patrimônio, em seu sentido mais amplo, como meio de justificar os valores e a pluralidade de culturas apresentada ao indivíduo. Com base nisso, ao analisarmos o museu, como um espaço cultural, este pode, num sentido bem restrito de compreensão, ser descrito como um lugar de exposição de objetos antigos, aos quais, num dado momento histórico, foram lhes atribuídos valores culturais, econômicos, político. Ao serem transpostos do seu local de origem, permitem aos visitantes de museus conhecerem, ainda que parcialmente, seu conteúdo significativo.⁷¹ Com isto, estes objetos antigos, musealizados, são portadores de valores identitários, e propiciam ao visitante uma ou várias interpretações, a partir do tempo-espaço onde foram inseridos. Por conseguinte, os objetos de museu tornam-se indícios e sinais daquilo que é pouco conhecido/investigado. Esta ressignificação dos objetos propiciada pelo museu ao seu público promove formas diferentes de apreensão da relação entre passado e presente.

A partir disso, pode-se deduzir que um objeto antigo adquire valor referencial em menor ou maior grau para determinada sociedade, dependendo do modo como ascende à condição de testemunho de uma rede de relações. Assim, o museu tem sido mais que um

⁷¹ O significado mais abrangente dos objetos museais não é perceptível ao público, devido a objetivação e ressignificação, pela qual passam durante o processo museológico e museográfico.

depósito de objetos antigos, porque é um ambiente relacional, uma vez que, ao se relacionar com os mais diversos públicos, e ainda que possua um acervo de fragmentos, permite o cultivo de novas e diferentes formas de compreender, apreender e sentir a história vivamente representada em seu ambiente. O museu pode ser entendido também como lugar de várias e diversas interpretações e de geração de conhecimento, sobre os mais diferentes temas. O museu é constantemente desafiado a enfrentar questões cotidianas, ligadas ao limite de seus acervos e às diferentes formas de uso destes.

A modernização do discurso sobre museus perpassa pelas transformações artísticas, que por sua vez decorrem de transformações sociais e econômicas, ocorridas nas últimas décadas, em virtude do aceleração da cultura⁷² global. O artista passa a ser o mediador que se envolve com um determinado grupo de pessoas, em um processo de criação ou situação. Neste contexto, o espaço de produção aponta para a responsabilidade social e política, cuja experiência ótica está relacionada à distância em que o espectador se posiciona, pois o seu posicionamento irá produzir a percepção contemplativa e irá gerar o envolvimento acerca do corpo.

No discurso atual, há uma transformação na interlocução da obra de arte contemporânea e o público, que passou de qualitativa para quantitativa, motivando uma diferenciação profunda entre o conhecedor de arte e a massa. Para o primeiro, a apreciação da arte é um momento de recolhimento e devoção; para a massa, é um momento de diversão e distração. Essa transformação tem sua base principal no distanciamento do conceito do objeto de arte, que passa de algo autônomo, perene, a algo atemporal, efêmero, dependente da participação do espectador. No que tange à distração e ao recolhimento, no discurso benjaminiano, tem-se que estes representam um contraste, que pode ser assim reformulado: aquele que se recolhe diante de uma obra de arte mergulha dentro dela e nela se dissolve. O autor também aponta para o aspecto flâneur dos indivíduos que passam pela obra de arte distraidamente, que a absorve no fluxo cotidiano. Como exemplo, cita a arquitetura, que foi o protótipo de uma obra de arte cuja recepção se dá pela coletividade. Os edifícios comportam uma dupla forma de recepção: pelo uso e pela percepção. Em outras palavras: por meios táteis e óticos. (BENJAMIN, 1987, p.170)

⁷² Cultura como fazer humano.

Sendo a arquitetura o que se experimenta a cada momento, não há como escapar do que o ambiente construído provoca. De modo que as situações espaciais possam envolver a todos, afetando a todos, mais no que tange a experiência tátil do que ótica, passando da ordem da contemplação para a ordem da interação, pois não há como controlar é inconsciente e difusa (BENJAMIN, 1987, p.193). A arquitetura em sua percepção distraída - porém não indiferente - pode ser percebida e contemplada sem a necessidade de concentração/focalização, por vezes é exigida pela obra de arte. Porém, com a arte contemporânea é possível romper essa barreira da focalização, ultrapassando as contemplações concentradas, passando a ser contemplação vivenciada.

Neste contexto, percebe-se que a arte contemporânea utiliza relações humanas como modelo, é a chamada estética relacional⁷³, em que os objetos são expostos e dispostos de forma que possam ser manipulados. Atores e objetos implicam em um significado específico. O interlocutor/espectador é trazido para dentro do processo de produção. Assim o significado emerge da ligação estabelecida entre o artista e o público em detrimento do tempo e do espaço.

A idéia de participação na obra surge no Brasil em fins dos anos de 1950 e início dos anos de 1960, com o movimento neoconcretista⁷⁴ do Rio de Janeiro, que rompe com o concretismo, vertente mais influente em São Paulo. Dentro do neoconcretismo, vale destacar as principais figuras: Hélio Oiticica e Lígia Clark, os quais implantam a idéia de participação; a obra existe a partir da participação do público; aproximação entre arte e vida, onde esta, sem limites estéticos, implica em novas percepções do participante. (MACIEL, 2007, p.81-87) O período correspondente entre 1950 e 1960 torna-se um emaranhado, até

⁷³ O postulado fundamental da estética relacional é calcar a obra de arte no âmbito das relações humanas. As propostas artísticas são construídas por meio da comunhão de conceitos em comum. Para os artistas relacionais não existe nenhum modelo predeterminado de estética ou nenhuma temática ou iconografia que os identifique. Cada trabalho possui sua característica individual e é constituído de temas, problemáticas e estéticas particulares. O objetivo maior dos artistas que utilizam os preceitos relacionais para seus projetos artísticos é o de atuar no mesmo horizonte teórico e prático que se constitui da esfera das relações humanas. Para Bourriaud, as obras expõem maneiras de intercâmbio social, a interatividade através da experimentação estética proposta pelo olhar e pelo processo comunicacional em sua dimensão concreta de ferramenta que possibilita unir indivíduos e grupos humanos. In: CUNHA, Ana da. A arte social no meio digital: uma releitura da estética relacional nos casos Superflex e De Geuzen. Disponível em: <<<http://www.fav.ufg.br/8art/Nova%20pasta/texto-anadacunha.pdf>>>, acessado em 26 Out. 2009.

⁷⁴ As maiores expressões do neo-concretismo brasileiro, são Hélio Oiticica por meio da sua obra “Grande Núcleo” (1961/62) e Lygia Clark que trabalha a estruturação da sensação, como apropriação do sensível tornando-o tangível. Para maiores informações a respeito do tema vide: GONÇALVES FILHO, 2009.

mesmo problemático, para inserir a arte nacional neste contexto, pois a maior representatividade dessa manifestação artística era balizada, primeiramente, por aspectos políticos. Entretanto, percebe-se no movimento neoconcretismo a mais densa produção brasileira no que tange a explosão do espaço para a tridimensionalidade, passando a inserir a arte nacional no conceito de Arte Interativa. Com isso, nota-se, nos últimos anos, uma proliferação dos grupos artísticos estrategicamente semelhantes aos modelos internacionais, cujas instituições, em sua maioria, no caso da Europa, são mantidas por meio de subsídios estatais. A manutenção destas instituições está alicerçada na preocupação de adequar os projetos artísticos às políticas culturais em vigor, especialmente, no que tange à participação de comunidades específicas. Isto, por exemplo, é uma das prioridades dos estados europeus. Entretanto, esse replicar de um discurso sem que esteja adequado ao contexto torna-se perigoso, em virtude das diferenças entre as realidades locais. (MAZZUCHELLI, 2007, p. 23)

Sobre os projetos artísticos que surgem no período compreendido entre o final da I Guerra Mundial até o pós II Guerra Mundial (1920-1950), as vanguardas artísticas são um preâmbulo para a produção artística contemporânea. Daquele período, percebe-se um elo entre a narrativa mais atual e a Arte Minimalista (*Minimal Art*), proveniente do hemisfério norte, particularmente, dos Estados Unidos, onde conseguiu infundir seus preceitos durante a década de 1960. Entretanto, o maior destaque do movimento acontece, como ponto de partida, com a produção de um quadro de 1913, do pintor russo Kasimir Malevitch, que mostra um quadrado preto sobre um fundo branco. Meio século depois, a tela serviu para o desenvolvimento do minimalismo na arte, aproximando mais uma vez arte e arquitetura, ao fazer uso do espaço como objeto de revelação da imagem. Pode-se apontar, ainda, que as primeiras manifestações dos escultores e pintores minimalistas nasceram de sua insatisfação com a *action painting*⁷⁵, ramo do expressionismo abstrato que dominou a arte americana de vanguarda durante grande parte da década de 1950.

O Minimalismo, entendido como movimento, pode ser visto como uma fase do movimento moderno, no qual surgiram artistas como Frank Stella, Donald Judd, Robert Rauschenberg, e muitos outros que contribuíram para o movimento. O destaque na produção

⁷⁵ Ver: Action Painting. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2008. Disponível em: <[http://www.infopedia.pt/\\$action-painting](http://www.infopedia.pt/$action-painting)>

destes artistas está em exceder os limites dos conceitos artísticos tradicionais, no que se refere aos suportes⁷⁶. Desse modo, eles procuravam estudar as possibilidades estéticas de composição não pelo meio convencional, com pinturas ou esculturas, mas a partir de estruturas bi ou tridimensionais, chamadas "objetos" ou "não-objetos".Eventualmente, de instalações⁷⁷. Atuavam de modo ilimitado, não submetiam a produção artística a conceitos pré-estabelecidos. Nessa tendência artística, o trabalho de escultura e de instalação tem preferência sobre os trabalhos pictóricos, pois se entende que um quadro sempre será um objeto artístico convencional.

Pode-se dizer que o Minimalismo teve outros desdobramentos, como no campo da arquitetura e do *design* de interiores. Pode ser facilmente identificado pela limpeza e pureza das formas da construção e da isenção de excessos, com a prerrogativa do uso de cores neutras e materiais industriais modernos, de formas geométricas simples, repetidas simetricamente. Tal raciocínio projectual é uma referência importante na arquitetura minimalista pós-moderna, que é caracterizada, ainda, pela presença de planos perpendiculares que constroem o espaço tridimensional, a partir de uma configuração volumétrica de formas depuradas, considerada simples e refinada. Assim sendo, tem-se a virada da arte contemporânea, com a visão antropológica da arte assumida em relação ao público e ao privado, especificamente, na arquitetura da habitação, que nos dias atuais a ilustra e exemplifica.

A arte contemporânea passa a ser um meio de comunicação entre o público e os museus, redimensionando o formato tradicional de mostrar e comunicar a arte, em virtude da mudança de sua direção. Anteriormente, era unidirecional. Isso decorre da possibilidade de se investigar maneiras alternativas, como forma de compensar as falhas de um sistema educativo deficiente, a necessidade de locais razoáveis para o entretenimento, bem como a diversidade e alcance da informação fornecida por meios tecnológicos de uma comunicação maciça.

A relação de trabalho entre a arte e o público tem sido a prioridade nas ações de comunicação da instituição museal e a comunidade, mesmo com as dificuldades atuais. É a

⁷⁶ Suporte entendido aqui como o meio material em que a obra manifestará como uma resposta a sua natureza.

⁷⁷ Instalações entendidas como obra de arte efêmera, como a construção de um cenário ou intervenção dentro de um espaço tridimensional, que rompe com o espaço tradicional de exposição (bidimensional) da galeria e do museu.

aproximação destes que facilita a compreensão da mensagem dos museus, antes desconexa, pelo universo dos visitantes, uma vez que os emissores procuram apontar nos receptores seus interesses e prazeres. Por conseguinte, o público, ao entrar no museu, se depara com aquele material exposto e poderá ocorrer a noção do processo de (re) conhecimento mútuo, entre o público e museu.

Nota-se que o ato expositivo atua entre o fazer artístico e o espectador, em que a comunicação entre os dois se faz necessária, a partir da apreciação e incorporação por parte do espectador e da necessidade de interação emitida pela arte. O museu deve conhecer esta dinâmica de comunicação, bem como os fatores essenciais para que este processo ocorra, de modo que sejam transmitidos como uma informação valiosa para o público do museu. As interações entre o museu e o público são complexas e fazê-las é a primeira barreira, no sentido de alcançar de algum modo esse público como extensão diferente daquilo que já é conhecido.

3.4. A AÇÃO DO MUSEU NA CIDADE

Na concorrência pela atração de público visitante, as cidades, cada vez mais, vêm traçando um perfil de cidade entretenimento, utilizando o aspecto cultural ou de fantasia; cabendo ao museu o papel evolutivo desse espaço restrito do edifício para o espaço aberto ao público. Neste processo, a cultura passou a ser concebida como uma imagem de marca ou grife de entretenimento, a ser consumida rapidamente. Há entre as cidades uma competição pela melhor imagem de cidade. (ARANTES, 1998)

As disposições da UNESCO⁷⁸ sobre o patrimônio cultural recomendam um maior desenvolvimento no segmento de projetos, que além de proteger os monumentos, busquem valorizar as comunidades onde estes se inserem. Tais preceitos, sem dúvida, incentivam a proteção e a manutenção do patrimônio cultural, o que tende a progredir. Entretanto, há um

⁷⁸ Disponível em: <<<http://unesdoc.unesco.org/images/0015/001502/150224por.pdf>>> acessado em 04 Nov. 2009.

risco crescente de homogeneização das ações de preservação amparadas pelas atividades educativas e culturais das instituições de conhecimento, arte e ciência, bem como as museológicas. Faz-se necessário utilizar o patrimônio cultural presente na diversidade cultural⁷⁹ de uma localidade, pois este apresenta uma “gama de possibilidades e nutre as capacidades e valores humanos, constituindo, assim, um dos principais motores do desenvolvimento sustentável das comunidades, povos e nações” (UNESCO, 2005).

As Partes reconhecem o papel fundamental da sociedade civil na proteção e promoção da diversidade das expressões culturais. As Partes deverão encorajar a participação ativa da sociedade civil em seus esforços para alcançar os objetivos da presente Convenção. (UNESCO, 2005)

Nesta perspectiva, os centros culturais e os museus são estimulados a desenvolver uma abordagem interdisciplinar em suas atividades, os parceiros - museólogos, agentes culturais e educadores - tendem a trabalhar em conjunto, no intuito de atingir fins comuns e alcançar propósitos vantajosos para as partes envolvidas no processo; e, sobretudo, evitar contendas, uma vez que os valores sociais e culturais são intrínsecos aos acervos dos museus, que tem como primeira função preservar, independentemente de onde provenham os recursos.

A sociedade contemporânea tem procurado articular a fronteira das especializações museológicas que foram rompidas com os novos processos culturais de formação e produção do conhecimento, por meio de uma classificação dos museus para além das instituições de arte, história e ciência, pois estas não atendem mais às necessidades atuais da coletividade (CHAGAS, 2004, p.18). Nessa perspectiva, torna-se factível que a ação educativa dos museus seja uma opção, a fim de minimizar o confronto de interesses e de preencher determinadas lacunas, atuando como uma das formas possíveis de se obter respostas às necessidades de entendimento e de interpretação, pelo público visitante, do objeto em exposição. A importância do diálogo expositivo baseia-se na promoção de uma percepção visual

⁷⁹ "Diversidade cultural" refere-se à multiplicidade de formas pelas quais as culturas dos grupos e sociedades encontram sua expressão. Tais expressões são transmitidas entre e dentro dos grupos e sociedades. A diversidade cultural se manifesta não apenas nas variadas formas pelas quais se expressa, se enriquece e se transmite o patrimônio cultural da humanidade mediante a variedade das expressões culturais, mas também através dos diversos modos de criação, produção, difusão, distribuição e fruição das expressões culturais, quaisquer que sejam os meios e tecnologias empregados. (UNESCO, 2005. Disponível em: <<<http://unesdoc.unesco.org/images/0015/001502/150224por.pdf>>> acessado em 04 Nov. 2009.

expressiva, capaz de tornar perceptíveis e compreensíveis sensações e sentimentos evocados pela obra exposta.

A relação entre museu e cidade implica em objeto participante e comunicação. Nesse ponto de relação tem-se a aproximação entre arte e arquitetura, onde a arquitetura está profundamente relacionada ao campo artístico de fins do século XX como retomada deste aspecto de comunicação entre museu e cidade. A arquitetura ganha autonomia como objeto de representação e acentua o traço autoral marcando o ato projectual, enfatizando o lado sensível junto com o inteligível no ato criativo do artista. (REZENDE, 2007, p.98)

Para Mário Chagas (2004, p.19), os museus e seu acervo transitam entre estados de ação que variam do contemplativo ao palpável, do material ao imaterial, ao real à ficção, do pessoal ao imponente. “O museu é o espaço do tangível e do intangível: o acervo e sua intangibilidade, o intangível e sua materialidade”. (CECA/ICOM-BRASIL, 2004, p.116). Ainda seguindo o pensamento de Chagas (2004, p.23), o museu pode ser um espaço de trocas simbólicas cheio de incongruências, espaços que atuam em favor da humanidade e da vida pela via do não tangível e da acumulação de objetos que se cristalizam, sendo o desafio dos museus a musealização de objetos não materiais, que envolvem especificamente a técnica, o fazer, o saber, o processo e seus elementos. Todo o significado e o valor dos objetos encontram-se na relação entre estes e o indivíduo, em que critérios como beleza, raridade e familiaridade não definem somente aquilo que deva ser musealizado, mas são os aspectos políticos, ideológicos, econômicos, religiosos, sociais e culturais que determinam todo o processo (CHAGAS, 2004, p.27).

Assim cabe a cada geração interpretar o patrimônio cultural a partir das diferentes ações e conexões entre os bens patrimoniáveis e os atores sociais. Este processo está sujeito a um movimento permanente de reconstrução de valores. Neste processo, ora são abandonadas concepções acerca desses bens, ora são retomadas, como elementos essenciais de identidade da dinâmica cultural (CECA/ICOM-BRASIL, 2004, p.112). No caso brasileiro, percebe-se que nas grandes cidades, esses rituais são mais diluídos e a perda de referência com as gerações anteriores são ainda maiores do que nas áreas rurais. São aspectos decorrentes das transformações que ocorreram na sociedade. NA primeira década do século XXI, essas transformações parecem mais rápidas ainda. Porventura isso ocorra em virtude da convivência direta com o efêmero, com a novidade urgente das informações, com a inovação tecnológica e

o culto ao frescor da humanidade; contudo, também é perceptível o aumento das coleções, de forma diversa tem-se arquivado mais, colecionado mais. A memória, o patrimônio e os museus tornaram-se condições *se ne qua non* nas ações de evocar e invocar antigas tradições, para o convívio com esse estado de efemeridade da sociedade contemporânea (CECA/ICOM-BRASIL, 2004, p.112).

Contudo, numa sociedade em trânsito, existem outros componentes não verbais e não visuais, ou seja, aspectos simbólicos que a cultura tem e que penetra no visitante sem que haja interferência ou mediação, na qual o estímulo lúdico da ação educativa pode ser muito proveitoso. E, talvez tenha sentido pensar e praticar uma museologia que se constitui de impermanências, e não de eternidades. A eternidade oferecida pelos museus e comprada por alguns consumidores que se querem eternizar não é mais do que uma eternidade impermanente (CHAGAS, 2004, p.17).

Nesse aspecto, percebe-se uma mercantilização da cultura, na qual os museus que estão em movimento buscam por tendências museológicas múltiplas, sem um único modelo a seguir. Os grandes museus são comparados e se comportam como shopping centers, onde mega-exposições são realizadas, com a concepção do bem cultural como produto atrelado ao mercado financeiro. Entretanto, alguns museus diversificam as suas atividades culturais e educativas, outros investem em novas tecnologias (CHAGAS, 2004, p.18). Mário Chagas (2004, p.29) aponta ainda que para se construir e expor um discurso através da mediação dos objetos torna-se necessário um domínio pleno da linguagem museal, o que propiciaria um interesse nas pessoas, por meio da busca pelo caminho das relações e das convivências humanas, impulsionado pela clareza conceitual das exposições.

O contexto pessoal da experiência museal, vivenciado pelos visitantes/educandos, na relação com o espaço museal, é propiciado pelo contato com um ambiente de museu (espaço físico), e pelas relações estabelecidas com outras pessoas, ou seja, o contato social. (CECA-BRASIL, 2004, p.117). Assim percebe-se que educação de qualidade pode ser adquirida no museu, a partir da escolha do enfoque temático das exposições pelos agentes educativos. Esta escolha indica a necessidade de se ter o referencial no público visitante, pois se torna condição primeira que o tema faça minimamente parte do universo deste referencial, caso contrário não fará sentido para este público, tendo em vista que a exposição não faz parte de seu cotidiano. Diante disso, percebe-se que as ações educativas dos museus não são apenas

processo de transmissão de conhecimento, mas fazem parte de um processo educacional e comunicacional, associado ao significado, não como um dado natural ou universal, mas como atribuição subjetiva do indivíduo ou grupos, com vistas a que uma mesma mensagem possibilite múltiplos significados, todos abertos a re-significações.

A dinâmica cultural na qual o museu se insere é um processo constante de re-significações. Educar e comunicar em museu é (re)significar. O museu (re)significa as suas coleções e quem concebe e monta as exposições faz o mesmo. Os educadores, igualmente, (re)significam a mensagem da exposição e o público também. Como não há um significado único e verdadeiro, o(s) significado(s) é(são) compartilhado(s) e/ou negociado(s). Educação em museu é essa dinâmica de compartilhar negociar a (re) significação com o público a partir de bens musealizados. (CECA-BRASIL, 2004, p.118)

A eficácia de uma ação educativa museal de qualidade está voltada para a compreensão de programas e ações direcionados à inclusão sócio-cultural, bem como sua fundamentação, baseada no respeito e promoção do patrimônio cultural tangível e intangível das comunidades com que se trabalha. Este último alicerça o significado do primeiro. A ação educativa ainda tem por meta ser acessível às populações marginalizadas social, econômica e culturalmente, no intuito de trazê-las a estes espaços considerados de elite. São atitudes transformadoras, que criam novos conhecimentos e novos significados, agregando valores à identidade e à cultura, por meio de ações produtivas em museus (CECA-BRASIL, 2004, p.119-120).

O espaço entre os objetos e o visitante, no qual se negociam sentidos de diferentes categorias é, pois, um território no qual sentidos e significados para o mundo de hoje podem ser elaborados, a partir dos saberes ou origem do público. O que nos leva a concluir que o grande valor intangível do patrimônio cultural apresentado em museus é se constituir em territórios favoráveis à percepção de inclusão cultural e identidades. (CECA-BRASIL, 2004, p.121)

A obra de arte exposta em um espaço museal ou musealizado, assim, tem a necessidade de interagir com a arquitetura e com o espaço urbano, pois aquela obra que nega totalmente a arquitetura do museu e/ou o espaço urbano não produz a intercomunicação entre o espaço físico, o artista e o espectador. Todavia, a arte, ao agir na busca de diálogo amplo com estes aspectos, bem como com a cultura da cidade, tem sua obra pensada a partir da possibilidade de interação do espectador. A percepção sobre relação à obra é o que gera a experiência de pertencimento e trocas relacionais. Logo, é “o olhar do espectador faz a ligação com o cotidiano”. (OLIVA, 2007, p.53-56)

Diante do exposto, percebe-se que, ao agir e ao interagir com o público visitante, os museus estarão contribuindo para um entendimento mais abrangente do patrimônio cultural, e também para uma maior representatividade museal no espaço citadino, tornando-se mais relevantes para todos os indivíduos e grupos sociais envolvidos no cotidiano do espaço urbano.

A conexão entre o espaço urbano e as instituições museais criam vínculos que apontam a propósitos, os quais atuam no desvelar da coesão das ações culturais, que operam nas relações entre os indivíduos – e destes com o espaço da cidade –, compartilhando-as no espaço museal. Neste aspecto, a narrativa proposta por Benjamin pode ser atribuída como uma condição da comunicação humana, na qual “a experiência que passa de pessoa para pessoa é a fonte que recorrem todos os narradores” (BENJAMIN *apud* GONÇALVES, 2003, p.175). Assim sendo, a narrativa procede das relações pessoais, e o narrador – figura central da narrativa, segundo Benjamin – torna-se aquele que reinsere o contexto do passado no presente por meio da memória. Vale salientar que o narrador, nesse caso, atribui sua experiência própria na narrativa, a qual sempre remete a uma distância no tempo ou no espaço (GONÇALVES, 2003, p.175-176).

A troca de experiências chega ao seu auge no contexto das grandes cidades, onde a narrativa deixa sua marca pessoal na história, ao incorporarem saberes longínquos, repletos de autoridade, que não necessitam de investigação. Após esse apogeu, é perceptível a presença de outra forma de comunicação, que diminui a intensidade das trocas de experiências e ocorre um novo e peculiar sistema de comunicação, baseado na informação que, em contraste com a narrativa, não apresenta vestígios, ou marcas pessoais (GONÇALVES, 2003, p.177).

O declínio da experiência na grande metrópole, juntamente com o fim da narrativa e o advento da informação, reveste-se do surgimento de alguns personagens típicos deste contexto: flâneur⁸⁰ e o homem-da-multidão, que possuem modos diversos de reagir ao universo da grande cidade. O flâneur recusa-se a ser absorvido por esse ritmo, recusa-se a perder sua subjetividade no universo da multidão. Ele caminha tátil, auditivo ou olfativo das ruas da cidade. O flâneur possui um compromisso com o ócio, num universo marcado pela impessoalidade, seu deslocamento pelas ruas da cidade, embora casual e ocioso, é motivado pela possibilidade de, a qualquer momento, experimentar a descoberta de alguma dimensão de realidade

⁸⁰ Flâneur, traduzindo do francês quer dizer flainador, passeante. Para Benjamin (1989) é aquele que sabe ostentar em certas condições sua ociosidade provocativamente. Vide BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Baziliense, 1989. SIMMEL, G. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, O. (org.) O fenômeno urbano. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

desconhecida, exótica, distante no tempo ou no espaço. O museu pode ser um dos locais dessa experiência.

Estes atributos são ausentes na categoria homem-da-multidão, que é reflexo daquilo que seria retirado o flâneur do seu ambiente, retirando toda a subjetividade e atitude de curiosidade pelo que o rodeia. Ele tem sua atenção tomada pela multidão, deixando-se levar por esta, sem observar, mantendo seu ritmo, tendendo a definir um igualitarismo e caráter abstrato nas relações. (GONÇALVES, 2003, p.178-179)

Para Gonçalves, o homem na multidão está repleto de atitude *blasé*⁸¹, definida por Simmel (1973). Desta forma, o universo deste homem pode ser definido e organizado pela compreensão dos preceitos socioculturais, contidos nas grandes cidades, o qual percorre os caminhos deste espaço cotidianamente. Com isso, é factível que estas transformações abranjam os museus e sua relação com o espaço urbano. Por conseguinte, distinguiram-se duas categorias de museus: museu como narrativa e museu como informação⁸².

No primeiro, percebe-se um contexto urbano, onde o público retém uma marca pessoal feita para um público distinto e reduzido. A fruição deste ambiente pressupõe um público, cuja relação psicológica com o objeto aproxima-se da relação do ouvinte e do narrador. Ou seja, os objetos estão ligados a experiência de memória deste público – grupos ou categorias sociais – há o desencadear de fantasias, pois não há amarração de qualquer informação, entre público e objetos (GONÇALVES, 2003, p.180-181).

Relativo ao museu como informação, o sistema de relações sociais e o conjunto de idéias se desdobram, em virtude do anonimato da sociedade, para o consumo destas informações e dos bens culturais. A fruição é intensa e rápida, o visitante busca a infraestrutura deste museu, suas atividades de espaço modernizado, como local de relação meramente econômica e mercadológica (GONÇALVES, 2003, p.180-181).

Essas mudanças são resultado de um desenrolar complexo da sociedade e das relações sociais. No cotidiano, contudo, nota-se uma interrelação entre as duas categorias: museu-

⁸¹ Estrutura psicológica desenvolvida pelos habitantes dos grandes centros urbanos, uma atitude de reserva, de frieza ou de indiferença diante de tudo o que se passa a sua volta. SIMMEL, G. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, O. (org.) O fenômeno urbano. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

⁸² Neste trabalho a presença destes museus será identificada por meio do estudo de casos.

narrativa e museu-informação. Não é perceptível o estado puro de um ou de outro, em um cenário como o das grandes cidades, onde são característicos a impessoalidade e o anonimato. Assim sendo, torna-se imperativa a relação de conhecimento entre público visitante e ações educativas em um museu, como forma de incorporar as atividades de um conhecimento e de um pensar sensível sobre a dimensão perceptível dos objetos museológicos, sejam contemporâneos ou mesmo atemporais, que representam ideais e valores sociais.



Figura 23 – Palácio do Catete na cidade do Rio de Janeiro; atual Museu da República.
Fonte: www.images.google.com.br.



Figura 24 – Armário de Gabinete de curiosidades.
Fonte: www.images.google.com.br.



Figura 25 – Gabinete de curiosidades.
Fonte: www.images.google.com.br.



Figura 26 – Museu Britânico, Inglaterra.
Fonte: www.images.google.com.br.



Figura 27 – Belvedere Austríaco, Viena, Áustria.
Fonte: www.images.google.com.br.

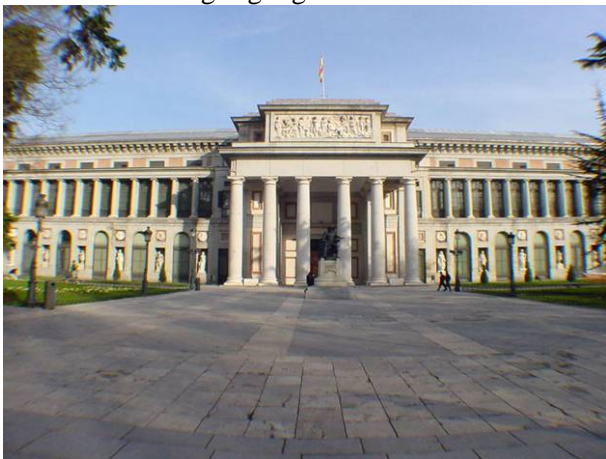


Figura 28 – Museu do Prado, Madrid, Espanha.
Fonte: www.images.google.com.br.

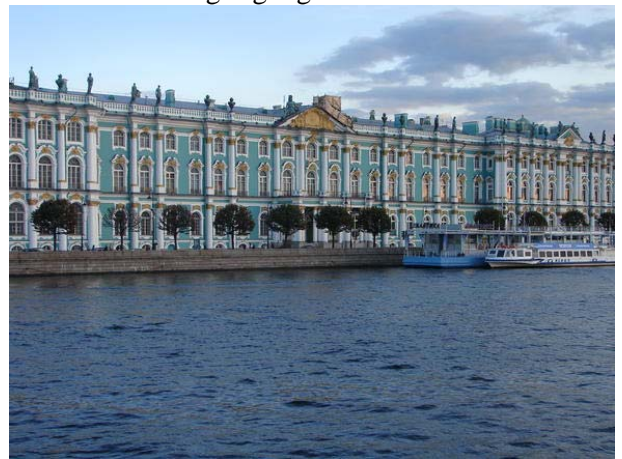


Figura 29 – Museu Hermitage, São Peterburgo, Rússia. Fonte: www.images.google.com.br.



Figura 30 – Museu Nacional na cidade do Rio de Janeiro; antigo Museu Real.
Fonte: www.images.google.com.br.



Figura 31 – Museu de Arte Moderna de Nova York - Moma.
Fonte: www.images.google.com.br.



Figura 32 – Museu Guggenheim, Nova York.
Fonte: www.images.google.com.br.



Figura 33 – Museu de Arte de São Paulo.
Fonte: www.images.google.com.br.



Figura 31 – Museu Oscar Niemeyer, Curitiba. Fonte: www.images.google.com.br.



Figura 34 – Museu de Arte Contemporânea do Paraná. Fonte: www.mac.pr.gov.br.



Figura 35 – Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte. Fonte: www.images.google.com.br.



Figura 36 – Museu Iberê Camargo, Porto Alegre. Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 37 – Museu de Arte Latino Americana de Buenos Aires. Fonte: www.images.google.com.br.

4. CAPÍTULO III - A CIDADE NO MUSEU E O MUSEU NA CIDADE

Os museus, de nenhum modo, limitam-se ao mundo dos textos científicos, eles também são arte e memória, criação e lembrança, científicidade e sensibilidade.

(MUSAS, 2006, p.36)

O museu, independente de sua tipologia, configura-se como um espaço institucionalizado de memória social. Ele interage mutuamente com o indivíduo e a com sociedade. Isso acontece por meio de exposições dos bens simbólicos, na maioria das vezes, vinculados ao patrimônio cultural. O fenômeno museológico tem por objetivo resgatar um passado, que redefine a sociedade na experiência histórica e sociocultural, vinculando os princípios identitários destes elementos culturais à memória social.

Com o passar dos anos, o museu como algo extraordinário tem-se evoluído e modificado. Trouxe a arte como forma de associar o indivíduo ao espaço público, com vistas à que a relação entre arte e arquitetura possua interfaces ao longo dos anos. Nesta perspectiva, a mais conhecida é a arte da ornamentação dos edifícios e do espaço urbano. Entretanto, a arte apresenta uma situação mais específica e contingente relativa ao ato de criar possibilidades de ação em um local de modo temporário, podendo até mesmo reinterpretar o significado da história do lugar. Torna-se perceptível que o artista não utiliza, em seu ato criativo, um espaço neutro, uma vez que cada lugar já traz intrínseca a sua história e sua especificidade. Qualquer ação que promova a arte pública significa agir como segunda intervenção. Já que o espaço público já apresenta sua arte, por meio do diálogo aberto entre público e a produção cultural. Essa interação e esse diálogo pressupõem estratégias e técnicas voltadas para o processo artístico, como forma de troca entre o público participante, a obra e o artista.

Neste capítulo, discorre-se sobre seis museus, que mesmo que apresentem características próprias, estes se intercomunicam, seja pela sua implantação no espaço urbano, seja pela sua arquitetura ou sejam por suas ações no campo museal – museologia, museografia, expologia e expografia.

4.1. MASP – MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO

4.1.1. HISTÓRICO

O Museu de Arte de São Paulo (MASP) possui uma relevância no cenário nacional e um significado cultural muito importante por meio de seu acervo e sua história, bem como da arquitetura arrojada de Lina Bo Bardi. Segundo o seu principal marchand, Pietro Maria Bardi⁸³, à época da fundação do museu, este foi apresentado como “célula museográfica”, em virtude da possibilidade dele, no futuro, obter peças de arte e grandes coleções. A intenção de Bardi foi a de transformar o MASP em uma instituição viva e dinâmica no cenário cultural do país.

O Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, mais conhecido por MASP, resulta dos desejos visionários de Assis Chateaubriand, fundador e proprietário dos Diários e Emissoras Associados e Pietro Maria Bardi, jornalista e crítico de arte italiano, recém chegado ao Brasil. O museu também obteve as contribuições de Edmundo Monteiro, executivo do grupo de mídia dos Associados, e de um grupo de amigos dos três personagens, na concretização da implementação do museu, por meio de doações e ações, um pouco revolucionárias para a época.

O MASP representa uma história de êxito fundamentado no entusiasmo e na bravura, o que possibilitou a inserção do Brasil no âmbito dos museus de arte, nivelando o Brasil aos países mais desenvolvidos no campo das artes. Sua inauguração foi em 2 de outubro de 1947. A coleção foi a mais importante do Hemisfério Sul e foi considerada como tesouro da humanidade. O ditoso encontro entre Assis Chateaubriand e Pietro Maria Bardi, teve como resultado a opção por São Paulo. A relevância do local residia na prática do jornalista, em virtude de a cidade indicar uma maior possibilidade de sucesso na arrecadação de fundos necessários à aquisição de obras de arte para formar o museu. Vale lembrar-se de que São

⁸³ Vide: Masp 60 anos – a história em 3 tempos. São Paulo: MASP/Mercedes Benz, 2008.

Paulo apresentava um crescimento econômico vertiginoso em razão da cultura cafeeira e da recente industrialização.

Os interessados na criação do museu lançam mão da audácia, competência e obstinação, para atingir a meta. Pessoas como Edmundo Monteiro, que em momentos delicados do museu assumia a sua presidência, intermediavam Assis Chateaubriand na aquisição das obras de arte por meio da negociação e apoio dos anunciantes, como forma de arrecadar fundos necessários a essa operação, bem como, P. M. Bardi e Lina Bo arquiteta formada em Roma. No início, o museu funcionava no Edifício Guilherme Guingle, situado à Rua 7 de Abril n.º 230. Com a ajuda e competência do casal Bardi, na adequação e organização do espaço, funcionou neste endereço entre os anos de 1947 e 1968, quando foi inaugurada a nova sede. Quando da necessidade de novas instalações, Lina Bo foi eleita responsável pelo projeto do MASP.

Durante todo o período de constituição e consolidação do MASP, os problemas foram resolvidos na medida em que surgiam e, sobretudo, quando da falta de espaços maiores, em virtude do aumento do acervo oriundo de um extenso período de aquisições, de 1946 a 1957. Os marchands Chateaubriand e P. M. Bardi aproveitaram o momento de baixa, na valorização das obras de arte, em razão do excesso de oferta, ocasionado pelo período pós-guerra e ampliaram o acervo do museu, no intuito de obterem um reconhecimento internacional, o que culminou com o título de mais importante museu de arte do Hemisfério Sul.

Na gestão de Adhemar de Barros na Prefeitura de São Paulo, foi possível condizer os interesses do poder público municipal e os do MASP, quando foi negociada a construção do edifício que hoje abriga o museu no Belvedere do Trianon, o qual havia sido demolido, em 1951, para a realização da 1ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo.

O atual prédio do MASP foi projetado por Lina Bo arquiteta modernista italiana e esposa do professor Bardi, em um terreno da Avenida Paulista (FIGs. 39, 40, 41, 42 e 43), doado à municipalidade com a condição de que a vista fosse preservada, tanto a voltada para o centro da cidade quanto a voltada para Serra da Cantareira, possibilitada pelo vale da Avenida 9 de Julho. Esse fato acarretou em modificações na postura municipal sobre às edificações desta avenida, o que modificou também a sua paisagem. A construção do edifício do MASP durou aproximadamente doze anos, entre 1956 e 1968. A nova sede inaugurada em 7 de novembro de 1968, com a presença da Rainha da Inglaterra, Sua Majestade Elizabeth II.

O MASP, ao longo de sua história, buscou ser um museu inovador (FIG. 44). As exposições organizadas pendiam por um conceito de disposição moderna, contemporânea e inédita no Brasil, o que se caracterizava pelo uso de painéis totalmente móveis, vitrines e sistema de iluminação. Os painéis eram distribuídos de forma a propiciar não só exposições rotativas do acervo, mas opções visuais para o visitante. Nesta perspectiva, o museu buscava também por condições adequadas para as atividades educativas e atendimento a grupos monitorados, ações que levam em conta a possibilidade de dinamizar a atuação didática da instituição museal.

Como uma entidade cultural sem fins lucrativos, o MASP tem por finalidade incentivar, divulgar e amparar as artes de um modo geral e, em especial, as artes plásticas, no intuito de desenvolver e aprimorar o alcance a cultura pelos indivíduos da nação⁸⁴. Seu acervo é bem rico e vasto, contendo obras da arte européia, especialmente, francesa. Neste núcleo de arte européia, pode-se conhecer o valor de pintores como Nattier, Delacroix; obras impressionistas de Renoir (FIG. 45), Manet, Monet, Cézanne e Degas. Bem como dos pós-impressionistas, como vários quadros de Van Gogh e de Toulouse-Lautrec. O acervo conta ainda com peças de Edgar Degas, um dos destaques do acervo, que possui um espaço dedicado à coleção completa de esculturas de bronzes, que somente podem ser vistas integralmente no MASP e em poucos museus como o Metropolitan em New York ou o Museu D'Orsay em Paris. Além desta grande representação da arte francesa podem-se encontrar e apreciar no museu, obras da arte italiana como Rafael, Andrea Mantegna, Botticelli e Bellini; pintores espanhóis Velazquez e Goya; assim como flamengos Rembrandt, Frans Hals, Cranach ou Memlinge. O museu também possui um importante acervo da arte brasileira, que comprova a atuação de artistas desde o século XVII; da arte americana, latino-americana e norte americana; bem como da arte africana e asiática, obras que marcam a presença das diversas civilizações e diversos períodos da arte mundial.

O MASP foi criado para figurar como primeiro centro cultural de excelência no Brasil, onde foram realizados vários tipos de eventos e atividades relacionadas à arte. A intenção primeira era criar um museu dinâmico (FIG. 46), com um perfil de centro cultural. Em virtude deste aspecto, apresenta espaços diferenciados para a realização de exposições temporárias, as

⁸⁴ Vide: Masp 60 anos – a história em 3 tempos. São Paulo: MASP/Mercedes Benz, 2008.

quais demandam os mais variados temas ou suportes. O visitante também pode encontrar exposições nacionais e internacionais de arte contemporânea, fotografia, design e arquitetura, que se revezam durante o ano, trazendo ao público um universo de imagens, com uma satisfatória porção de novidade a cada visita ao museu.

4.1.2. ARQUITETURA

Além de ser um dos mais belos e representativos cartões postais da capital paulista, o MASP estabeleceu um forte vínculo afetivo com a cidade, sendo também motivo de apreço para os brasileiros que têm conhecimento da sua importância afirmativa na construção da personalidade cultural da nação.

O MASP instalou-se, no ano de 1947, em quatro andares do edifício dos Diários Associados, adaptados por Lina Bo Bardi. Mas foi em fins da década de 1950, que o crescente volume do acervo e a ampliação das atividades didáticas do museu demandavam por espaços mais amplos e adequados a atividades museológicas regulares. Antes da solução final, dada pela municipalidade, P.M. Bardi fez contatos com a Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), na tentativa de solucionar o problema. Entretanto, Bardi mostrou-se atribulado com a qualidade de algumas peças da FAAP que seriam incorporadas à coleção do MASP, em virtude do que ficou acertado entre o museu e a fundação, e assim preferiu romper o acordo, recomeçando a busca por uma nova sede.

Um terreno na Avenida Paulista, que antes havia sido ocupado pelo Belvedere Trianon⁸⁵, havia sido doado à Prefeitura por Joaquim Eugênio de Lima, idealizador e construtor da Avenida Paulista. No ano de 1958, na gestão do prefeito Adhemar de Barros, foi negociada a construção da nova sede do MASP, no Belvedere do Trianon, demolido em 1951. Para o projeto do prédio, a arquiteta modernista Lina Bo deveria obedecer à condição imposta pela municipalidade no ato da doação: preservar a vista, tanto a que se volta para o centro da

⁸⁵ Ponto de encontro tradicional da elite paulistana, projetado por Ramos de Azevedo e demolido em 1951 para dar lugar a um pavilhão, onde fora realizada a primeira Bienal Internacional de São Paulo.

cidade quanto aquela que se volta para Serra da Cantareira, possibilitada pelo vale da Avenida 9 de Julho. Para tanto, na tentativa de preservar a vista exigida para o centro da cidade, Lina Bo possuía algumas opções de conceber uma edificação subterrânea ou suspensa. Diante disso, idealizou um edifício sustentado por quatro pilares e por um bloco subterrâneo, o que permitia o descortinar da cidade de São Paulo pelos transeuntes a partir do mirante, gerado pelo vão livre de 74 metros de extensão. Essa estrutura exigiu uma solução avançada e um desafio da construção civil em virtude da sua peculiaridade do sistema de proteção aplicado na estrutura do edifício.

Lina Bo Bardi, ciente da situação do terreno e das condições impostas pelo doador, considerava o local ideal para a construção da nova sede e, assim, desenvolveu a arquitetura da atual sede do MASP. O edifício projetado em 1958 passou por dois administradores municipais: Ademar de Barros e Prestes Maia, pois levou dez anos para ser concluído, uma vez que as obras se estenderam ao longo dos dois mandatos. Foram finalizadas durante a gestão de Faria Lima. Em 8 de novembro de 1968, a nova sede do MASP foi inaugurada, pela rainha Elizabeth II. Na exposição de abertura, a arquiteta Lina Bo coordenou e inovou na forma de expor a coleção permanente, ao utilizar lâminas de cristal temperado amparados por blocos de concreto como suportes para as pinturas na intenção museográfica de imitar a posição do quadro no ateliê, ao ser disposto no cavalete do artista. Curiosamente o museu deixou de adotar esta forma de exibição no momento, em fins dos anos noventa do século XX, quando esta passou a ser adotada internacionalmente, tais bases traziam no verso dos quadros, pranchas contendo informações sobre a obra e o artista.

O edifício, com aproximadamente 10.000 metros quadrados, apresenta biblioteca, arquivo de fotos e filmes, dois auditórios, restaurante, loja, oficinas, ateliê, além da pinacoteca, espaços expositivos, espaços administrativos e reserva técnica. Possui acabamento simples em concreto aparente, que em 1990, com a reforma do prédio, as vigas foram pintadas de vermelho, o que marcou ainda mais a arquitetura do museu. Esta forma permanece na atualidade. Possui também caiação, piso de pedra-goiás para o grande Hall Cívico, vidro temperado e paredes plásticas, e pisos em borracha preta tipo industrial no interior dos pavimentos. O Belvedere transformou-se em uma praça pavimentada com paralelepípedos, com plantas e flores em volta. É onde também se encontram áreas com pequenos espelhos d'água e plantas aquáticas, no melhor estilo modernista.

Entre os anos de 1996 e 2001, o museu empreendeu, por meio da administração, uma ampla e polêmica reforma (FIG. 47), não obstante as necessárias obras: reprotensão das vigas de sustentação, recuperação estrutural e impermeabilização da cobertura, reforma da caixilharia, troca de vidros, colocação de película de proteção contra raios ultravioleta, troca do sistema de persianas, troca de todo sistema de eletricidade, iluminação, ar condicionado com filtros especiais. O arquiteto e ex-diretor do museu Júlio Neves determinou a troca do piso original, escolhido por Lina Bo Bardi, a instalação de um segundo elevador, a construção de um terceiro subsolo e a substituição dos espelhos d'água por jardins. Muitos arquitetos apontaram que as reformas causaram uma profunda descaracterização do projeto original de Lina.

A relevância do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand reflete na sua preservação. No ano de 1969, a pedido da diretoria do museu, o acervo foi tombado pelo SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico Nacional, atual IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). Outras ações de preservação se seguiram. Em 1982, foi tombado pelo Conselho de defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo (Condephaat); em 2003, o IPHAN tombou a edificação.

4.1.3. AÇÃO EDUCATIVA

Ao longo dos anos, o MASP tem se tornado uma instituição pioneira no país, na constituição de atividades educativas para o seu público. Desde sua origem, propiciou cursos de arte, cursos de história da arte, design, fotografia, desenho, gravura, moda, propaganda e formação de professores; assim como visitas orientadas para crianças e adultos em atividades coordenadas. No ano do cinquentenário do MASP, 1997, foi implantado um departamento de arte e de educação, que oferecia serviço educativo. Esse novo setor serviria como unidade mediadora entre os departamentos do museu, visando o público, além de ter como finalidade maior a interlocução criadora com o visitante, por meio da promoção de atividades específicas de interpretação das obras pertencentes à coleção do museu, assim como daquelas apresentadas em mostras temporárias oriundas de outras coleções.

A ação educativa destaca entre suas principais atividades as visitas orientadas para grupos agendados, divididas em dois módulos: simples e com ateliê. O ateliê do MASP é um espaço que foi novamente agregado ao museu em 1999. Anteriormente, houve atividades apenas na sede da Rua Sete de Abril, tendo sido instalado no 2º subsolo e funcionou como apoio a diversas exposições temporárias em locais variados do museu. O atendimento ao visitante é mais efetivo durante o período letivo, com opções de visitas agendadas. Contudo, seja o público escolar ou não, também acontecem atendimentos durante o fim de semana ou em programas especiais desenvolvidos aos visitantes avulsos do museu nos meses de férias escolares. Durante as férias, nos meses de janeiro e julho, interessados, mediante inscrição, podem participar das atividades artísticas no ateliê do museu (FIG. 48 e 49).

O MASP possui assessoria para professores, encontros sobre história da arte, cursos de férias no ateliê, roteiros eletrônicos para as exposições temporárias, visitas temáticas, além de publicações próprias sobre o museu e/ou obras de arte. Como um serviço precursor no Brasil, o museu conta, ao longo dos anos, com uma vasta gama de cursos, monitorias, ateliês de estudo de arte – desenho, pintura, gravura, etc. A ação educativa do MASP procura conceber e implementar continuamente programas especiais de atendimento ao visitante – criança, jovem e adulto – atualizando por meio de recursos e metodologias específicas, as profundas ligações e inclinação educacional da instituição, no que tange ao campo da museologia e do ensino de arte no país. A fim de atender ao público, o MASP tem capacidade para contemplar as mais diversificadas ações culturais, que além das exposições apresenta espaços para música, cinema e palestras, onde os auditórios projetados por Lina Bo são espaços múltiplos para essas atividades.

4.1.4. ALGUMAS CONCLUSÕES

As ações do MASP, ao longo dos anos, têm alcançado vários níveis da dimensão museológica e do contexto cultural urbano do museu. As idéias e ideais compartilhados por PM Bardi, Lina Bo e Assis Chateaubriand foram diluídos e modificados. As intenções iniciais de se criar um museu dinâmico, com um perfil de centro cultural, e apresentar espaços diferenciados para realização de exposições temporárias, levaram o museu a alcançar um patamar que evidencia uma perda significativa da excelência cultural no contexto do País. Ao visitante, são evidentes as faltas de ligação e de intercomunicação do museu com a comunidade. Ou seja, um local onde é possível encontrar neste espaço exposições nacionais e internacionais de arte contemporânea, fotografia, design e arquitetura, também deveria se revezar com ações durante o ano, trazendo ao público além do universo de imagens, com uma satisfatória porção de novidade a cada visita ao museu, uma partilha e envolvimento, no sentido de que o público possa usufruir e atuar numa dimensão compartilhada de idéias, ações e emoções.

As ações educativas, quando direcionadas à demanda – escolar, de pesquisa ou turística – possuem um retorno altamente positivo, o que evidencia também a posição dos próprios educadores e curadores dos museus, que acreditam num dever de facilitar a compreensão do visitante, contribuindo para ampliar a própria leitura da exposição; principalmente no aspecto de que todo esse processo educativo se desenvolve em uma perspectiva conjunta com os responsáveis da área museológica. Em visita ao MASP, ficou evidente a grande recepção do público para as exposições e mostras ofertadas; contudo, tais projetos, na medida em que são muito procurados, mesmo que haja escassa uma divulgação, nota-se o não envolvimento, a reciprocidade entre a instituição e a comunidade.

4.2. MAP – MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA, BELO HORIZONTE

4.2.1. HISTÓRICO

A história de Belo Horizonte passa pelo Museu de Arte da Pampulha (MAP). Primeiro, por sua construção, projeto original de Oscar Niemeyer, na década de 1940, e, posteriormente, por atuar como instituição cultural que se destina a guardar, colecionar, preservar e difundir a arte moderna e contemporânea. É um local que integra as mais diversas manifestações da arte brasileira, por meio de instalações e exposições artísticas.

Além desse aspecto de salvaguarda de acervo, o museu é um importante referencial da arquitetura moderna e é um marco histórico de Belo Horizonte, ao preservar a memória cultural em um patrimônio arquitetônico.

O Museu de Arte da Pampulha foi o primeiro projeto de Oscar Niemeyer para o Complexo Arquitetônico da Lagoa da Pampulha, idealizado pelo então prefeito de Belo Horizonte Juscelino Kubistchek no ano de 1940 (FIGs. 50 e 51), que alavancou a cultura arquitetônica da cidade, modificando a sua fisionomia, bem como propiciando a expansão urbana, política e industrial. Todo o complexo arquitetônico celebra o advento da revolução modernista, pois representava um espaço dos novos tempos.

O projeto do complexo surgiu do anseio de modernização inerente ao prefeito JK, que procurava associar as reformas urbanas ao desenvolvimento econômico. Com isso, convidou Niemeyer para uma visita *in loco* pela represa da Pampulha e lhe indicou onde e quais os equipamentos deveriam fazer parte daquela empreitada.

No ano de 1942, foi inaugurado o complexo, que compreendia o Cassino – Museu de Arte da Pampulha-, a Casa do Baile, o Iate Clube - atualmente Iate Tênis Clube - a Igreja São Francisco de Assis e uma casa de veraneio para o prefeito JK. Todo o projeto paisagístico ficou a cargo de Roberto Burle Marx (FIG. 52), e também contou com a participação dos afrescos e azulejos de Cândido Portinari e das esculturas de Alfredo Ceschiatti.

O cassino teve fama internacional, era uma verdadeira atração. Foi um equipamento financeiramente muito proveitoso para seus donos e pouquíssimos sortudos. Funcionou nesta

atividade apenas por quatro anos, pois em 1946 o jogo foi proibido e o espaço foi fechado. Porém, posteriormente, funcionou como espaço de lazer durante dez anos, com sua utilização para bailes, festas de casamentos, bailes de formaturas e outras manifestações artísticas. A partir de então, passou a ser conhecido como Palácio de Cristal (FIGs. 53, 54 e 55). Em 1957, por meio de um decreto, passou a funcionar como museu, percorrendo o caminho estimulado por Assis Chateaubriand. O acervo do Museu de Arte da Pampulha inicia com doações nesta época e também por meio de prêmios adquiridos através de salões de arte, que repercutiram nas décadas de 1960 e 1970. Atualmente, consta, em sua maioria, de obras contemporâneas totalizando aproximadamente de 900 obras, dentre as quais pode-se destacar: Guinard, Di Cavalcanti, Mabe, Tomie Othake, Franz Weissmann, Amilcar de Castro e uma significativa coleção de gravuras de Oswaldo Goldi.

4.2.1. ARQUITETURA

O antigo Cassino, hoje Museu de Arte da Pampulha foi construído em elevação de terreno que pode ser avistado por toda a orla da Lagoa da Pampulha em Belo Horizonte. O projeto do arquiteto Oscar Niemeyer foi concebido segundo as linhas do modernismo e teve influência direta de arquitetos funcionalistas como Charles-Edouard Jeanneret-Gris⁸⁶, o -Le Corbusier (CHOAY, 2003). O prédio foi construído para ser local de lazer, diversão e ponto de encontro da alta sociedade mineira dos anos de 1940. Os seus grandes espaços livres criam cenários da paisagem externa refletidos em suas paredes espelhadas.

Assim como todo o paisagismo da orla da Lagoa da Pampulha e dos demais equipamentos que compõem o Complexo Arquitetônico, o antigo Cassino foi projetado por

⁸⁶ Charles-Edouard Jeanneret-Gris (1887-1965), foi arquiteto, urbanista e pintor francês de origem suíça, mas conhecido por Le Corbusier, pseudônimo adotado aos 29 anos quando se mudou Para paris. É considerado juntamente com Frank Lloyd Wright, Alvar Aalto, Mies van der Rohe e Oscar Niemeyer, um dos mais importantes arquitectos do século XX. Disponível em <<<http://pt.wikipedia.org/wiki>>>, acessado em 11/01/2010

Roberto Burle Marx. Apresenta vegetação da flora brasileira em um tributo à tropicalidade nacional. Completam o espaço esculturas de Alfredo Ceschiatti⁸⁷ (o Abraço).

Internamente, apresenta rampas de acesso ao piso superior com paredes revestidas em mármore argentino e ônix, corrimãos com acabamento em aço inox, bem como as colunas de sustentação. Já externamente, há colunas revestidas com mármore italiano (FIGs. 56, 57 e 59). No salão nobre, foi utilizado mármore português no piso e cristal belga que reveste as paredes espelhadas. Em virtude de o edifício ter sido concebido para ser um salão de festas e não local para exposição, as paredes espelhadas são um complicador às atuais funções do espaço, por apresentar dificuldades para assumir seu papel simbólico e ainda parece pela falta de espaço e de climatização adequada.

Além dos salões, o MAP possui um auditório, antigo *grill room* ou *boate* (FIG. 58), que tem piso em vidro iluminado, palco com elevador – o qual não está mais em funcionamento, porém é possível se ver toda a engrenagem da sala multiuso. O auditório possui ainda 240 cadeiras desenhadas por Le Corbusier. Nas instalações sanitárias, o revestimento é característico da época, o azulejo branco sem qualquer superfluidade. No feminino, existe um toucador próprio para o retoque de maquiagens e breve descanso – anteriormente este espaço contava com bancos para assento.

A edificação passou por uma restauração, no período entre 1995 e 1996, com adequação definitiva para as novas funções. São duas galerias para exposições temporárias, uma sala multiuso, um auditório equipado, um café e uma pequena loja de *souvenires*.

A coleção de arte moderna e contemporânea do MAP apresenta obras de grandes artistas e expositores, em consonância com uma arquitetura moderna de grande valor histórico e cultural para a cidade, o que o diferencia das outras instituições. Entretanto, em virtude de ser um espaço adaptado para a função que desempenha, o museu limita-se especialmente ao abrigar exposições itinerantes, salões de curta duração e mostras do acervo, pois, não é um espaço apropriado para esse fim.

⁸⁷ Alfredo Ceschiatti (1918-1989) foi escultor, desenhista e professor brasileiro. Filho de pais italianos, fixou-se na cidade do Rio de Janeiro onde estudou na Escola Nacional de Belas Artes. Conheceu Oscar Niemeyer, que lhe encomendou uma escultura para o Conjunto Arquitetônico da Pampulha, em Belo Horizonte. Foi premiado no Salão Nacional de Belas-Artes, em 1945, pelo baixo-relevo do batistério da Igreja São Francisco de Assis, em Belo Horizonte.

No intuito de ampliar as dependências do museu e melhor atender ao público e às normas internacionais de museologia, a Prefeitura Municipal de Belo Horizonte solicitou ao Escritório de Arquitetura Oscar Niemeyer o projeto de um novo prédio. Esta edificação será construída no terreno em frente ao Museu de Arte da Pampulha. Terá duas galerias climatizadas – a fim, também, de ampliar as potencialidades expositivas do Museu, podendo abrigar mais de uma exposição simultaneamente. Este anexo contará também com nova reserva técnica, maior e mais adequada ao acervo pertencente ao MAP.

4.2.2. AÇÃO EDUCATIVA

O museu possui um projeto de ação educativa, que tem várias atividades para os públicos adulto ou infantil e escolar ou não. As visitas orientadas, que são realizadas durante todo o ano, tratam-se do acompanhamento por estagiários que fazem explicações sobre a edificação e também sobre as exposições e instalações do museu, a grupos previamente agendados, e com desenvolvimento de atividades práticas relacionadas à exposição. Também fazem parte das ações cursos de arte-educação, direcionados à arte-educadores das redes escolares pública e privada. E tem por objetivo promover a discussão sobre os caminhos da educação por meio da arte, atualização e aperfeiçoamento dos profissionais. Busca estabelecer o diálogo entre Escola e Museu.

Dentro das ações diretamente ligadas às escolas e formação de público, o MAP desenvolve o “Museu na Mochila”, atua como uma espécie de circuito cultural. A intenção principal deste programa é estabelecer um diálogo entre o MAP e a comunidade, como forma de levar o museu aos locais de educação formais e não formais. Neste tipo de atividade, um grupo de monitores e funcionários da instituição leva material educativo para uma escola com o objetivo de apresentar o Museu, seu acervo e suas ações, propondo atividades práticas e teóricas, relacionando-as com a exposição ou com o acervo. Também, é proposta uma oficina e a exposição de réplicas de obras do museu na busca por um diálogo entre a escola e a instituição.

Ainda dentro da ação educativa, o MAP propõe curso de férias para crianças, que se realizam nos meses de janeiro e julho, o qual desenvolve a produção artística por meio de atividades sempre relacionadas às exposições do período, favorecendo a criatividade e a expressão artística de cada um. E cursos de final de semana, denominado “Domingo no Museu” que são atividades para adultos e crianças, onde durante uma apresentação musical a criança aguarda seu responsável realizando uma atividade lúdica ao mesmo tempo artística. Esta atividade tem a periodicidade mensal, acontecendo na 2ª quarta-feira ou 1º domingo de cada mês. O Museu de Arte da Pampulha, também proporciona um espaço para o diálogo sobre a produção artística, com ciclo de debates sobre arte-educação, que visam a uma reflexão e análise sobre o trabalho desenvolvido nos setores educativos dos museus e instituições de ensino.

Dentro do programa educacional, além das ações voltadas para a formação de público, há ações voltadas para a produção do fazer artístico, com o Bolsa Pampulha que é um programa voltado para artistas principiantes. A intenção está relacionada à possibilidade de uma maior interação entre o museu e a produção emergente, facilitando e proporcionando o contato do artista com público resultando em um compêndio de interpretações sobre sua obra.

A seleção, em âmbito nacional, resulta na seleção de 10 artistas para receber uma bolsa residência mensal ao longo de um ano, os quais devem estabelecer moradia em Belo Horizonte. O artista-bolsista, durante este período, recebe acompanhamento da equipe técnica do Museu e da Comissão de Acompanhamento, esta última é formada por críticos, curadores e artistas. Além desse acompanhamento, com visitas sistemáticas visando à troca entre artistas e comissão avaliadora sobre a produção, o programa prevê o registro fotográfico, videográfico e textual dessa produção e exposição, resultando um memorial a ser publicado.

4.2.3. ALGUMAS CONCLUSÕES

O Museu de Arte da Pampulha, no decorrer dos anos, tem sido um lugar em formação, onde arte contemporânea e natureza se relacionam de forma especial. Na atualidade a perspectiva do museu é se mostrar como um centro de Arte Contemporânea, que pode ilustrar a relação sensorial, como objetos construídos que articulam espaços e materiais. Despertam e valorizam as obras artísticas e instigam a percepção do espectador. Diante deste aspecto, a instituição tem se preocupado em ser um local de cultura comprometido com a educação e o desenvolvimento cultural da comunidade, abrigando seu acervo artístico em uma arquitetura não-convencional de museu e se afirmando como um espaço de interlocução entre o pensar artístico e a comunidade. Esse papel do museu aponta para a necessidade de se extrapolar a sua função de agente cultural, tomando para si o lugar de catalisador do desenvolvimento das condições para a preservação do patrimônio e das artes da cidade de Belo Horizonte. Nesse sentido, a instituição busca participar ativamente da formulação de políticas para a melhoria da qualidade de vida que, em parceria com o poder público ou em atuação independente, procura incentivar projetos de educação, infra-estrutura, turismo e desenvolvimento econômico e social. Assim sendo, o acervo e a coleção do MAP são utilizados sistematicamente para projetos de arte educação e para a formação de profissionais de áreas ligadas à arte.

Contudo, no que tange o espaço do Museu, suas ações ficam aquém das suas proposições, pois a dinâmica artística atual não é viabilizada no espaço interno do museu. A edificação é protegida por tombamento, carregada de discurso ético que ultrapassa o valor estético. Isto inviabiliza algumas exposições artísticas, bem como a aquisição de novas obras e a pesquisa museológica.

4.3. MAC – MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA, CURITIBA

4.3.1. HISTÓRICO

O Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC/PR) é um importante representante da arte contemporânea por meio do Salão Paranaense de Belas Artes. Tem por finalidade recolher, abrigar e preservar as obras dos mais representativos artistas brasileiros, em especial, paranaenses; assim como, amparar, estimular e divulgar a criação contemporânea nas suas diferentes modalidades. O Salão Paranaense também promove intercâmbio cultural e artístico com outras entidades congêneres do país e do exterior. Além disso, o museu possui um acervo contemporâneo *sui generi*, e realiza exposições temporárias de artes visuais de vanguarda e mostras de seu acervo.

O Museu de Arte Contemporânea do Paraná visa, além de abrigar, documentar, estudar, conservar, expor e divulgar seu acervo artístico, promover o debate e a reflexão sobre arte e as poéticas contemporâneas. E também, por se voltar para a comunidade local, busca contribuir para a incorporação social e a formação plena do indivíduo, ampliando as possibilidades de leitura do mundo, por meio do desenvolvimento da sensibilidade e da percepção crítica.

O Museu de Arte Contemporânea do Paraná - MAC/PR é uma instituição pública estadual, que foi fundada por meio do decreto oficial de 11 de março de 1970. Tem dentre seus objetivos: reunir e abrigar obras de artistas brasileiros, sobretudo paranaenses, no intuito de divulgar a produção contemporânea. A criação do museu teve a sua idéia defendida por intelectuais e artistas, desde fins da década de 1960, e se concretiza com o artista Fernando Velloso, que estava à frente da Divisão de Planejamento e Promoções Culturais da Secretaria da Educação e Cultura do Paraná. A principal meta do MAC é estabelecer o diálogo e estreitar os laços entre a sociedade e o seu patrimônio artístico, por meio de um programa de atividades que privilegie o questionamento, o debate e a reflexão.

O museu foi oficialmente aberto ao público em março de 1971, em espaço provisório, na Rua 24 de Maio, pois, inicialmente estava previsto para ocupar o andar térreo do Teatro Guaíra, o que não foi possível por causa de um incêndio no local⁸⁸. Em sua atual sede, um edifício construído em 1928 para abrigar o Departamento de Saúde Pública, encontra-se desde 27 de junho de 1974, e foi especialmente reformado para receber o museu (FIGs. 60 e 61). O seu primeiro diretor, o artista plástico Fernando Pernetta Velloso, era membro da primeira diretoria da AMAB – Associação dos Museus de Arte do Brasil, onde infundiu uma atuação museológica mais atualizada, em concordância com as tendências museais em vigor na época. Em seu início o MAC/PR recebeu grande influência da atuação de Walter Zanini, diretor do MAC/USP, que apresentava uma proposta de museu como espaço de discussão de tendências, e de apoio às manifestações de artistas jovens.

Ao ser criado, o MAC (FIG. 62) incorporou parte do acervo artístico do antigo Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura que reunia prêmios de aquisição do Salão Paranaense⁸⁹, aquisições por compra, doações de artistas e colecionadores. O acervo também conta com a contribuição de outros eventos promovidos pela Secretaria de Estado da Cultura, como o Salão de Arte Religiosa Brasileira (1965-1975), o Salão de Artes Plásticas para Novos (1957-2002), a Mostra do Desenho Brasileiro (1979-2004) e o Projeto

⁸⁸ Um novo auditório estava sendo construído nas dependências do teatro. Quase em período de finalização, a obra foi interrompida por um incêndio na noite de 25 de abril de 1970. A inauguração do grande auditório estava prevista para 14 de agosto com a estréia da primeira peça “Descobrimto do Brasil” de Heitor Villa Lobos. A hipótese de um incêndio criminoso perdurou por algum tempo, mas nada pode ser comprovado. A reconstrução do Guaíra levou quatro anos e no dia 12 de dezembro de 1974, o auditório Bento Munhoz da Rocha (Guairão) foi inaugurado com o que existia de mais moderno do mundo, e o colocaria tecnicamente como uma obra de vanguarda da América do Sul. Disponível em:

<<http://www.teatroguaira.pr.gov.br/tguaira/modules/conteudo_historia/conteudo_historia>> acessado em 20 Nov. 2009.

⁸⁹ O Salão Paranaense acontece no Museu de Arte Contemporânea desde a década de 1970, e tem como principal tarefa, fazer mostrar as novas tendências desta arte, além de incentivar a produção, no intuito de apontar quem faz este tipo de arte, a qual abrange diferentes tipos de linguagem. O Salão Paranaense, evento tradicional de Curitiba foi instituído oficialmente em 1944, e a partir daí suas premiações passam a integrar o acervo permanente do museu. A história do Salão revela os caminhos da arte moderna e contemporânea, e nela se insere o projeto de criação do MAC/PR; define o debate local de uma arte realista convencional, que passa ao largo dos debates sobre arte moderna do eixo Rio-São Paulo. O Salão de 1957, considerado um marco na história de Curitiba, pois foi alvo de críticas e contestação pelas novas gerações, o evento assiste à retirada de parte das obras expostas pelos artistas comprometidos com as vanguardas abstratas, que as levam para serem exibidas em exposição paralela. O episódio, de grande repercussão na imprensa, ficou conhecido como o "Salão dos pré-julgados". A partir desse momento, o perfil do Salão Paranaense se altera, o que pode ser observado pelas mostras realizadas na década de 1960, cada vez mais abertas à arte abstrata, às novas experimentações e linguagens. Entrevista concedida pelas especialistas Iray Casagrande e Vera Vianna Batista em 04 de setembro de 2009.

Faxinal das Artes, em 2002. Na diretoria do museu passaram diversos nomes do cenário artístico paranaense, como Mariza Bertoli, Adalice Maria de Araújo, Maria Cecília Araújo de Noronha, João Henrique do Amaral e Alfi Vivern, entre outros.

O museu realiza atividades culturais que promovem e divulgam o acervo, que são realizadas por meio de mostras temáticas periódicas, e são apresentadas em edições, como por exemplo, a Mostra do Desenho Brasileiro (7ª e 8ª edições, 1986 e 1989, respectivamente), e a 1ª Mostra da Ilustração Paranaense, em 1997, e outras. Algumas mostras individuais também fazem parte desta atividade, dentre as quais destacam-se: a de Alberto Massuda em 1972; Beralda Altenfelder em 1988; João Câmara também em 1988, e a dedicada a Arcangelo Ianelli em 1990.

Atualmente, o MAC mantém aproximadamente 1300 obras dos mais representativos nomes das artes visuais do país, incluindo desenho, gravura, pintura, fotografia, escultura, objeto, tapeçaria, colagem, instalação e vídeo (FIGs. 64, 65, 67, 69 e 70). Dentre os artistas presentes no acervo estão Volpi, Amilcar de Castro, Tomie Ohtake, Alex Flemming, Regina Silveira e artistas que figuram na tradição histórica da Arte Paranaense, como Miguel Bakun, Theodoro De Bona, Guido Viaro, Helena Wong.

4.3.2. ARQUITETURA

O MAC está localizado na região central de Curitiba, ao lado da Praça Zacarias, a poucos metros da Rua XV de Novembro, destinada ao trânsito exclusivo de pedestres; e da Praça Rui Barbosa, um dos grandes terminais de transporte coletivo da cidade, situa-se próximo a escolas, teatros, livrarias e espaços de arte, em uma área de intensa movimentação cultural. O contato entre a arte contemporânea e o seu público acontece de forma fácil em virtude da concentração de populares e de estudantes de diversos níveis, associado à gratuidade de acesso a todas as áreas do museu, aproxima a população local de seu patrimônio artístico.

Com a criação do museu, seu espaço foi oficialmente aberto ao público em 1971, provisoriamente na Rua 25 de Maio. Somente em 1974, a sede atual foi inaugurada em um edifício eclético dos anos 1920, especialmente reformado para receber o museu, localizado na Rua Desembargador Westphalen, 16, no centro de Curitiba.

O edifício em que o MAC/PR está instalado ocupa área de 1.678 m² e possui tombamento pelo Patrimônio Histórico e Artístico do Estado do Paraná, desde 6 de março de 1978, sob inscrição nº. 64, processo 65/77, Livro Tombo 02. O prédio é formado por construções de diferentes épocas e estilos que, ao longo dos anos, foram sendo adaptadas, de forma que se adequassem às necessidades do museu e permitissem uma melhor utilização do espaço. A edificação principal data de 1928. Foi construída em estilo eclético para abrigar a Secretaria de Saúde Pública. É composta por dois pavimentos, com entrada principal pela Rua Desembargador Westphalen. O prédio contíguo possui entrada pela Rua Emiliano Pernetta e é uma construção de dois pavimentos (FIGs. 63 e 68) com portas e janelas na calçada, adquirido pelo Estado do Paraná em 1941.

Ao serem destinados ao MAC/PR e Museu da Imagem e do Som do Paraná (MIS/PR) em 1974, os dois edifícios passaram por reformas, com projeto de Sérgio Todeschini Alves, arquiteto do Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico da Secretaria de Educação e Cultura do Paraná. Como estava previsto o funcionamento de ateliês livres de pintura, escultura, gravura e desenho e um auditório de uso comum para conferências e cursos, foi realizada a ampliação do prédio com a construção de um anexo.

No ano de 1981, houve a transferência do Museu de Imagem e do Som, para outro local, e o MAC passou a ocupar todas as dependências dos edifícios e o espaço desocupado pelo MIS passou a funcionar os setores de administração, pesquisa, documentação, biblioteca e reserva técnica; e ao prédio tombado, que acolhia todos os setores do MAC até então, foi destinado exclusivamente o uso para exposições do acervo e grandes eventos. O prédio foi reformado por meio da Lei Sarney de Incentivo à Cultura⁹⁰, sob a supervisão do Serviço do Patrimônio Histórico Estadual, no ano de 1988. Os trabalhos abrangeram a recuperação do

⁹⁰ Atual Lei Rouanet que é a lei que institui políticas públicas para a cultural nacional, como o PRONAC - Programa Nacional de Apoio à Cultura. O grande destaque da Lei Rouanet é a política de incentivos fiscais que possibilita as empresas (pessoas jurídicas) e cidadãos (pessoa física) aplicarem uma parte do IR (imposto de renda) devido em ações culturais. Vide: <<<http://www.cultura.gov.br>>>

telhado, do teto e do sistema hidráulico, mudança do sistema elétrico e de iluminação, substituição do piso de todo o prédio, retirada de tapumes que escondiam as janelas e renovação da fachada, com pintura externa de acordo com a cor original, bem como a colocação de grade de proteção. Também foi resgatado um espaço que anteriormente era utilizado pela Associação Saza Lattes, o que possibilitou a abertura de mais uma sala para exposições temporárias, Sala Theodoro De Bona, e novo acesso ao museu pela Rua Emiliano Perneta. No andar superior três salas também foram recuperadas, permitindo a ampliação das áreas de serviço e do setor administrativo.

Um novo projeto de readequação do prédio do MAC/PR foi executado, quase vinte anos depois, em 1998, financiado novamente pelos recursos da Lei Rouanet de Incentivos Fiscais, sob o patrocínio da Petrobras/Fundacen. Nesta obra além da reforma hidráulica e elétrica, as salas receberam novo sistema de iluminação, sistema de ar condicionado, fechamento interno das janelas e nova pintura. No intuito de compor um espaço diferenciado no museu a Sala Theodoro De Bona foi renovada, apresentando 155 m², piso em cimento queimado, pé direito de 11 metros de altura coberto por telhas de policarbonato que permitem a maior entrada de luz natural. No ano de 2005, uma nova adaptação interligou os prédios, possibilitando espaços mais adequados ao setor de pesquisa, com possibilidade de tratamento técnico e atendimento ao público. No piso térreo, com área de 210 m², subdividido em espaços menores, apresenta salas destinadas a exposições individuais e/ou coletivas. No piso superior, o museu recebe grandes exposições retrospectivas e temáticas, que podem também ser individual e/ou coletiva.

O MAC apresenta o Setor de Pesquisa e Documentação (SPD), que registra sistematicamente a memória das artes visuais, e possui uma hemeroteca com material relativo a artistas, entidades culturais e críticos de arte, contendo textos críticos, matérias de periódicos, catálogos, manuscritos e imagens. Conta também com uma biblioteca especializada (livros e periódicos) que possui cerca de quatro mil títulos especializados em artes visuais, história e crítica de arte, museologia, arquitetura e urbanismo, design, fotografia, além de uma coleção de CDs, DVDs e vídeos didáticos e documentais; e um setor de pesquisas e documentação em arte contemporânea – com catálogos, fotos, slides e vídeos de artistas nacionais e internacionais. Também abriga o arquivo institucional, com documentos relativos à programação do MAC, exposições e demais projetos desenvolvidos desde a sua fundação. O setor de pesquisa e documentação é um espaço aberto a pesquisadores,

predominantemente estudantes e professores, para consulta local, onde organiza e preserva ainda a documentação de programas e eventos de outros órgãos da Secretaria de Estado da Cultura.

4.3.3. AÇÃO EDUCATIVA

A atuação do MAC/PR tem se voltado tradicionalmente para a educação, cujo setor de ação educativa coordena projetos para o público visitante e mobiliza instituições conjuntamente com a comunidade para ações como cursos, palestras, encontros, oficinas e outras atividades.

Dentre os projetos desenvolvidos pelo museu consta o Projeto Inclusão para Portadores de Deficiência Visual e Pessoas com Necessidades Especiais, que procura viabilizar o acesso e a fruição de todos ao patrimônio público e possibilita o contato destes com as artes visuais. O projeto desenvolve ações específicas para o público portador de deficiência visual, proporcionando a percepção da obra por meio do tato, em que os créditos das obras e textos sobre a exposição são apresentados em Braille. O Museu também proporciona a este público específico uma maquete do prédio com uma planta-baixa em relevo dos espaços expositivos, para o entendimento físico e espacial dos ambientes.

Uma das ações de maior relevância que ocorre no museu e que aproxima o espaço dos artistas e do público é o Salão Paranaense criado em 1944. Desde a década de 1970 acontece no MAC/PR, e que desde sua origem, recebe propostas com perspectivas para as artes visuais. Este evento, que antes estava sob a responsabilidade do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Paraná, no ano de 2005 tornou-se bienal, ampliando sua área de abrangência e passou a incluir os países do Mercosul. Também nesta época instituiu prêmios-participação a todos os artistas selecionados e convidados, pois, a forma de premiação que anteriormente era classista, foi substituída pelo reconhecimento igualitário à produção artística em suas variadas vertentes.

O museu ainda possui um projeto que visa apresentar artistas contemporâneos em exposições temporárias. Trata-se de um evento que é realizado na Sala Theodoro De Bona e foi criado em 1989. Para a seleção de artistas para este projeto, é realizada por meio de edital anual e do Conselho Consultivo do MAC/PR, que realiza as exposições e a curadoria. Este projeto busca dinamizar o ambiente artístico, ao apresentar novas tendências e linguagens da arte, criando também um espaço alternativo que possibilita dar mais visibilidade a artistas iniciantes.

Com o objetivo de criar um contato bem próximo com o público e a formação de novos apreciadores, o MAC/PR realiza um projeto intitulado: Possíveis Conexões. Este busca reunir, em um trabalho coletivo, instituições de ensino superior que oferecem cursos na área de artes visuais, criando oportunidade para a participação de professores e alunos nas atividades do museu, e a possibilidade de realização de uma exposição no MAC. Para este projeto são desenvolvidas ações, que colocam as práticas museológicas de seleção, curadoria, montagem, mediação, registro histórico e divulgação em discussão. Desta forma, o museu se abre para a comunidade e compartilha suas ações, servindo como base discussões sobre os conceitos que norteiam sua missão de comunicar a arte contemporânea e também contribuir na formação de profissionais ligados às artes visuais e à museologia.

Na perspectiva de aproximar as entidades educacionais voltadas para as artes ao museu, o MAC/PR propicia, por meio do Projeto Curadorias do Acervo, a professores, críticos de arte e outros profissionais da área, a possibilidade de realização de concepção curatorial, utilizando obras do acervo do museu, ampliando as possibilidades de leitura e entendimento deste. Dentre as ações realizadas por este curador, inclui a contribuição com pesquisas e textos críticos, o que enriquece a documentação sobre as obras e os estudos sobre a coleção.

O museu também oferece, dentro das ações educativas, visitas orientadas para escolas, grupos e pessoas interessadas, cujo objetivo busca proporcionar uma participação maior da comunidade nas atividades culturais, de modo que possa despertar o hábito de se frequentar o museu e aprimorar o senso estético. O MAC oferece ainda espaços para discussões sobre arte, políticas culturais, museológicas e assuntos relacionados, possibilitando maior aproximação entre artistas, profissionais da área, estudantes e demais interessados.

4.3.4. ALGUMAS CONCLUSÕES

A vinculação ao poder público é um aspecto que incide diretamente na gestão da instituição, que por ser um órgão da administração direta do Governo do Estado, apresenta entraves relativos à administração do espaço, melhoria e ampliação – por exemplo, a reserva técnica, um espaço adaptado para uso de museu –, bem como a falta de recursos e incentivo à pesquisa. A maior parte do acervo do MAC é oriunda do Salão Paranaense, contudo, o espaço tem sido sucateado pelo poder público, pois apresenta problemas de contratação de funcionários para atuarem na parte educativa e museológica da instituição, e ainda há o problema da acessibilidade, o qual não fica de todo resolvido com a sua democratização. A sua localização em um espaço central da cidade apresenta aspectos que facilitam a atuação do museu e aspectos que dificultam, como a falta de locais para estacionamento de veículos de visitantes e excursões escolares. Entretanto, esta democratização tem se resumido à facilidade de acesso de qualquer pessoa transeunte, mas em nada visa formar um público de museu que é a necessidade real e mais importante, pois ir ao shopping ou visitar uma exposição de arte pouco se tem divergido.

O museu tem perspectivas de restauração e reforma de suas instalações, bem como a ampliação de seu espaço, mas, como dito anteriormente, questões políticas causam limitações às ações propostas pela atual gestão. Com isto, a discussão do museu com local de guarda embora seja marcante nesta instituição, há uma proposta educativa muito embrionária e com grande ideal, que pretende discutir um conceito de arte, e reforçá-lo. Não apenas está se repensando o papel do museu ou o conceito de arte, mas, sobretudo, busca-se por ampliar o mercado apreciador/consumidor de arte, mesmo que ultimamente de forma precária.

De uma maneira mais precisa, afirma-se que a modernização dos museus como uma atualização das formas de exposição e percepção da obra de arte gera possibilidades de se trazerem o novo, o mais moderno. De modo particular, a implantação de novos museus, de caráter variado, carrega em si as experiências expressivas e perceptivas. Esta mesma multiplicidade gera uma padronização avassaladora dessas instituições, deixando intocado o fosso que há entre as formas atuais de educação e o entretenimento.

4.4. MON – MUSEU OSCAR NIEMEYER, CURITIBA

4.4.1. HISTÓRICO

Símbolo de um período significativo da arquitetura brasileira, Oscar Niemeyer denomina este espaço de arte, Museu Oscar Niemeyer ou Museu do Olho. Inaugurado em 2002, o museu tem como principal missão ser um espaço expositivo de excelência e referência no país. É um espaço dedicado à exposição de Artes Visuais, Arquitetura e Design, e conta com aproximadamente 18 mil metros quadrados de área expositiva. Seu acervo é um dos mais representativos do Estado do Paraná, contando com as obras do Museu de Arte do Paraná (MAP) e com o acervo do extinto Banco do Estado do Paraná (Banestado), nos quais figuram importantes artistas paranaenses e nacionais de vários movimentos.

O Museu Oscar Niemeyer insere-se numa condição recente no cenário das artes, pois sua história se inicia em 2002, quando o prédio principal, onde funcionavam as secretarias do Estado, foi desocupado e iniciou a sua transformação em museu. O edifício, anteriormente denominado Presidente Humberto Castelo Branco, recebeu obras de adaptações e ganhou um anexo, popularmente chamado de Olho, em virtude de sua forma amendoada. Tanto o edifício antigo quanto o anexo são projetos de autoria do reconhecido arquiteto brasileiro Oscar Niemeyer. Em virtude da presença marcante do arquiteto, nos projetos dos edifícios, e como forma de prestar uma homenagem em vida, pela sua obra, a um dos principais representantes da Arquitetura Moderna no Brasil, em 2003 o espaço passou a ser denominado Museu Oscar Niemeyer (FIGs. 71, 72 e 73).

As principais peças que compõem o acervo inicial do museu são as obras oriundas do Museu de Arte do Paraná (MAP) e do acervo do extinto Banco do Estado do Paraná – Banestado. Nessa coleção figuram importantes artistas paranaenses e nacionais pertencentes a vários movimentos, onde aproximadamente duas mil peças constituem o acervo, dentre as quais podem-se citar: obras dos paranaenses Alfredo Andersen, Theodoro De Bona, Miguel Bakun, Guido Viaro e Helena Wong, além de Tarsila do Amaral, Cândido Portinari, Oscar Niemeyer, Ianelli e Caribé, entre outros. O acervo tem sido gradativamente ampliado, com

novas aquisições, por exemplo, obras de Amélia Toledo, Emanuel Araújo, Francisco Brennand, José Rufino, Nelson Leirner e de Tomie Ohtake estão entre as peças adquiridas em doação.

Entre os anos de 2002 e 2003, problemas jurídicos inviabilizaram o funcionamento do Museu, e foi necessária a criação de uma Organização Social Civil de Interesse Público – OSCIP – que é qualificada pelo Ministério da Justiça sob a forma de pessoa jurídica de direito privado, sem fins lucrativos. Por meio dessa configuração jurídica é permissível e incentivada por lei a manutenção de parcerias entre a instituição e o governo, bem como com órgãos públicos e empresas privadas. Com isso os projetos desenvolvidos pelo museu possuem recursos oriundos da Lei Federal de Incentivo à Cultura, a Lei Rouanet. Por outro lado, a criação da OSCIP demandava uma gestão por meio de uma associação, o que deu origem à Sociedade dos Amigos do MON, que define as ações do museu no âmbito administrativo, financeiro e fiscal da instituição por meio das diversas diretorias.

No edifício antigo, projeto de 1967 – estilo moderno, totalmente estruturado em linhas retas – (FIGs. 74 e 75), ocupado anteriormente, por razões políticas, pela administração estadual, observa-se nos estudos preliminares do arquiteto para o Instituto de Educação – projeto inicial de ocupação desta edificação –, o anúncio da presença de uma estrutura semelhante ao anexo, em menor escala, e deslocado mais para a direita do prédio. Em virtude do desgaste da edificação, no ano de 2001, foi proposta, pelas autoridades do Estado, a conversão do espaço em um museu. Assim, o edifício foi adaptado e transformado, onde foram projetados reformas e ajustes estruturais, com a renovação das redes hidráulica, elétrica e de informática, entre outras. Com isto, as divisórias da antiga sede administrativa cederam espaço aos amplos corredores, com cerca de 60 metros de comprimento, originalmente existentes. Assim como forma de completar o projeto inicialmente lançado e como parte das adaptações realizadas, nasce o anexo que complementa a base do museu. Segundo registro do próprio Niemeyer, a reforma do prédio antigo e a construção do anexo obedeceram à "mesma audácia estrutural que distinguia a construção inicial".

O MON possui uma estratégia institucional voltada para a programação de alto nível o que coloca o museu no roteiro das grandes exposições, antes restrito ao eixo Rio-São Paulo, o que consolidou o complexo como uma referência nacional e internacional no campo das artes. Com isso, em 2004, foram inauguradas três novas salas expositivas, instaladas na torre do

Olho, destinadas exclusivamente para a exposição de fotografias e integram a Torre da Fotografia. No mesmo ano, foi concluída a montagem da reserva técnica, local onde estão guardadas as obras do acervo, cuja montagem teve início em outubro de 2004. As obras de ampliação do museu somente foram concluídas em 2005, quando findaram as obras de adequação do espaço, que culminou com a abertura da loja do Museu. Nos últimos anos, são realizadas obras na edificação para a instalação do laboratório de conservação e restauro, onde ocorrem a manutenção e conservação das peças artísticas.

4.4.2. ARQUITETURA

Elo entre o passado e o presente, um comungar de arquitetura de um mesmo artista, o Museu Oscar Niemeyer é um exemplo de como a arte expressa na arquitetura fez com que espaços construídos em épocas distintas possam conviver em perfeita harmonia e comunhão. O moderno e o contemporâneo presentes neste complexo, que exhibe rampas em curvas na área externa, um túnel acessado pelo subsolo do edifício principal e um edifício anexo em forma de “olho” são as características que imprimem identidade ao museu.

O anexo com formas amendoadas, sustentado por uma torre, instalado à frente do edifício principal a 30 metros de altura – do chão ao vértice da construção, que perfazem 4 pavimentos –, e internamente ligado ao edifício antigo por um túnel, cria uma linguagem contemporânea ao complexo, localizado no Centro Cívico de Curitiba, tendo ao fundo a massa verde do Bosque do Papa, o que realça a volumetria dos edifícios.

O espaço possui aproximadamente 18 mil metros quadrados de área expositiva potencial, instalado em um complexo de 144 mil metros quadrados de área. É um marco da arquitetura de Niemeyer, que utiliza no prédio a tecnologia do concreto protendido, que propicia grandes vãos livres e a construção de grandes balanços e que, pela utilização de traços simples, além do arrojo estrutural, o arquiteto explora ao máximo as possibilidades formais da criação.

Pode-se comparar o MON ao Museu de Arte Contemporânea de Niterói/RJ, que é outra de suas obras, onde a base se presta ao papel de pedestal para uma escultura de concreto que parece levitar, em virtude do efeito criado pelas linhas arrojadas do arquiteto. O mesmo resultado ilusório e engenhoso é percebido no MON, onde o grande “olho” de concreto e vidro se debruça para a cidade ao mesmo tempo em que também volta para si, incidindo sobre o passado.

Na parte convexa da estrutura, está localizado o salão principal, onde são destinados cerca de 1,6 mil metros quadrados a exposições, cujo ponto mais alto atinge um pé-direito de 12 metros (FIG. 83). Em seu oposto, na parte côncava, há uma área de apoio e infra-estrutura, porém não possui essa utilização, pois a intenção primeira era ser um local para recepções e coquetéis, os quais não são permitidos em áreas expositivas. A base desta estrutura é formada por uma torre de 2 pavimentos revestida por cerâmicas pintadas com desenhos especialmente criados pelo próprio Niemeyer.

O edifício antigo, de 1967, apresenta vigas de concreto que um bloco elevado, as quais formam os pilotis, responsável pela leveza da edificação e servem de apoio à laje do térreo e ao primeiro piso que é o local onde ocorre a maioria das exposições. O piso térreo possui uma permeabilidade visual e volumétrica na qual Niemeyer utilizou princípios da escola modernista (FIGs. 77, 78, 79 e 80).

O primeiro piso apresenta nove salas expositivas, que possuem em toda a sua extensão uma área de luz, utilizada com bastante flexibilidade. Lá situam a maioria das exposições (FIGs. 82 e 85). O acesso ao ambiente pode ser realizado por meio de escadas, rampas e elevador, o que favorece acessibilidade de pessoas com necessidades especiais. Estes espaços já foram utilizados como jardins internos temporários em algumas das exposições, e na concepção de espaços cenográficos.

De características análogas, há outras obras de Niemeyer. O subsolo é outro espaço expositivo importante, pois neste nível está situada a exposição permanente do arquiteto com projetos, fotos e maquetes de obras. É onde também estão instaladas as salas administrativas, o espaço da ação educativa – local em que são realizados cursos e oficinas. Além destes espaços, o subsolo apresenta um pátio denominado Pátio das Esculturas (FIG. 84), o qual abriga a exposição permanente de algumas obras que pertencem ao acervo do Museu, com obras assinadas por Amélia Toledo, Ângelo Venosa, Bruno Giorgi, Emanuel Araújo, Erbo

Stenzel, Marcos Coelho Benjamin, Sérvulo Esmeraldo e Tomie Ohtake. Neste mesmo nível encontra-se a reserva técnica, setor equipado com móveis especiais que acomodam a coleção do acervo como mapotecas e estantes deslizantes. O laboratório de Conservação e Restauro, também está instalado nesta área técnica, estruturado com equipamentos adequados para serem manipulados por mão-de-obra especializada no restauro de obras de arte.

A estrutura ainda possui um auditório, com capacidade para 372 pessoas sentadas, além das salas expositivas, bilheteria, café e loja com produtos personalizados do museu – um volume envidraçado localizado na extremidade norte do piso térreo. A entrada do museu está localizada em outro volume na extremidade oposta do piso térreo, onde também apresenta um espaço para um futuro restaurante, mas que freqüentemente é utilizado para recepções em vernissages e eventos. O complexo também conta com dois estacionamentos térreos, com um total de 316 vagas, localizados na parte da frente – acessado pela Rua Marechal Hermes – e o outro na parte posterior, cujo acesso é realizado pela Rua Manoel Eufrásio.

4.4.3. AÇÃO EDUCATIVA

No Museu Oscar Niemeyer, o departamento de ação educativa é o setor responsável pelo contato entre o público em geral e a instituição, e possui como objetivo principal ultrapassar o simples conceito de atendimento ao público, prevendo a participação ativa dos visitantes e também incentivando o museu a atuar como um centro de formação aberto.

No intuito de alcançar esse propósito, alguns dos principais objetivos trabalhados buscam contemplar tanto o público infantil e adolescente, quanto o público ao abordar as obras de arte a partir dos pontos de vista histórico, estético e social; propiciando um processo de aprendizagem com a participação ativa do público. Para tanto, as ações do museu visam trabalhar em parceria com instituições escolares, como espaço educacional independente e diferenciado. Por meio de visitas orientadas com o apoio de material impresso e audiovisual, (monitorias em parceria com o centro de documentação e pesquisa do MON), o museu busca sempre aliar, em uma visita, a relação exterior e interior do museu, oferecendo oficinas ao público, que dialoguem com as suas exposições.

As ações educativas são baseadas nas amplas possibilidades de atuação do museu e para tanto o departamento, promove atividades como visitas orientadas, oficinas educativas e atendimento a estudantes e profissionais, por meio de uma equipe de monitores especializados e treinados. Para a realização desse trabalho, os monitores recebem previamente, a cada nova exposição, treinamento em conjunto com artistas e curadores, com o apoio de materiais didáticos.

Nas visitas orientadas, estas são agendadas e quando há presença de poucas pessoas ou um grupo pequeno, os visitantes – em geral estudantes, turistas, professores – podem solicitar a visita orientada a qualquer monitor disponível no espaço expositivo. As visitas podem ser com ou sem oficinas, as quais visam complementar a visita por meio de atividades artísticas específicas, como forma de atingir os estudantes, em suas diversas faixas etárias, onde vários recursos podem ser utilizados, desde a interpretação teatral até a realização de trabalhos manuais.

Dependendo de alguns casos, os projetos da ação educativa envolvem outros departamentos do museu, porém, em sua maioria, são vinculados ao teor das exposições. O principal objetivo delas é fazer com que o visitante possa ter contato com a obra de arte e ter a possibilidade de se expressar criativamente a partir do que viu e aprendeu.

4.4.4. ALGUMAS CONCLUSÕES

De modo análogo ao MAP, no que tange o objeto arquitetônico, é perceptível no Museu Oscar Niemeyer, a especulação conceitual intrínseca, pois o uso que se faz da manifestação de valores da beleza é encoberto pela dimensão estética e política da arte. A dimensão crítica torna-se adormecida, anestesiada pelo cenário, assemelha-se à intenção de o poder divertir e agradar o público, mantendo a ordem social. Esse aspecto também se aproxima do propósito do poder durante o período do ecletismo que, ao utilizar o ornamento como estratégia, tinha como foco o desvio do olhar do núcleo crítico da época para a efemeridade do belo, mantendo o ordenamento social e a ignorância da população contra o avanço/desenvolvimento cultural.

A questão é que monumentos suscitam valores de uma época, neste caso o MON representa um emblema, uma celebração. Para aquele espaço, não foram escolhidos, e ali colocados objetos para suscitar questionamentos a respeito do processo histórico, mas objetos que buscam autenticar uma memória inscrita nas obras e imagens. Isso quer dizer que, no caso específico dessa temática, a visita ao MON significa, sobretudo, presenciar não só um lugar de memória, em virtude de sua arquitetura, mas um local no qual se entra em contato com uma representação singular do presente e parte de um passado próximo. Essa representação funda-se na sobreposição de duas temporalidades distintas: a da época em que o edifício-monumento⁹¹ foi construído e a do momento em que as exposições internas são elaboradas. Neste sentido, vê-se além da história ou de um período. Contudo, aqui talvez resida justamente o entrave com outros museus. Pois, em virtude de ser um marco de um grande arquiteto, Oscar Niemeyer, o MON atrai os maiores e melhores investimentos públicos, mesmo sendo uma entidade de gestão mista (sociedade privada e poder público). Assim cabe interrogar os significados de transformação do espaço e das suas múltiplas releituras, pois a valorização do museu como um espaço de reflexão, no qual a convivência com objetos, com fontes de natureza singular, aponte para outros referenciais de conhecimento, criando um simulacro das artes.

4.5. MUSEU IBERÊ CAMARGO, PORTO ALEGRE

4.5.1. HISTÓRICO

O museu está localizado às margens do lago Guaíba, na cidade de Porto Alegre/RS. Utiliza concreto branco aparente, armado em toda a sua extensão, sem a utilização de tijolos ou outros elementos de vedação. Possui um impacto plástico, o que é favorecido pela utilização de material de alta durabilidade e baixa manutenção. O museu possui parceria com

⁹¹ Ver Choay, 2003.

a Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Foi um dos vencedores do 3º Prêmio de Tecnologia e Construtividade, criado pela UN Infra-estrutura.

É palco de exposição de renome no cenário das artes plásticas contemporâneas. Tem como objetivo ser um centro difusor da arte moderna e contemporânea, funcionando como um centro cultural em que são realizados cursos, mostras temporárias, seminários e estudos sobre a produção artística contemporânea. A Fundação realiza exposições das obras de Iberê Camargo⁹² e de artistas do País e do exterior, dentre os quais Antonio Dias, Carlos Zilio, Waltercio Caldas, Amílcar de Castro, Carmela Gross e José Resende somados a novas adições da coleção, como os artistas Liliana Porter, Marco Buti, Mariannita Luzzati, Mary Dritschel e Walmor Corrêa.

Com a missão de preservar o acervo, promover o estudo e a divulgação da obra de Iberê Camargo, o museu visa também estimular a interação do público visitante com a arte, cultura e educação, por meio de ações e programas interdisciplinares. No ano de 1995, foi criada a Fundação Iberê Camargo. Além de aproximar o público deste que é um dos grandes mestres da arte no século XX, a instituição procura incentivar a reflexão sobre a produção artística contemporânea.

Com o intuito de propagar não apenas a obra e o legado artístico de Iberê Camargo e também promover uma reflexão sistemática sobre a contemporaneidade e o fazer artístico, o museu realiza a cada ano eventos como mostras, oficinas, encontros com artistas e estudos diversos sobre a obra de Iberê Camargo e sobre questões ligadas à arte contemporânea.

Para o projeto da sede da Fundação, o arquiteto português Álvaro Siza, um dos cinco arquitetos contemporâneos mais importantes do mundo, foi escolhido. Em virtude de seu traçado arrojado, no ano de 2002, Siza recebeu o Leão de Ouro da Bienal de Arquitetura de

⁹² Artista cujo rigor e sensibilidade, expressos por meio de suas obras, é um dos grandes nomes do cenário artístico do século XX. Reconhecido pelos seus carretéis, ciclistas e idiotas, o artista nunca se filiou a correntes ou movimentos. Desde a juventude, mostrou-se atraído por personalidades independentes, como Guignard e Goeldi. Na Europa, estudou com mestres como Giorgio de Chirico, Carlos Alberto Petrucci, Antônio Achille e André Lothe. Ao longo de sua vida, Iberê Camargo sempre exerceu forte liderança no meio artístico e intelectual. O pintor morreu aos 79 anos, em Porto Alegre, em agosto de 1994, deixando um acervo de mais de sete mil obras. Grande parte delas foi deixada a sua esposa, Sra. Maria Coussirat Camargo, e integra hoje o acervo da Fundação Iberê Camargo. Disponível em: <<<http://www.iberecamargo.org.br/content/artista>>> acessado em 21 Nov. 2009.

Veneza⁹³; Dentre outras premiações, Siza também possui mérito especial da Trienal de Design de Milão. No Brasil, foi agraciado com a Medalha de Ordem ao Mérito Cultural em 2007 e recebeu a RIBA Gold Medal, que é um dos prêmios mais prestigiosos da arquitetura.

O acervo do museu possui duas partes, uma artística e outra documental. A primeira possui mais de cinco mil obras, entre desenhos, guaches, gravuras e pinturas. A segunda é mantida em uma reserva técnica especialmente projetada para a guarda de todo o material entre mais de 20 mil catálogos, recortes de jornais e revistas, fotografias, correspondências, cadernos de notas e matrizes.

A Fundação Iberê Camargo vem realizando um trabalho de ampla pesquisa e documentação a respeito da produção artística e intelectual do artista, por meio da coordenação do Projeto de Catalogação da obra de Iberê Camargo, bem como de documentos que retratam sua vida e obra. O museu possui outras ações que visam tanto a formação de novo público quanto a formação de novos artistas. Para tanto, possui o programa de artista convidado, realizado pelo ateliê de gravura que pertenceu a Iberê Camargo e se mantém ativo nas dependências do museu. Este programa recebe nomes da arte contemporânea para desenvolverem gravuras, utilizando, inclusive, a prensa alemã na qual trabalhava o mestre. Na formação de público, o museu apresenta um programa educativo cuja orientação do curador pedagógico abrange a formação de mediadores e a capacitação de professores. Também publica materiais didáticos, com foco na arte moderna e contemporânea.

O acervo do museu refere-se à produção artística que, ao longo de sua vida, Iberê Camargo concebeu. São mais de sete mil peças entre obras e diversos documentos, que também foram conservados pelo artista e, hoje, pertencem ao acervo da Fundação Iberê Camargo. Este acervo possui dois núcleos: Acervo Artístico e o Acervo Documental. O primeiro possui cerca de mais de cinco mil obras, sendo, 3.246 desenhos e guaches, 1.570 exemplares de gravuras e 215 pinturas, as quais têm sido reorganizadas, cuidadosamente, na

⁹³ A maior e mais importante exposição de arquitetura do mundo que no ano de 2008 foi organizada pelo curador norte-americano Aaron Betsky. O evento é tradicionalmente organizado em **três eixos**: exposição principal, Arquitetura e Sociedade; representações nacionais. Cada um deles, isoladamente, concorre aos Leões de Ouro, que são os prêmios concedidos pela bienal. Disponível em:

<<http://bienalsaopaulo.globo.com/fundacao/noticias/noticias_evento.asp?IDNoticia=159>> e em: <<<http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/10-mostra-internacional-de-arquitetura-veneza-italia-30-01-2007.html>>>, acessado em 21 Nov. 2009.

reserva técnica da Fundação, especialmente projetada para a guarda de todo este acervo artístico.

4.5.2. ARQUITETURA

A sede da Fundação foi projetada pelo arquiteto português Álvaro Siza, um dos cinco arquitetos contemporâneos de maior relevância. (FIGs. 86, 87 e 88) O projeto recebeu o Leão de Ouro da Bienal de Arquitetura de Veneza (2002) e é mérito especial da Trienal de Design de Milão. No Brasil, Siza foi agraciado com a Medalha de Ordem ao Mérito Cultural (2007) e recebeu A IBA Gold Medal, que é um dos prêmios mais prestigiosos da arquitetura. No programa proposto pelo arquiteto, estão incluídos áreas de exposição, biblioteca, videoteca, livraria, cafeteria e depósitos, além de um pequeno auditório e áreas de administração e de oficinas artísticas.

O edifício encontra-se em uma base elevada em relação ao nível da rua a 1,40 metro, constituída por uma plataforma longa, sob a qual se situa uma parte do programa da edificação, acessível a partir do passeio por meio de rampa com 8% de pendente. O volume principal é limitado por paredes retas, quase ortogonais, com orientação sul e oeste; e por uma parede ondulada voltada para o norte e leste. É o resultado da sobreposição de quatro pisos de forma irregular (FIGs. 90 e 92), incluindo a plataforma, e apresenta recortes contrastantes com a vegetação da escarpa, ocupando sua concavidade. Esta parede ondulada limita toda a altura do edifício, criando um átrio de acesso (FIG. 91), o qual é rodeado pelas salas de exposição – com seqüência de três salas de dimensões diferentes, nos três pisos superiores – e também pela recepção, vestiário e livraria no térreo. Os espaços de exposição não se diferenciam, pela ocupação temporária ou permanente, pois se optou por uma flexibilidade na museologia do museu, tendência mais atualizada – o acervo do museu propicia exposições temporárias de diferentes temáticas (FIGs. 93, 94 e 96)

O acesso às salas de exposição é realizado por dois elevadores e duas escadas, localizados nas extremidades da seqüência de salas de exposição, e há ainda um sistema de rampas de suave declividade (FIGs. 103 e 104), cujo desenvolvimento constitui galerias

fechadas rodeando o volume, e acontece parte no átrio e parte no exterior (FIG. 102). Estas galerias são pontualmente abertas para a paisagem externa por meio de pequenas janelas e clarabóias, que descortinam sobre a belíssima vista da cidade e do lago (FIG. 95). Além do acesso para visitantes e funcionários, o edifício apresenta acesso para carga e descarga, que é realizado por uma via lateral, a qual ocupa o espaço livre entre o edifício e a escarpa localizada na direção norte.

No subsolo do edifício, encontram-se várias divisões distribuídas ao longo de uma galeria de 2m de largura, com acesso por uma rampa localizada na parte superior voltada para o leste, a qual interliga a entrada e os dois blocos de acesso vertical (escadas e elevadores), situados no interior do volume principal. Neste pavimento também se encontram as salas de oficina artística com aberturas sobre para o norte, com pé-direito de 7,50m (FIG. 97), favorecendo a existência de um mezanino; a administração com iluminação a partir de dois pátios situados respectivamente leste e oeste; a biblioteca e videoteca, com iluminação através de um pátio leste, e os depósitos com ligação direta ao monta-cargas. Sobre esta área de subsolo, precisamente sobre a parte administrativa, situa-se a cafeteria, a qual é acessível por escada interior e diretamente a partir da plataforma superior.

Além desses espaços, o museu conta com centro de documentação e pesquisa, reserva técnica, auditório com capacidade para 100 lugares, loja e estacionamento subterrâneo para 100 carros – localizado sob a via pública, em área cedida em comodato pela Prefeitura Municipal de Porto Alegre (FIG. 101). A demanda por ações educativas é atendida por dois ateliês. Um deles é dedicado ao ateliê de gravura e o outro está destinado a atividades educativas.

A iluminação da edificação é realizada por meio de luz natural oriunda do átrio, em virtude de as salas de exposição de todos os pisos serem abertas sobre o espaço. Entretanto, as salas do último piso recebem luz natural e artificial através da clarabóia (FIG. 105), constituída por envidraçado duplo, executada com possibilidade de acesso limpeza e regulação de luz. Também algumas salas apresentam iluminação indireta, realizadas por projetores imperceptíveis, colocados sobre plataformas suspensas do teto. O átrio recebe luz por meio de lanternim situado no terraço e por aberturas voltadas para o exterior na parede ondulada.

O museu, basicamente, é constituído por lajes e paredes em concreto armado coberto por pintura branca. As vedações exteriores são em parede dupla de tijolo, formando uma caixa de ar termicamente isolada e com a dimensão necessária à passagem das diferentes áreas de exposição (rampas) (FIG. 106). Nos acabamentos interiores do edifício há presença principalmente do mármore, e da madeira. (FIG. 100)

A implantação do museu também possui sua responsabilidade ambiental, pois visa recuperar a paisagem original das encostas do terreno (12.000m² de área verde, cedidos formalmente pela Secretaria Municipal do Meio Ambiente à Fundação). Em virtude do uso maior da iluminação natural, o consumo de energia é baixo. A água da chuva é coletada e reutilizada nos banheiros e a água resultante do processo da pequena estação de tratamento de efluentes sólidos e líquidos local serve para regar a vegetação.

A parte museológica e museográfica segue rígidas normas de conservação e segurança das obras, de acordo com padrões internacionais. Além disso, a Fundação atende aos critérios de acessibilidade, inclusive disponibilizando cadeiras de rodas aos visitantes.

4.5.3. AÇÃO EDUCATIVA

O programa de ação educativa tem como objetivo aproximar o público da arte moderna e contemporânea, para a promoção do estudo e a divulgação da obra e do pensamento do artista Iberê Camargo e dos artistas participantes das exposições temporárias. Além disso, visa à possibilidade de criar novos caminhos na renovação da educação artística, por meio do oferecimento de atividades interdisciplinares que buscam o incentivo à reflexão sobre a produção artística e a prática educativa, bem como fomentar a produção de conhecimento. As ações baseiam-se no plano educativo, cujo objetivo é multiplicar o pensamento artístico por meio do visitante, para além do tempo/espaço das exposições, propiciando o dialogar com a arte, e a possibilidade de inclusão desta no seu cotidiano, de forma dinâmica e interativa, e também que esse contato possa ser uma ferramenta de libertação do pensamento crítico e da expressão.

A ação educativa promove encontros que têm por objetivo fornecer informações e recursos aos educadores, de modo que estes possam trabalhar os conceitos artísticos mediante uma compreensão e articulação atualizada entre prática artística contemporânea e o público escolar. Desta forma, são realizadas capacitações abertas a educadores de todas as disciplinas, onde os professores interessados agendam visitas mediadas para seus alunos, e assim, essa experiência oriunda da capacitação e posterior visita dos educandos, irá contribuir para um desdobramento das atividades docentes em sala de aula, favorecendo o desenvolvimento dos conteúdos disciplinares que tenham a arte como finalidade ou como planos de aula.

As visitas ofertadas pelo programa educativo são realizadas mediante agendamento prévio para grupos escolares dos vários níveis, grupos especializados e para o público em geral. São oferecidos dois roteiros: aqueles voltados para o edifício, com ênfase nos aspectos construtivos e museográficos do edifício; e as visitas mediadas às exposições em cartaz, as quais podem incluir atividades práticas e projeção de vídeos documentários, conforme o interesse do educador ou responsável pelo grupo. Além disso, as visitas possuem um caráter de troca que incita a todos a participarem durante o percurso, de modo que a leitura das obras pelo mediador provoca a manifestação dos participantes, como forma de articular a experiência cotidiana, com suas percepções e saberes prévios, nas descobertas e sentidos emitidos pela arte.

O setor de ação educativa da Fundação Iberê Camargo é o responsável pela visitação. A equipe é composta por estudantes universitários de áreas afins e distintas – artes visuais, arquitetura, filosofia, letras e história, entre outros o que pluraliza as abordagens e as relações entre a arte e as diversas disciplinas do conhecimento. A equipe recebe um treinamento prévio a cada nova exposição, incluindo uma preparação para atuar na interação professor-educando no desenvolvimento de atividades práticas.

Como forma de aproximação entre novos talentos e público, no 2001, foi criada a Bolsa Iberê Camargo que dedica um espaço à produção artística nacional e, anualmente, encaminha artistas das artes visuais para uma temporada em um centro de arte internacional visando seu aperfeiçoamento. É uma atividade promovida pela Fundação aberta a artistas brasileiros residentes no país, na qual o bolsista recebe como premiação passagem, auxílio-estadia e taxas de inscrição na instituição de ensino selecionada. A Bolsa Iberê Camargo, na atualidade, institui-se como um incentivo de suma importância no cenário da arte brasileira.

4.5.4. ALGUMAS CONCLUSÕES

Toda a construção do Museu Iberê Camargo foi realizada com base na preocupação do arquiteto com o material utilizado, bem como acerca da implantação no sítio e a inserção da edificação na paisagem e na cultura local, o que afirma a existência peculiar da consciência de contribuir para a construção da cidade. Todo seu planejamento visava a exposição das obras, com um espaço reservado e interiorizado, fundamentalmente fechado para o exterior, contudo, sem ignorar os aspectos da paisagem local. Neste aspecto, a busca pela neutralidade e simplicidade do espaço interno, porém o museu é um equipamento com forte valor representativo e cultural para a cidade; portanto, não se pode escondê-lo, mesmo que a utilização de materiais e a tipologia arquitetônica tentem fazê-lo. De modo que a edificação tem por princípio manter relação com o seu entorno, dialogando e se integrando na paisagem urbana.

O Museu propõe uma prática museográfica e expográfica, em que a organização de exposições aponta para grandes contradições, pois há o temor de que exista uma oposição entre a arquitetura e a obra de arte. Contudo, isso não acontece, tendo em vista que assim como o MASP e outros, o Museu Iberê Camargo foi criado para realizar a complementaridade entre arte e arquitetura, pois assim funciona a cidade contemporânea.

Na análise mais cuidadosa do projeto do Museu trata-se de entender o conceito atual de funcionalidade do museu e a sua aplicabilidade junto ao seu sítio, precisamente o lote conjuntamente ao programa exigido. Este aspecto vai ao encontro da busca pela essência e pela sensibilidade da arquitetura, que atenta variabilidade dos usos, uma vez que sua implantação como museu conceitua o espaço arquitetural e urbano, da mesma forma que aprazível.

4.6. MALBA – MUSEU DE ARTE LATINO-AMERICANO DE BUENOS AIRES

4.6.1. HISTÓRICO

Projetado em 1998 e fundado no ano de 2001, o Museu de Arte Latino-americano de Buenos Aires (MALBA) pertence à Fundação Eduardo Costantini. O Malba é uma instituição privada sem fins de lucro que conserva e exhibe como patrimônio fundacional a Coleção Costantini, um conjunto de mais de duzentas obras dos principais artistas latino-americanos, da modernidade até a época contemporânea. Tem como objetivos colecionar, preservar, estudar e difundir a arte latino-americana do período mais recente de sua atuação, início do século XX até suas manifestações atuais, incluindo as expressões modernas e contemporâneas.

O Malba funciona simultaneamente como um espaço cultural dinâmico e plural, onde são realizados encontros com escritores, ciclos de cinema, seminários, cursos, oficinas, simpósios, visitas guiadas, programas educativos e de extensão cultural e publicações.

A missão do Malba - Fundación Costantini, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires - visa recolher, preservar, estudar e difundir a arte latino-americana a partir do início do século XX até a atualidade. Os principais objetivos estão voltados para educar o público e despertar o seu interesse nos artistas latino-americanos, contribuindo para o conhecimento da produção cultural na América Latina. Com isso, promover o reconhecimento da diversidade cultural e artística da região e para compartilhar a responsabilidade por este esforço com a comunidade nacional. E ainda promover o intercâmbio artístico internacional entre autoridades nacionais, regionais e internacionais, por meio de apoio a programas inovadores centrados em artes visuais da cultura latino-americana.

O projeto do MALBA começou no outono de 1970, com a compra de dois primeiros jogos por Constantini. E continua ao longo do tempo, transcendendo a sua morte. Nas mãos da comunidade, tem crescido gradualmente, e, ao longo dos anos, tornou-se uma coleção. A Coleção Costantini foi aberta em 1990, a visitas de professores e estudiosos locais e internacionais, assim como para o empréstimo a diversos países da América e Europa, de obras de exposições de arte latino-americana. No ano de 1996, foi apresentado publicamente, pela primeira vez, em conjunto no Museu Nacional de Belas Artes de Buenos Aires. Em seguida, foi realizada a abertura da exposição no Museu Nacional de Belas Artes, em Montevideú. Entre os anos de 1998 e 1999, parte importante do acervo, um conjunto de suas obras mais importantes, foi exposta no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MASP), Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ) e na Fundação "La Caixa", em Madri.

A coleção atual, entre 1997 e 2000, foi vencedora em quatro edições sucessivas do Prêmio Costantini no Museu Nacional de Belas Artes. Esta competição estimulou a produção artística na Argentina e contribuiu para a adesão de obras dos artistas das gerações posteriores à coleção, por meio da aquisição do primeiro prêmio de cada competição. No final de 1998, surgiu a possibilidade de compra dos terrenos estrategicamente localizados no tecido urbano e cultura da cidade para a construção da sede do museu.

Nesse mesmo ano, foi organizado um concurso internacional, que foi lançado pela União Internacional dos Arquitetos (UIA), durante a Bienal Internacional de Arquitetura de Buenos Aires. Durante o concurso, foram apresentadas 450 candidaturas de 45 países diferentes, onde a seleção foi realizada por um júri internacional de arquitetos. O primeiro prêmio foi atribuído a três jovens arquitetos argentinos Gaston Atelman, Martín Fourcade e Alfredo Tapia.

O edifício, a organização institucional e o crescimento da coleção propiciaram ao Museu a possibilidade de abertura e aceitação da instituição no mapa cultural internacional, e acima de tudo, a dimensão pública de seus objetivos e missão foram os desafios que transformaram uma paixão particular para um grande projeto impacto sobre a comunidade.

O MALBA é um espaço cultural dinâmico e participativo, no qual é possível apreciar exposições temporárias de vários tipos (muitas vezes em conjunto com outros museus no mundo, coleções internacionais e fundações similares) e exposições de arte contemporânea na Argentina e América Latina. O museu possui um grande programa de cinema, que cresce a cada mês, atuando na compra e no resgate de filmes essenciais à história do cinema. Há também uma área de literatura, por meio da qual são realizados encontros, conferências e palestras com escritores, cursos e apresentações de livros literários.

O MALBA possui, em sua coleção, mais de duas centenas de obras anteriormente dispersas em todo o mundo. Na atualidade, estão acondicionadas em um mesmo local, em uma forte unidade, reforçando a produção artística da atualidade e a identidade americana, especialmente a latina. Nas obras desta coleção, percebem-se trechos da história latino-americana como: Frida Kahlo, Joaquin Torres Garcia, Tarsila Amaral, Antonio Berni e David Alfaro Siqueiros. Também estão incluídas centenas de peças de pintura, escultura, desenhos, gravuras, colagens, fotografias e objetos de artistas da Argentina, Brasil, Colômbia, Costa Rica, Cuba, Chile, Equador, México, Uruguai e Venezuela. E artistas como Wilfredo Lam,

Roberto Matta, Diego Rivera, Emiliano Di Cavalcanti, Jorge de la Vega, Pedro Figari, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Liliana Porter, Guillermo Kuitca, José Bedia Valdés, entre outros.

4.6.2. ARQUITETURA

O MALBA funciona em um edifício especialmente construído pela Fundação Eduardo F. Costantini, (FIGs. 107, 108 e 109) a partir da premiação de um concurso internacional lançado no âmbito da VII Bienal de Arquitetura de Buenos Aires BA/97. O projeto arquitetônico vencedor, que tem vários prêmios internacionais e citações, foi preparado pelo AFT estudo Arquitetos Córdoba, composto Atelman Gaston, Martín Fourcade e Alfredo Tapia.

O projeto foi desenvolvido com os objetivos de integrar o edifício à cidade e de criar um ambiente propício para apreciar obras de arte. Para tanto, foram observadas as normas internacionais de exibição e conservação. O programa arquitetônico (FIG. 110) conta com um hall de entrada, salas de exposições permanentes e temporárias, terraços de esculturas, auditório, restaurante, lojas, áreas de escritórios, oficinas de conservação e manutenção, armazém geral, sala de máquinas e central de inteligência.

Os cômodos principais são espaços versáteis, pois podem ser compartimentados em diversas galerias e adequados para os diversos formatos exigidos pela exibição da coleção permanente e exposições temporárias. Eles foram concebidos como caixas brancas, em que a arquitetura não permite distrações visuais, estrategicamente abertas para permitir que a luz natural filtrada e gerar um âmbito adequado de apreciação de obras de arte. Cada um deles tem as condições técnicas e tecnológicas necessárias para garantir a integridade e a preservação das obras indicadas, de acordo com as premissas de segurança internacionais e de qualidade (FIGs. 112, 113, 114, 115 e 117).

Seu projeto arquitetônico envolve uma forma específica de comunicação entre a cidade, o seu povo e a arte. A arquitetura apresenta grandes prismas cobertos com pedra

calcária, vidros planos, que configuração vários espaços, ambientes, dando vida e forma a um museu de arquitetura neutra e eficaz, uma referência para a cultura da cidade de Buenos Aires.

4.6.3. AÇÃO EDUCATIVA

A área de educação e da ação cultural inclui visitas guiadas e atividades diversas, direcionadas a crianças e adultos. Visa oferecer a todos os setores da comunidade a possibilidade de apreciar, estudar e aprender com alguns grandes artistas e movimentos artísticos do século passado. O setor educativo do MALBA é o instrumento chave na relação entre museu e comunidade, de modo que procura promover o conhecimento dos diferentes aspectos da história da arte, o diálogo entre o público e o trabalho, bem como o reconhecimento da diversidade cultural da América Latina. Os programas educacionais propõem atividades em torno da problemática e dos tópicos presentes nas exposições (FIG. 116).

As crianças são prioridade nas ações do Museu. Em razão disto, desde o início, o MALBA criou a programas para este público, acreditando que a arte e a educação atuam como veículos na direção ao novo pensamento das formas, e em direção à atitude criativa. Na atualidade, o museu possui dois programas: um voltado para a escola pública e outro para as famílias. Naquele voltado para as escolas, conta com visitas gratuitas, com variados percursos temáticos, tanto para a exposição permanente quanto para as exposições temporárias. O museu também oferece para as escolas uma matinê de cinema, onde a proposta visa trazer o público mais jovem para perto da história. No que tange a programação voltada para a família, o MALBA oferece um programa que visa os membros familiares a aprenderem juntos sobre a arte da América Latina. Durante o período de férias escolares, oferece os programas escolares para as famílias, ou seja, visitas guiadas.

Dentre a programação para adultos, o museu oferece visitas guiada tanto para as exposições temporárias diariamente quanto para a coleção permanente, e para aqueles que solicitam visitas especiais para grupos específicos. Outras atividades são aquelas voltadas para as exposições, como os encontros e debates, sendo que os primeiros reúnem especialistas

e o público que ficam de frente às obras para analisar em profundidade os temas e os problemas que apresentam as amostras. Nos debates, artistas e públicos debatem a arte contemporânea. Também são realizados cursos, conferências, mesas-redondas e encontros especiais que completam o programa das atividades oferecidas para o público adulto.

Para o público da terceira idade, o programa educativo objetiva trazer para perto do patrimônio da coleção Costantini e as instalações de MALBA a população de baixa renda, que não tem a disponibilidade financeira de visitar o Museu regularmente. Busca-se uma troca: o museu oferece obras da cultura latino-americana para este setor da sociedade; em contrapartida, usufrui a sua experiência e seu testemunho, enriquecendo o conhecimento. Este programa atua por meio de uma convocação a partir de uma rede de contato com instituições, as quais atuam junto a esta parcela da sociedade.

A cada exposição temporária e a coleção permanente, este programa acompanha cada uma delas, com uma publicação de distribuição gratuita e maciça. Há também um importante ciclo das atividades educativas, que é realizado na sala ou em espaços especialmente escolhidos para cada formato e ocasião.

Em julho de 2002, foi implementado pelo MALBA, de acordo com a política de exposições temporárias e exposição permanente, um programa de estímulo para a arte contemporânea apoiando e apresentando artistas atuantes da região. O programa, denominado Contemporâneo, consiste de quatro exposições financiadas pelo Museu. Inclui orçamento próprio para a produção de obras e tem como ponto de partida o recrutamento curadores convidados especializados na arte atual e conhecedores da atual situação artística na América Latina. O curador desenvolve um projeto de exposição e ele aponta alguns nomes de artistas, que poderão ser convidados para participar da experiência. Este programa busca a criação de um espaço de confronto, onde possa debater e dar visibilidade à produção artística contemporânea e emergente; apoiar e estimular a profissionalização da prática curatorial em âmbito regional e internacional. São objetivos também: contribuir para a dinâmica entre a instituição e a comunidade, no sentido de criar laços afetivos e formar um público ativo da prática artística atual; e atender a verdadeira educação no campo da arte contemporânea.

O artista convidado tem a possibilidade de realizar um projeto especial para o Museu sob o mote de intervir em seu espaço físico ou simbólico. O trabalho é inteiramente financiado pelo MALBA e exibido durante seis meses. Com este programa, o artista tem a

possibilidade de trabalhar com escalas, dimensões, materiais e produção diversa e nada habitual. Além disso, o museu oferece o seu próprio espaço físico, um orçamento para realização e a curadoria da produção.

4.6.3. ALGUMAS CONCLUSÕES

Ao ser um espaço cultural público, aberto e participativo, o MALBA tem o público como seu personagem principal. Torna-se a ponte entre o público e os artistas, críticos, colecionadores e todos que fazem o mundo da arte.

No que tange a arquitetura de museus, a questão que aflora é que, se existe um programa complexo e refinado como este, às vezes não é possível apenas restaurar e adaptar o edifício a um acervo. O edifício de uma instituição museal demanda por acessos, circulações e outras exigências programáticas que não correspondem ao uso de algo preexistente. De um lado encontra-se a importância histórica ou composição urbana na conservação total do imóvel, de outro a necessidade de ter um museu com um bom funcionamento atendendo às condicionantes de projeto impostas.

Malba surge a partir de três fatos em consideração: a doação da Coleção Costantini, até então nas mãos de Edward F. Costantini, a aquisição de terrenos estrategicamente localizados no circuito do museu da cidade, e a construção do museu, a partir dos eixos das ruas com forte presença de um estilo internacional e atual de arquitetura de museus. A solução do museu nos ensina que as questões de projeto não podem estar somente articuladas ao programa do edifício – a arquitetura é interdisciplinar e envolve uma esfera muito grande de condicionantes; cabe ao arquiteto analisar e definir as prioridades. Não se pode ficar preso a um debate que desafia a qualidade da arquitetura contemporânea. A criação de espaços que estimulam variadas sensações ao visitante de um museu está ligada à exploração de possibilidades que reafirmam uma arquitetura que pode conciliar a poética e a metáfora arquitetônica com a construção do lugar no espaço da cidade.

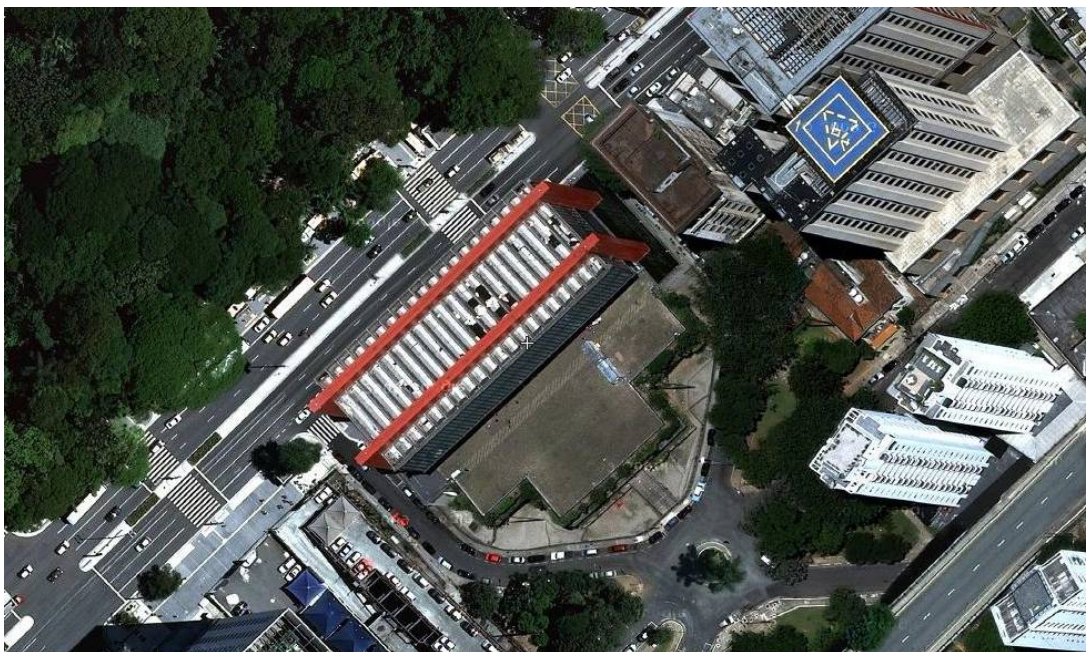


Figura 39 – Vista aérea do MASP. Fonte: www.maps.google.com.br



Figura 40 – Vista aérea entorno do MASP. Fonte: www.maps.google.com.br



Figura 41 – Vista aérea do MASP. Fonte: Arquivo pessoal



Figura 42 – Vista da construção do MASP, na década de 1960. Fonte: MASP, 2008.



Figura 43 – Vista aérea do MASP, parte posterior. Fonte: Arquivo pessoal

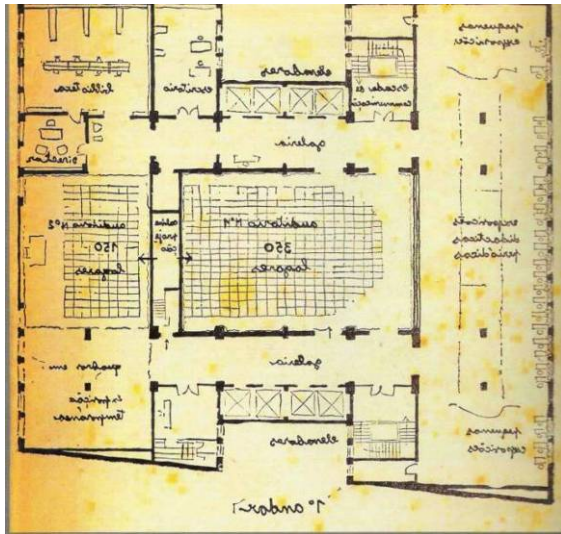


Figura 44 – Imagem da Planta inicial na Av. 7 de Abril. Fonte: MASP, 2008.



Figura 45 – Imagem de um Renoir, pertencente ao acervo do museu. Fonte: MASP, 2008.



Figura 46 – Imagem da proposta de exposição inovadora do museu. Fonte: MASP, 2008.



Figura 47 – Imagem de uma das reservas técnicas, implantada após a revitalização de 1996. Fonte: MASP, 2008.



Figura 48 – Imagem do setor educativo, localizado no subsolo do prédio.
Fonte: MASP, 2008.



Figura 49 – Imagem do laboratório de restauro das peças do acervo permanente.
Fonte: MASP, 2008.

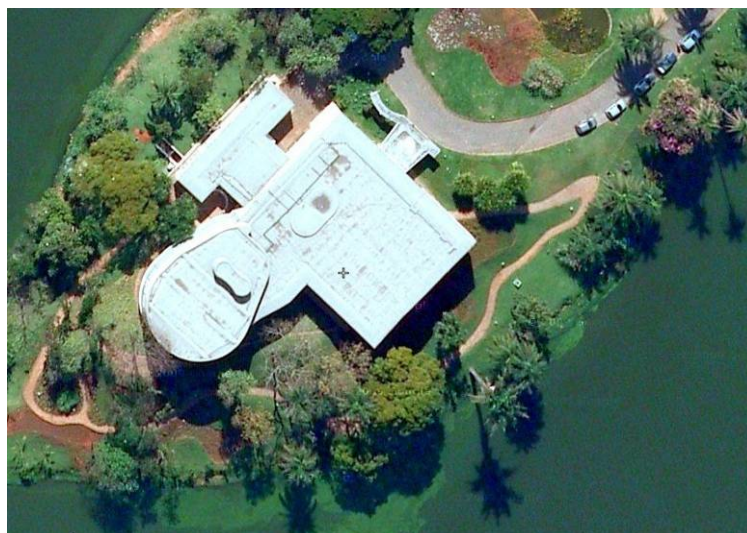


Figura 50 – Vista aérea do MAP.
Fonte: www.maps.google.com.br

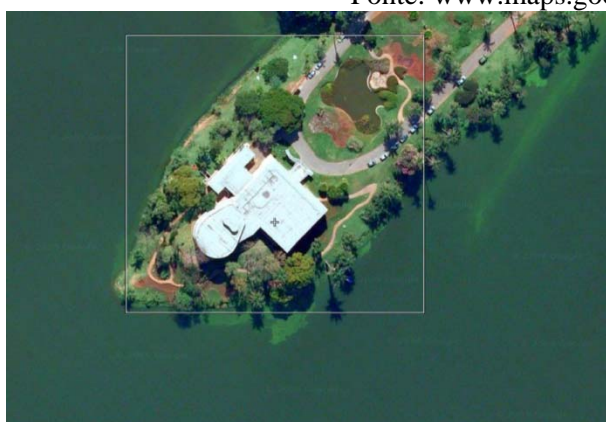


Figura 51 – Vista aérea entorno do MAP.
Fonte: www.maps.google.com.br



Figura 52 – Vista frontal do museu, e jardim de Burlle Marx. Fonte: www.images.google.com.br



Figura 53 – Vista geral da entrada do MAP.
Fonte: www.images.google.com.br



Figura 54 – Vista lateral esquerda do prédio do MAP.

Fonte: www.images.google.com.br



Figura 55 – Vista lateral esquerda do prédio do MAP.

Fonte: www.images.google.com.br



Figura 56 – Imagem interna piso térreo do MAP.

Fonte: MAP, 2008



Figura 57 – Imagem interna piso térreo do MAP.

Fonte: MAP, 2008



Figura 58 – Imagem interna sala de audiovisual.

Fonte: MAP, 2008

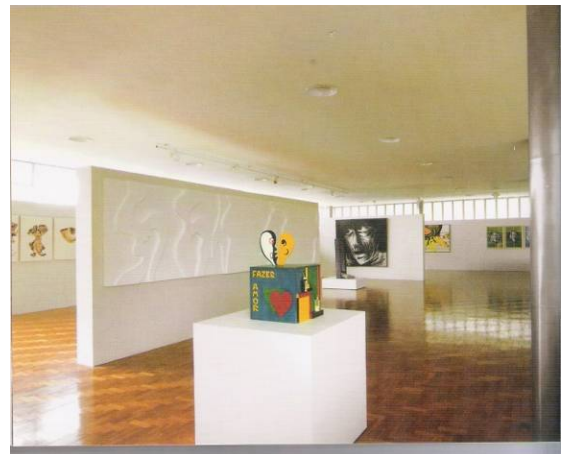


Figura 59 – Imagem interna piso superior do MAP.

Fonte: MAP, 2008



Figura 60 – Vista aérea do MAC. Fonte: www.maps.google.com.br



Figura 61 – Vista aérea do entorno do MAC. Fonte: www.maps.google.com.br



Figura 62 – Vista externa da entrada do MAC. Fonte: Arquivo pessoal



Figura 63 – Vista do piso superior, área de exposição. Fonte: Arquivo MAC.



Figura 64 – Vista interna, reserva técnica, documental. Fonte: Arquivo pessoal



Figura 65 – Vista interna, área de restauração das gravuras. Fonte: Arquivo pessoal



Figura 66 – Vista interna ação educativa. Fonte: Arquivo pessoal



Figura 67 – Área de reserva técnica, pinacoteca. Fonte: Arquivo pessoal



Figura 68 – Vista interna, sala de exposição Teodoro de Bona. Fonte: Arquivo pessoal

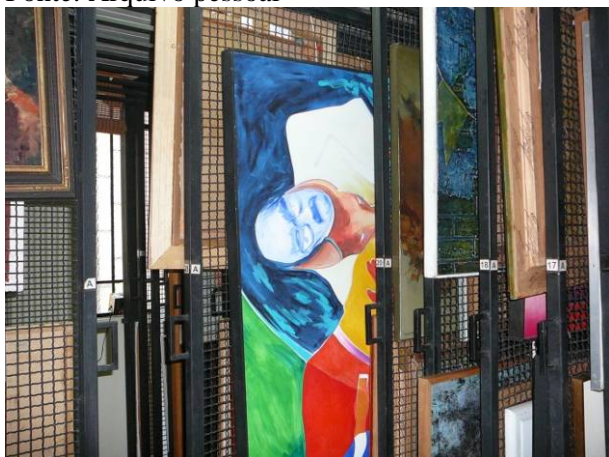


Figura 69 – Área de reserva técnica, pinacoteca. Fonte: Arquivo pessoal



Figura 70 – Área de reserva técnica, esculturas. Fonte: Arquivo pessoal



Figura 71 – Vista aérea do MON. Fonte: www.maps.google.com.br



Figura 72 – Vista aérea entorno do MON.
Fonte: www.maps.google.com.br



Figura 73 – Vista externa da entrada do MON.
Fonte: Arquivo pessoal



Figura 74 – Vista externa edifício antigo do MON.
Fonte: Arquivo pessoal



Figura 75 – Vista externa espelho d'água.
Fonte: Arquivo pessoal



Figura 76 – Vista interna hall.
Fonte: Arquivo pessoal



Figura 77 – Vista interna café do museu.
Fonte: www.images.google.com.br



Figura 78 – Vista interna hall, ao fundo acesso ao piso superior. Fonte: Arquivo pessoal



Figura 79 – Vista do entorno imediato do museu, a partir do hall. Fonte: Arquivo pessoal



Figura 80 – Estrutura da escadas de acesso ao “Olho”, desenho de Niemeyer.
Fonte: Arquivo pessoal

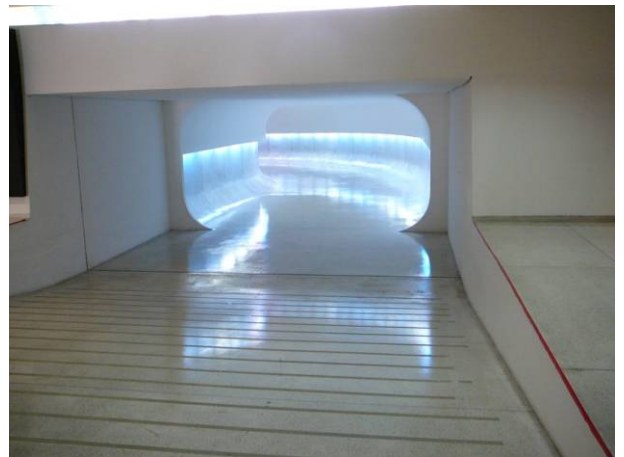


Figura 81 – Vista interna do início do túnel de ligação entre os dois edifícios.
Fonte: Arquivo pessoal



Figura 82 – Vista interna área de exposição no piso superior.
Fonte: www.images.google.com.br.

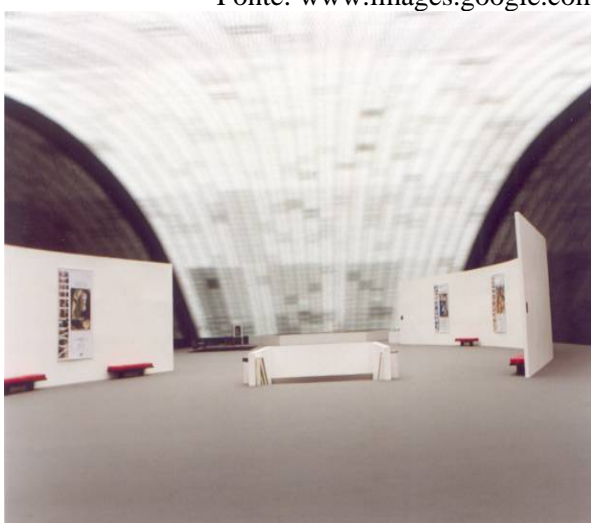


Figura 83 – Vista interna área de exposição no “Olho”.
Fonte: www.images.google.com.br.



Figura 84 – Vista pátio de esculturas.
Fonte: www.images.google.com.br.



Figura 85 – Vista interna área de exposição no piso superior, exposição “Autocromos Lumière”.
Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 86 – Vista aérea do Museu Iberê Camargo. Fonte: www.maps.google.com.br



Figura 87 – Vista aérea do Museu Iberê Camargo. Fonte: www.maps.google.com.br



Figura 88 – Vista geral do Museu Iberê Camargo. Fonte: www.images.google.com.br



Figura 89 – Vista da do centro da cidade, a partir do museu. Fonte: Arquivo pessoal



Figura 90 – Vista externa das rampas do museu. Fonte: Arquivo pessoal



Figura 91 – Vista externa, ao fundo o café do museu. Fonte: Arquivo pessoal



Figura 92 – Vista externa do museu, rampas e entrada. Fonte: Arquivo pessoal



Figura 93 – Vista interna, último piso. Fonte: Arquivo pessoal



Figura 94 – Vista interna do hall principal do museu, a partir do último piso. Fonte: Arquivo pessoal



Figura 95 – Vista do centro da cidade, a partir da abertura de iluminação. Fonte: Arquivo pessoal



Figura 96 – Vista interna do museu, rampas e galerias. Fonte: Arquivo pessoal



Figura 97 – Sala de cursos de arte e pintura.
Fonte: Arquivo pessoal



Figura 98 – Sala de litogravuras, prensa original de Iberê Camargo.
Fonte: Arquivo pessoal



Figura 99 – Sala de Ação Educativa.
Fonte: Arquivo pessoal



Figura 100 – Hall principal.
Fonte: Arquivo pessoal



Figura 101 – Maquete do museu.
Fonte: Arquivo pessoal



Figura 102 – Vista da entrada principal do museu.
Fonte: Arquivo pessoal



Figura 103 – Vista interna das galerias do museu, a partir do hall.
Fonte: Arquivo pessoal



Figura 104 – Vista interna das galerias e rampas, a partir do 1º piso.
Fonte: Arquivo pessoal



Figura 105 – Abertura de iluminação zenital na rampa interna.
Fonte: Arquivo pessoal



Figura 106 – Vista das rampas, a partir da entrada principal do museu.
Fonte: Arquivo pessoal



Figura 107 – Vista aérea do MALBA. Fonte: www.maps.google.com.br.



Figura 108 – Vista aérea entorno do MALBA. Fonte: www.maps.google.com.br.



Figura 109 – Vista da entrada principal do museu. Fonte: MALBA, 2007.



Figura 110 – Perspectiva eletrônica do museu. Fonte: MALBA, 2007.



Figura 111 – Vista das rampas, a partir da entrada principal. Fonte: Arquivo pessoal



Figura 112 – Vista externa da escadaria e café do MALBA.
Fonte: www.images.google.com.br.



Figura 113 – Loja do museu.
Fonte: MALBA, 2007.



Figura 114 – Vista interna do museu, galerias.
Fonte: MALBA, 2007.



Figura 115 – Vista interna do museu, escadas rolantes.
Fonte: MALBA, 2007.



Figura 116 – Biblioteca e Setor de Documentação, piso térreo do museu.
Fonte: MALBA, 2007.



Figura 117 – Área de exposição, piso superior.
Fonte: MALBA, 2007.

5. CONCLUSÃO

Em síntese, a crise conjunta da modernidade e das tradições, de sua combinação histórica, conduz a uma problemática (não uma etapa) pós-moderna, no sentido de que o moderno fragmenta e se mistura com o que não é, é afirmado e discutido ao mesmo tempo.

Canclini (2008)

De acordo com as dimensões do nosso patrimônio cultural, os museus modernos – históricos e científicos –, ocupam lugar de suma relevância na história que começa com o Iluminismo e depois se acelera, dada a sua multiplicação e variedade, em meados do século XIX. Essa história se pauta por aspectos complexos, expressos nas relações entre o poder político e a opinião de seus responsáveis. Isto causou um deslocamento dos objetivos primeiros do museu para a coletividade e para o indivíduo, na direção de sua perpetuação no presente por intermédio de seu passado. Nestas circunstâncias, o indivíduo, o público visitante torna-se ofuscado pelo aparecimento de outro ator, o público consumidor. Estes aspectos refletem no fator econômicos dos museus, onde se imputa em uma difícil manutenção de um público visitante, mas permanece um público consumidor de uma cultura efêmera, solidificado em uma circunstancia social e não pela motivação cultural.

Toda cidade possui uma vasta gama de expressão de sua identidade, que é formada pelo patrimônio cultural por meio da sua memória e sua história. Estas expressões podem se manifestar de diversos modos e suportes. Estes podem ser tanto materiais quanto imateriais, alocados em diferentes espaços e grupos de pessoas. Não se pode, porém, pensá-los como conteúdos isolados, pois são interdependentes. O isolamento, entretanto, possibilitaria a perda da essência, do cerne definidor desse patrimônio cultural.

A identidade cultural de uma localidade se revela pelas mãos da sociedade, pois esta se identifica com lugares, espaços, expressões, fatos, manifestações, símbolos e valores, que dizem respeito a uma história comum, que necessita ser preservada e divulgada. Assim surge a questão: qual foi a contribuição arquitetônica e urbana na oferta de possibilidades de uso e

apropriação do espaço? Qual o papel dos museus na memória humana em sua interconexão com as atividades sociais e manifestações que permitem manter viva a recordação?

A relação ‘indivíduo-coletividade’ deve ser pautada por uma convivência recíproca e fiscalizada, que não apresente privilégios sociais por parte da esfera pública. Assim, o ‘eu e o outro’ estariam em uma contínua relação de alteridade, na qual os valores refletidos, exigidos e vividos seriam comuns a todos portadores iguais de dignidade inalienável. Esta nova eticidade urbana expressa seus fundamentos no Estatuto da Cidade, que é o marco legal da Nova Política Urbana.

Cresce a demanda por “histórias de identidade” em que “dizemos a nós mesmos de onde viemos, quem somos e para onde vamos”; tais histórias são urgentemente necessárias para restaurar a segurança, construir a confiança e tornar “possível a interação significativa com os outros”. “À medida que as velhas certezas e lealdades são varridas para longe, as pessoas procuram novas filiações.” (BAUMAN, 2003:90)

De acordo com Bauman, essa busca por identidades espaciais podem influir em espaços identificados como um “não-lugar”⁹⁴, na medida em que o local - apesar do valor simbólico de um período - deixa de ser um referencial identitário, para se tornar um local percebido como apropriação espacial, da forma ora indicada, está diretamente relacionada à dinamização e ao crescimento econômico ocorrido na cidade. Isto porque outros espaços passaram a ser designados como locais de comércio, moradia e de relações sociais.

Em Aristóteles (1996), o ideal ético era representado pela excelência humana da Areté, destino político que coincide com a própria felicidade. É a virtude ou capacidade para lidar com os assuntos gerados pela *polis* que transmite às futuras gerações a arte de emitir opiniões sobre as coisas úteis. O cientista escocês Patrick Geddes (CHOAY, 2003) afirmou, no início do século XX, que a cidade pode ser conceituada como a própria multipli-cidade. Portanto,

94 A superabundância factual se expressa na mudança de escala, na multiplicação das referências energéticas e imaginárias, e nas espetaculares acelerações dos meios de transporte. Ela resulta concretamente, em consideráveis modificações físicas: concentração urbana, transferência da população e multiplicação de “não-lugares”. Estes “por oposição à noção sociológica de lugar, associada por Mauss, e por toda uma tradição etnológica, àquela de cultura localizada no tempo e no espaço. Os não lugares são tanto as instalações necessárias à circulação acelerada de pessoas e bens, quanto os próprios meios de transporte ou os grandes centros comerciais, ou ainda os campos de trânsito prolongado onde estão estacionados os refugiados do planeta”. Para um melhor entendimento ver: AUGÉ, Marc. Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Tradução Maria Lúcia Pereira. Campinas, SP: Papirus, 1994. Coleção Travessia do século.

esta deve ser vista como a metáfora do ímã que atrai a produção, a troca, o trabalho, a moradia, o lazer, o consumo, a cultura, as políticas sociais, os ensinamentos e os sentimentos. A cidade pode ser também vista como um turbilhão de atos, de hábitos e de intervenções concretas que estão presentes visíveis e invisivelmente.

A ausência e a carência de espaços que ofereçam variadas atividades - sejam elas políticas, cívicas ou sociais - têm gerado consequências, principalmente, no âmbito social. Estas consequências desencadeiam processos que diminuem a vitalidade dos espaços públicos e, portanto, aumentam a sua privatização, ao perder o seu caráter de usualidade e do cotidiano da vida urbana. A população usuária do espaço urbano passa a ser substituída, frente ao fato de o indivíduo não se perceber como integrante e agente da comunidade, por não se distinguir. A busca para reverter tal situação passa pelo compromisso social e cultural, em busca de ser gerador da sustentabilidade urbana espacial. Ao mesmo tempo, tal processo apresenta-se como dinamizador dos aspectos citadinos da vida cotidiana.

Os indivíduos para exercerem a sua cidadania necessitam da dinâmica e da vitalidade do espaço urbano, onde os seus gestos cívicos e espontâneos geram a diversidade na urbe. Desta forma, a vitalidade almejada pelos espaços públicos é a multifuncionalidade, que é a mescla de todas as atividades, sejam elas trabalho, lazer, moradia, ou educação, que fazem os espaços mais vivos e dinâmicos.

Neste movimento, há a projeção de uma "cidade que se quer", imaginada e desejada, sobre a cidade que se tem e que poderá ser alterada a partir do plano que pode vir a realizar-se ou não. Partindo da premissa de que todo edifício possui uma história que enfatiza as diferenças humanas no tempo, que não se repetem, estas diferenças estão repletas de memória, que vincula o cidadão aos "lugares de memória", símbolos da memória coletiva. Portanto, a idéia de recuperar um bem de uma localidade, que foi desejado por seus moradores, necessita de um planejamento proativo, realizado ou não, na elaboração simbólica da concepção a que se quis concretizar.

O passado de uma cidade pode ser percebido, muitas vezes, como um tempo não vivido e distante. Logo, as imagens deste tempo não experimentado, na maior parte das vezes, figuram como algo incompreensível na contemporaneidade. Rememorar e restaurar estas representações coletivas do passado, antes de tudo, é a busca para captar as sensibilidades passadas, por meio do cruzamento daquelas representações com as práticas sociais cotidianas,

tornando-as legíveis na contemporaneidade, o que provoca em seus visitantes, principalmente nos munícipes, a participação nesta comemoração.

Acredita-se que os museus, ao serem criados tenham buscado, em um primeiro momento, a criação de projetos e de ações educativas que procurassem trazer à tona a memória. Contudo, produtores deste espaço urbano, vistos por meio de suas práticas sócio-culturais, elaboram uma maneira de construir e transformar a cidade e, ao mesmo tempo, construíram uma forma de pensá-la, vivê-la ou sonhá-la.

O museu veio se consolidando como a nova instituição pública, desde os finais do século XVIII e no decorrer do século XIX. O período compreendido entre a década de 1980 e até os primeiros anos do século XXI marca a mudança transcendental dos museus. Este processo de transformação, no qual foram relevantes as propostas das vanguardas e de alguns dos museus dos anos de 1950, não se tinha consolidado até as três últimas décadas. A relação com o mundo exterior reforçou uma dimensão coletiva dos museus, na medida em que se converteram em lugares públicos mais característicos da cidade contemporânea.

Ultimamente, nos museus, é perceptível um fenômeno genuinamente contemporâneo: a aproximação entre arte e comércio. Em seu interior, o museu transformou-se 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, livrarias, etc.). No Museu Hermitage-Guggenheim, projetado por Rem Koolhaas, é marcante seu caráter de museu-contêiner, onde duas amplas salas com suas respectivas recepções e lojas, articuladas com o grande hall do Hotel Cassino The Venetian, em Lãs Vegas, EUA (2000-2001).

Uma grande caixa vertical e polifuncional para exposições temporárias da franquia Guggenheim e uma galeria horizontal e convencional para as peças importantes procedentes do Hermitage de São Petersburgo, na Rússia. A bem dizer uma montagem que, como fosse uma loja comercial, pode ser desmontada quando se achar conveniente, devolvendo-se os espaços do antigo museu para o hotel e cassino, em uma cidade, Lãs Vegas, na qual se comprova que tudo está à venda. (MONTANER, 2003, p.148)

Porém, um outro lado da relação entre o museu e a comunidade aflora: o recurso privilegiado contido na cultura museal volta-se para a integração com a escola. A valorização do cotidiano de tais núcleos congregadores, destacados como patrimônio cultural, possibilita um fazer museológico que, ao mesmo tempo, constrói o conhecimento e cria laços entre

museu e comunidade. Esta relação ativa um processo de qualificação entre o cotidiano e o patrimônio cultural, o que evidencia a dinâmica e a vitalidade dos espaços museais, dissociando o museu da idéia de estaticidade, exotismo e de “depósito de velharias”. Neste aspecto, os museus e o patrimônio cultural, a partir de seu compromisso como instituições públicas, não se podem fechar, guardando o acervo, mas o devem disponibilizar para pesquisas e apresentá-lo à comunidade como meio de reconstrução do passado histórico.

Essas discussões acionam uma *práxis*, no que tange uma hierarquização dos objetos no ambiente do museu, o que dificulta uma intercomunicação mais clara entre museu e comunidade, o que contribui para o seu distanciamento. Torna-se imperativo que o patrimônio cultural das cidades e, conseqüentemente, dos museus seja interpretado como um instrumento para a inclusão social e para o desenvolvimento da cidadania, devido aos valores de memória e de pertencimento.

Os processos museais buscam, inicialmente, referencial em projetos voltados ao patrimônio cultural, onde cada um dos eixos citados são partes da dimensão integradora e flexível desta política, na medida em que consideram os diversos sujeitos sociais, tais como os profissionais ou os próprios produtores dos bens culturais. Com isso, percebe-se o museu como *locus* primeiro para o desenvolvimento dos processos culturais, mas não é o único possível. Na condição de instituição, cujo papel social ultrapassa suas atribuições de documentação, conservação e exposição de bens culturais, torna-se fundamental para as diferentes formas de educação e respeito à complexidade social brasileira.

Nesta perspectiva, observam-se a gênese e o desenvolvimento dos museus de arte moderna brasileiros, os quais possuem algumas questões importantes acerca do caráter da pesquisa destes espaços e da transcendência de suas tipologias. No entanto, podem ser transpostas a outras tipologias não necessariamente envolvidas com a arte, mas que envolvem os diversos museus de arte brasileiros, em uma série de carências, verificada já na implantação e, por vezes, se mantêm.

O saber humano é refletido na produção museal, pois durante os processos de criação destes aflora uma relação direta com estruturas sociais que fazem interface com redes de significados culturais. Assim dentro do universo de cada museu, com sua especificidade, nota-se a constituição de um conjunto de representações ou materialização de fragmentos simbólicos em um determinado espaço. Portanto, a pesquisa sobre estas diferentes dimensões

de seu campo de atuação torna-se essencial, senão necessária para a própria consolidação da instituição enquanto um *locus* da memória para a sociedade.

É nos museus que se manifesta a consciência da cidade como memória coletiva, uma vez que os museus e as cidades são interlocutores. Isto pode ser observado a partir do momento em que os museus estão inseridos na paisagem urbana, por meio da sua arquitetura compondo a cultura cidadina. Em contrapartida, a representação da cidade nos museus remete à apreensão dos significados simbólicos da sua cultura material. Este aspecto foi percebido durante o estudo de casos e também em algumas linhas de compreensão essencialmente no modo como os indivíduos se relacionam com os lugares históricos e monumentais da cidade. Estes se baseiam na cultura material como pano de fundo, de onde buscam o sentido próprio de lugar no contexto contemporâneo, mas também atuam como fator simbólico de interação com o patrimônio histórico-cultural.

Isso demonstra o valor simbólico contido nas relações sociais constituídas entre museu e cidade, as quais buscam superar o tempo e o espaço, nas formas como se percebem as identidades. Neste debate, os museus funcionariam como simples depósitos de frias e longínquas memórias, desligadas de quaisquer contextos socialmente significativos, incapazes de propiciar sentido cultural à temporalidade, limitando-se ao espaço.

Os museus são geradores da produção de conhecimento, o que leva a objeções e, muitas vezes, preconceitos, entre aqueles que vêem os museus unicamente como instituições de celebração e comemoração de memórias. No entanto, a pesquisa constitui-se em uma das atividades basilares dos museus, desde a Antigüidade, passando pelos gabinetes de curiosidades, até os museus do século XIX. Tal fenômeno histórico é uma das razões de sua existência, mesmo que tenham mudado ao longo do tempo. Assim torna-se impossível imaginar que o museu sobreviva sem a pesquisa. Porém, museu e centro de pesquisa são distintos, pois a pesquisa no museu é realizada no âmbito da pesquisa pública, que é uma forma de devolução ao público e de seu acesso ao conhecimento produzido (MENEZES, 1995).

Esse acesso é essencial se dá por intermédio da exposição, mesmo que o conhecimento produzido ultrapasse os limites da forma museográfica, gerando novas formas de difusão do museu - tais como publicações, edições audiovisuais - e de comunicação entre o museu e o

seu público. Neste contato entre o museu e o público, estará presente a avaliação do museu - implícita ou explícita - feita por aqueles que o freqüentam.

As atividades museológicas percebidas ao longo desta pesquisa voltam-se para sua dinâmica e seu funcionamento. Estes estarão definidos a partir da relação entre acervo, edifício e público. Por exemplo, as atividades e funções de aquisição, conservação, documentação e exposição, ligando o acervo a seu prédio – Museu Iberê Camargo, Museu de Arte Latino Americana de Buenos Aires e o Museu de Arte de São Paulo, em seu início –; as atividades de comunicação, educação, informação e animação, ligando prédio e acervo ao público; administração, programação e pesquisa conectando prédio, acervo e público – Museu Oscar Niemeyer, Museu de Arte da Pampulha e Museu de Arte Contemporânea do Paraná. A pesquisa no âmbito do museu perpassa todas as suas atividades, embora no Brasil nem sempre aconteça desta forma.

Por outro lado, a pesquisa faz parte do processo de aquisição, portanto, facilita, sobremaneira, o processo de documentação do acervo, a ser realizado a *posteriori*. E no que tange a pesquisa em áreas de conhecimento específicas há uma permissão à melhor elaboração de sistemas documentais, enquanto a falta destes procedimentos pode gerar problemas no controle dos registros.

A pesquisa desenvolve papel fundamental, pois muito dificilmente o doador é capaz de fornecer dados relacionados ao contexto histórico do objeto ou aos seus significados ao longo do tempo. Para realizar tal busca, o pesquisador, necessariamente, terá de recorrer a fontes e a bibliografia, localizadas em outras instituições, como arquivos e bibliotecas. Por meio da pesquisa, ocorre uma maior facilidade nas atividades desenvolvidas no interior do museu. Isto porque elas são específicas e se relacionam com as demais, inclusive contribuindo com os procedimentos teórico-metodológicos atinentes às diversas áreas de investigação do museu. Logo, ao museu caberia definir as linhas de investigação a que se propõe, delimitando metas, objetivos, temas, problemáticas e metodologia a serem utilizados. Essa nitidez destas linhas, mesmo que algumas delas não sejam imediatamente operacionalizadas, facilita imensamente a relação entre as diferentes atividades do museu, e contribui para a busca de recursos em agências de pesquisa, que poderiam financiar os projetos em curso.

O museu, ao inclinar sua vocação para as temáticas relacionadas à sua tipologia, não poderia deixar de abarcar em suas pesquisas e exposições as questões relacionadas ao urbano,

à sua história e à diversidade cultural. Com isso, ao investigar o início do museu, sua trajetória histórica e o momento de formação de seu acervo, é possível disseminar a possibilidade de clarear o relacionamento da sociedade com o seu passado e sua memória (ABREU, 2004). Neste processo de investigação, que leva um objeto comum a tornar-se peça de museu, tanto do ato da doação, quanto na recepção da peça pelo museu, acarretam, em aspectos subjacentes e diferentes, representações na relação entre o museu-cidade e o passado.

As coleções que compõem o acervo do museu constituem-se em objetos privilegiados de investigação para diferentes campos do conhecimento. No caso dos acervos artísticos, a História da Arte também é um domínio já bastante consolidado de investigação. Esses passam, então, a dar respostas acerca de indagações sobre a sua trajetória, sobre o contexto em que foram produzidos e utilizados, sobre os significados que a sociedade lhes deu. É perceptível que os objetos, no contexto do museu, passam a se constituir como documentos, de modo análogo aos edifícios no espaço urbano. Como tais, necessitam ser selecionados, explorados, analisados e inseridos no âmbito de problemas que ultrapassem sua apreciação material, dando-lhes significação.

Esta significação torna-se um campo profícuo de investigação, especialmente, aquele ligado à significação social dos objetos, os quais se relacionam diretamente com a representação que se estabelece entre a sua materialidade no presente e a sua imaterialidade ausente, pois está contida em algum lugar no espaço em algum tempo. Com isso, cria-se uma cadeia de significações, em que um objeto de determinada coleção remete a outro objeto, outro espaço, outro local, outro tempo, outra idéia, no caso de haver um observador, ou seja, se os objetos forem expostos ao olhar, colocados em exposição.

A significação social contida nos objetos do acervo do museu pode ser alcançada de outra forma: o edifício do museu, o qual pode ser tomado como uma peça museal. Trata-se do casos de museus como Iberê Camargo, MALBA e MON, pois pode ser objeto específico de pesquisa. Isto se torna mais relevante diante de casos, a maioria no Brasil, em que o prédio do museu é uma edificação histórica, geralmente tombada como patrimônio local ou nacional. Neste aspecto, no que se refere à pesquisa sobre a edificação, percebem-se importantes informações a serem repassadas ao público visitante, pois, em muitos casos, uma curiosidade é despertada pelo edifício que se visita. Estas informações são aquelas referentes aos seus

aspectos construtivos, históricos e arquitetônicos e a sua relação com a evolução urbana do local em que está inserido.

Na atualidade, muitas edificações que abrigam museus, tanto no Brasil quanto em outros países, vêm sendo construídas como locais consagrados ao consumo, seja mercadológico ou mesmo visual, com a função inicial de servirem como marcos consagradores de determinadas sociedades e pensamentos. O público dos museus tem sido objeto de investigação introvertido por ora. Porém, os museus cada vez mais têm se voltado para esta solitária condicionante, ao delimitar seu perfil, de forma que possam apurar as preferências e interesses. Com isso, abre-se a perspectiva para se produzir uma avaliação mais contundente acerca dos diferentes campos de ações que o museu oferece – da infraestrutura às exposições.

Por outro lado, a investigação sobre o museu proporciona situar historicamente as diferentes concepções que nortearam a sua atuação ao longo do tempo. Nos casos do MAC/PR, MAP e MASP, é possível datar as diferentes concepções, que foram escolhas específicas vinculadas não apenas a determinadas concepções relacionadas ao passado e às áreas de conhecimento do museu, mas também às implicações ideológicas. O museu, como qualquer objeto por este guardado, pode constituir-se em um documento da sociedade que o engendrou. Neste sentido, expressa relações sociais e de poder; imaginários; crenças e visões de mundo. Tornar acessível ao público que o visita, historiar as escolhas feitas no passado e também as que estão sendo realizadas no presente, têm um componente não apenas epistemológico, mas também ético.

A democratização da acessibilidade atua, especificamente, na facilidade de acesso de qualquer público⁹⁵. Entretanto, em nada visa à formação deste, como agente do museu, tendo em vista que esta é a necessidade real e mais importante. Para se estabelecer um paralelo, Canclini (2008) aponta para o fato de que a democratização da cultura é pensada como se tratasse de uma anulação da distância e da diferença entre artistas e público. Para o autor, a democratização da cultura não é apenas algo que socializa os bens ‘legítimos’, mas sim aquela que aponta os direitos dos diferentes.

⁹⁵ Este público como portador de necessidades especiais ou mesmo aquele visitante que se afasta por influir que o local é um espaço para poucos

Por que conseguir uma correspondência entre artistas e receptores? É base de uma sociedade democrática criar condições para que todos tenham acesso aos bens culturais, não apenas materialmente, mas dispondo dos recursos prévios – educação, formação especializada no campo – para entender o significado concebido pelo escritor ou pelo pintor. Porém, há um componente autoritário quando se quer que as interpretações e receptores coincidam inteiramente com o sentido proposto pelo emissor. Democracia é pluralidade cultural, polissemia interpretativa. Uma hermenêutica ou uma política que fecha a relação de sentido entre artistas e público é empiricamente irrealizável e conceitualmente dogmática (CANCLINI, 2008, p.156).

Canclini discute que a relação entre a modernidade e a democratização do acesso à cultura é um dos pilares da modernização, em especial a da América Latina, no que tange a ação do Estado, que se apega ao modernismo como forma de resgatar a formação nacional. Também afirma que, na América Latina, a frágil ligação com a própria história inibe a compressão de como a modernidade, numa análise no âmbito dos museus, delibera pelo predomínio da cultura escrita em detrimento da visual, o que isenta a maioria, neste caso, analfabeta, do contato com as produções e exposições artísticas.

Divulgar massivamente o que alguns entendem por ‘cultura’ nem sempre é a melhor maneira de fomentar a participação democrática e a sensibilização artística. Por que a divulgação massiva da arte ‘seleta’, ao mesmo tempo que uma ação socializadora, é um procedimento para assegurar a distinção dos que a conhecem, dos que são capazes de separar forma e função, dos que sabem usar o museu. Os mecanismos de reforço da distinção costumam ser recursos para produzir a hegemonia (CANCLINI, 2008, p.154).

Neste sentido, a pesquisa ocupa um lugar de grande relevância para o museu. Porém, caso a opção for pela qualificação das atividades de cada instituição, não se pode descuidar da relevância social. Este fato é presente no MAC, ao realizar o projeto Possíveis Conexões. O museu para ser reconhecido como centro irradiador da produção de conhecimento, sobretudo, no que tange objetos e imagens, não deveria desprezar o fato de ter se tornado espaço público das cidades e, por isso, um marco social. E decerto, deixou de estar associado ao gosto excêntrico e socialmente seletivo, o que muito contribuiu à democratização do seu acesso, em vista da sua nova configuração, na condição de espaço de lazer da cidade.

A percepção humana se transforma em relação à produção arquitetural, como o caso do MAP, que ao mesmo tempo modifica sua função primeira de existência e percebe o papel desta última como reflexo das questões fundamentais ocorridas no processo de ampliação do pensamento cultural e dos fenômenos sociais ao longo da história.

A inserção da obra de arte na tradição se dá por intermédio do culto e de seu caráter único – sua autenticidade, possibilitada pelo fundamento ritualístico. Com o surgimento da possibilidade de reprodutibilidade técnica, a arte passa a existir apenas como arte, rejeita a sua função social e determinação objetiva. Então, deixa de fundar-se na *práxis* ritual para fundar-se na *práxis* política. Desse modo, a arte passa a ter dois valores distintos: o valor de culto, voltado para a produção artística a serviço da magia, em que o mais importante é a sua existência, mesmo que não seja vista. O outro valor é o de exposição, que surge quando da emancipação da arte como objeto ritual, em que importa apenas o ato de o objeto artístico seja visto. As idéias na obra de arte estão em ação, pois possuem energias próprias, e formam um arcabouço conceitual e um posicionamento crítico frente à obra e à sua exposição. As transformações sociais que, muitas vezes, ocorrem de modo imperceptível ao longo do tempo interferem na estrutura da recepção do espectador da obra de arte, pois a recepção é a interpretação e inclui a percepção e a criação de um filtro do que é visto pelo espectador.

Os modos de percepção evoluem no sentido de que a relação com o espaço passa a ser uma manifestação clara de empatia e abstração, pois a vivência no espaço se manifesta de todas as formas possíveis, o que suscita uma nova exposição da obra perante o espectador e passa a exigir um novo posicionamento perante a sociedade.

Na conceituação do espaço arquitetural, há um discurso estético que reflete no que é produzido e organizado de modo fundamental para a construção crítica da arte. O arquiteto dá sentido ao espaço⁹⁶. Com a transferência do valor de culto para o valor de exposição, a obra de arte e a produção arquitetural passam a ter novas funções, em um primeiro momento, para, posteriormente, ser vista como instrumento mágico. Contudo, o valor simbólico é inerente ao objeto artístico, pois a atribuição de valores refere-se à recepção que o espectador alcança frente ao objeto exposto. A condição humana, o homem como um ser temporal e espacial, interfere diretamente nessa produção artístico-arquitetural, por meio de sua percepção de mundo frente aos fenômenos que lhe são sensíveis, naturais ou plásticos.

No discurso atual, a relação entre a arte e o público passou de qualitativa a quantitativa, motivando uma diferenciação profunda entre o conhecedor de arte e a massa. Ao

⁹⁶ Ver estudo de casos referente ao Museu Iberê Camargo e MALBA.

primeiro, a apreciação da arte é um momento de recolhimento e devoção, já para a massa é um momento de diversão e distração.

A distração e o recolhimento representam um contraste que pode ser assim reformulado: que se recolhe diante de uma obra de arte mergulha dentro dela e nela se dissolve (...). A massa distraída, pelo contrário, faz a obra de arte mergulhar em si, envolve-a com o ritmo de suas vagas, absorve-a em seu fluxo. O exemplo mais evidente é a arquitetura. Desde o início, a arquitetura foi o protótipo de uma obra de arte cuja recepção se dá pela coletividade. (...). Os edifícios comportam uma dupla forma de recepção: pelo uso e pela percepção. Em outras palavras: por meios táteis e óticos. (BENJAMIN, 1987, p.180)

Diante do exposto, há a noção de que a estética de experiência tátil é mais envolvente e cria situações de envolvimento corpóreo. O espaço de produção aponta para a responsabilidade social e política. A experiência ótica está relacionada à distância em que o observador se posiciona. O posicionamento do observador, que irá produzir a percepção contemplativa, irá gerar o envolvimento do corpo. Não há como escapar do que o ambiente construído provoca. É sempre pertinente ter em mente que a arquitetura é aquilo que se experimenta a cada momento. Logo, as situações espaciais podem envolver a todos, afetando a todos, sobretudo, na experiência tátil em detrimento da experiência ótica. Tal fenômeno passa da ordem da contemplação para a ordem da interação, pois não há como controlar, uma vez que é inconsciente e difusa (BENJAMIM, 1987, p. 193).

A arquitetura em sua condição de percepção distraída, porém não indiferente, pode ser percebida e contemplada sem a necessidade de concentração exigida, por vezes, pela obra de arte. Contudo, a arte contemporânea conseguiu romper essa barreira da focalização. A cidade mostra-se como força do poder simbólico. Seja este econômico político ou social. Ao buscar por soluções arquitetônicas e urbanas que visem a paisagem que se vê, como possível local para ser ocupada, tem-se na estética a possibilidade de relacionamento entre o sujeito e a ocupação do espaço, de modo que a arquitetura não pressupõe uma ação contemplativa, mas passa a ser vista como um objeto. A experimentação espacial, com a arte contemporânea, é aguçada no espectador/usuário, que busca a integração criativa e a sensibilização ao espaço.

Pode –se asseverar que a pertinência da arte para prosseguir como arte está na função dos corpos materiais, compostos por aspectos físicos tridimensionais, que interagem com o espaço, superando-o ou integrando-o. Com isso, o trabalho passa a ser concebido como fruto de uma relação corporal do artista com a arte, resultante do encontro entre o gesto do autor e o

material. A experiência sensorial dos espaços é valorizada pelos materiais e por suas relações, ao articular espaços de modo dinâmicos e qualitativos, criando hierarquia entre eles. A construção da espacialidade, por meio do uso de materiais pouco convencionais, utiliza o domínio imagético e, principalmente, atua como forma de se criticar o seu núcleo comportamental, por meio da definição espacial utilizando apenas recursos formais.

No limite, o passado não existe em arquitetura, pois nela se trabalha como se tudo fosse apenas presente – presente histórico, como bem disse alguma vez Lina Bo Bardi. Se é possível conhecer e estudar a história, não é possível recriá-la factualmente, mas apenas na imaginação – e essa é uma diferença fundamental entre a disciplina do historiador e a do arquiteto, já que o primeiro pode limitar-se, compreender e a analisar, mas o segundo necessita propor. E a nova proposta nunca será igual ou repetirá literalmente o passado por não lhe ser possível reproduzir suas bases materiais, econômicas, sociais e políticas – para não dizer antropológicas e culturais. No momento da proposta criativa, a nostalgia, a imitação ou a repetição são, tanto factual como conceitualmente, impossíveis em nossa época, principalmente porque nos falta o estatuto de verdade evidente antes dado à continuidade da tradição, que é sempre encarada de maneira relativizada ou parcial. (MASP, 2003, p.60)

Com isso, há um avanço da apropriação do dispositivo espacial, na interação do objeto com o espaço em sua dinamização e experiência que adentra o espaço, O ambiente físico torna-se a obra de arte. No que se refere aos monumentos e às cidades históricas, estes também atuam como obras de arte, na medida em que não escapam ao sentido da igualdade universal das coisas, o qual Benjamin (1987, p.170) denuncia como responsável pela perda da aura do objeto artístico. No meu entendimento, este sentido de igualdade conserva um profundo encantamento, em tudo semelhante à generalidade dos artefatos consumidos na nossa sociedade. Tudo ocorre, afinal, como no caso do som, da imagem ou do texto que, reproduzidos ou citados com frequência, continuam, por isso mesmo, a ser objeto de desejo dos respectivos consumidores e sujeitos a uma incontestável pluralidade de formas de percepção e de apropriação.

A identidade dos museus tal como a identidade dos sujeitos faz-se aqui e agora, no presente e na experiência. O museu é um mundo fantástico de sensações, como os são o patrimônio, a cidade e a cultura. Neles, entra-se o hoje, para tocar coisas, ver objetos, ouvir sons, cheirar atmosferas; enfim, construir e dar sentido à realidade, por meio da própria experiência sensorial e cognitiva.

Na análise dos edifícios, conclui-se que ambos conseguem entender as características de cada situação, dando uma solução que parece ser única e não ter outra mais apropriada ao lugar. A concentração de esforços voltados ao entendimento do programa, aliada a um denso

estudo das peculiaridades de cada projeto, afirma que esses museus se colocam como parte da cidade. Por conseguinte, acrescentam valores culturais a ela. A relação com o lugar que esses projetos enfrentam é crítica e, por isso estes não são isolados do contexto urbano nem tentam desaparecer na paisagem do sítio.

Parece sensato o valor arquitetônico intrínseco de cada obra brotar do esforço da pesquisa do lugar, enquanto a procura pela excepcionalidade - muitas vezes fruto da busca de uma evolução ou renovação arquitetônica - fomenta o desenvolvimento de construções que poderiam estar implantadas em qualquer lugar, ou melhor, em lugar nenhum. O rigor da análise do que está implícito em cada lote e em cada programa torna possível a arquitetura do museu ser inovadora ou não. É uma posição segura, que permite a introdução de novos conceitos relativos ao projeto a partir do entendimento do problema que se tem, nunca por uma tentativa gratuita de fazer o novo.

Portanto, os projetos analisados e discutidos neste trabalho se colocam críticos à propagação dos museus projetados como obra de arte e não a favor dela. Estas tendências passam por modelos arquitetônicos monumentais, tipologias históricas preestabelecidas ou meramente um edifício-museu sem acervo, que apenas serve como espaço para festas sociais das classes altas. É a cultura colocada como objeto de manipulação dos interesses privados e políticos, influenciando a produção arquitetônica.

Por conseguinte, percebe-se que as propostas educativas são ações afirmativas do museu na cidade, com a abertura destes recintos a um público mais amplo e eclético, que permite até mesmo a revalorização de seus acervos. Tornam as visitas mais dinâmicas e participativas. Pode-se afirmar que, hoje, os museus e seus recintos são mais acessíveis à sociedade em geral: flexíveis a diferentes faixas etárias e níveis culturais e sociais.

6. REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Física*. Traduzido por José L. C. Martinez. Madrid: CSIC, 1996.
- ABREU, Regina. *Quando o campo é patrimônio*. Centro de Pesquisa e Documentação Histórica Contemporânea do Brasil. CPDOC/FGV. Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: <<<http://www.cpdoc.fgv.br/campo-arquivo/arq/ReginaAbreu.pdf>>> Acessado em 30 Nov. 2009.
- ABREU, Regina. Museus etnográficos e práticas de colecionamento: antropofagia dos sentidos. In: CHAGAS, M. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº. 31. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. 2005.
- ABREU, Regina. Patrimônio Cultural: tensões e disputas no contexto de uma nova ordem discursiva. In LIMA FILHO, Manuel F., ECKERT, Cornélia & BELTRÃO, J. Quando o campo é o patrimônio. In: LIMA FILHO, Manuel Ferreira, ECKERT, Cornélia & BELTRÃO, J. (Orgs.). *Antropologia e Patrimônio Cultural: diálogos e desafios contemporâneos*. Blumenau: Nova Letra. 2007.
- ABREU, Regina, CHAGAS, M (orgs.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- AMES, Michael M. *Cannibal Tours and Glass Boxes: The Anthropology of Museums*. Vancouver: University British Columbia Press. 1992.
- ARANTES, Otilia. *Urbanismo em fim de linha: e outros estudos sobre o colapso da modernização arquitetônica*. São Paulo: EDUSP, 1998. 220p.
- BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.
- BENEVOLO, Leonardo. *História da cidade*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. 2006.
- BERGMAN, M. Tudo o que é sólido desmancha no ar. In: MARX. *Modernismo e Modernização*. São Paulo: Cia. das Letras. 1986.
- BOAS, Franz. As Funções Educativas dos Museus Antropológicos. In: STOCKING JR., George W. 2004. *A Formação da Antropologia Americana. 1883-1911*. Rio de Janeiro: Contraponto/ Editora UFRJ. [1905] 2004.

CAMBRAIA, Júnia Mortimer. Cidades da cidade: Cemitério de Babel. In: Interpretar Arquitetura, *Revista Eletrônica da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais*. Fonte: <<<http://www.arq.ufmg.br/ahr/ia>>> Acessado em 19 Mar. 2008.

CARDOSO DE OLIVEIRA, L. R. & GROSSI, Miriam P. A ABA e as Pesquisas sobre o Patrimônio Cultural. In: LIMA FILHO, Manuel Ferreira, ECKERT, Cornélia & BELTRÃO, J. (Orgs.). *Antropologia e Patrimônio Cultural: diálogos e desafios contemporâneos*. Blumenau: Nova Letra. 2007.

CARDOSO DE OLIVEIRA, R. *Tempo e Tradição: Interpretando a Antropologia. Sobre o Pensamento Antropológico*. Rio Janeiro: Tempo Brasileiro. 1988.

CECA/ICOM – Brasil. Museus e o patrimônio intangível. O patrimônio intangível como veículo para a ação cultural. *III Encontro Regional da América Latina e caribe – CECA/ICOM*. Museus para um patrimônio intangível como veículo para a ação cultural. CECA/ICOM – MAB – FAAP. 04 a 06 de agosto de 2004.

CENCI, Ângelo, V. *Temas sobre Kant: metafísica, estética e filosofia política*. Porto Alegre: Edipucrs, 2000.

CHAGAS, Mário de Souza. *Imaginação Museal*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2003.

CHAGAS, Mário de Souza. Os museus na sociedade contemporânea: um olhar poético. In: *III Encontro Regional da América Latina e caribe – CECA/ICOM*. Museus para um patrimônio intangível como veículo para a ação cultural. CECA/ICOM – MAB – FAAP. 04 a 06 de agosto de 2004.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do Patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade: Editora UNESP, 2001.

CHOAY, Françoise. O reino do urbano e a morte da cidade. In: *Projeto História*, São Paulo (18), maio, 1999.

CHOAY, Françoise. *O Urbanismo: Utopia e realidades de uma antologia*; São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

CLIFFORD, James. Museologia e Contra-história: viagens pela Costa Noroeste dos Estados Unidos. In: ABREU, R. & CHAGAS, M. (org.). *Memória e Patrimônio: Ensaios Contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A Editora. 2003.

CLIFFORD, James. *Objects and Selves – An After word*. In Stocking Jr., George W. *Objects And Others – Essays on Museums and material culture*. Vol. 3. Madison, The University of Wisconsin Press. 1985.

CURY, Marília X. *Exposição: concepção, montagem e avaliação*. São Paulo: Annablume, 2005.

DURKHEIM, Émile. *A divisão social do trabalho*. Lisboa, Presença, 1977

- FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves; VIDAL, Diana Gonçalves. (Orgs.). *Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna*. Belo Horizonte: Argvmentvm; Brasília: CNPq, 2005.
- FONSECA, Maria Cecília L. Para Além da Pedra e Cal. In: ABREU, R. & CHAGAS, M. (org.). *Memória e Patrimônio: Ensaio Contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2003.
- FRAMPTON, Kenneth. *A História Crítica da Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- GONÇALVES, José Reginaldo S. Coleções, Museus e Teorias Antropológicas: reflexões sobre conhecimento etnográfico e visualidade. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, 8(1), p. 21-34. Rio de Janeiro, 1999.
- GONÇALVES, José Reginaldo S. Os museus e a cidade. In: ABREU, Regina, CHAGAS, M (orgs.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- GONÇALVES FILHO, Antônio. *Primeira individual – 25 anos de crítica de arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.
- HALL, Edward T. *A Dimensão Oculta*. Rio de Janeiro, F. Alves, 1977.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança social*. 11.ed. São Paulo: Loyola, 2002.
- HISTÓRIA: Espaço e Cultura. *Revista do Programa de Estudos de Pós-Graduados em História e do Departamento de História – PUC/SP*. Nº18 – maio/99. São Paulo: Fapesp, 1999.
- HOBBSBAWM, Eric J. *Da Revolução Industrial Inglesa ao Imperialismo* (5a. ed.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- HUCHET, Stéphane. *Anotações de aula da disciplina: Arte, Arquitetura: lugares de convergência; ministrada entre os dias 06/03 e 08/05/2008*.
- HUNT, E. K. *História do pensamento econômico*; tradução de José Ricardo Brandão Azevedo. 7a. Ed., Rio de Janeiro: Campus, 1989.
- HUSSEIN, Andreas. *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.
- HUSSEIN, Andreas. *Seduzidos pela Memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- JEUDY, Henri-Pierre. *Espelho das cidades*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.
- JULIÃO, Letícia. Apontamentos Sobre a História do Museu. In: *Caderno de Diretrizes Museológicas I*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura / Superintendência de Museus e Casas de Memórias. 2002.

- JUSTINO, Maria José. *50 anos do Salão Paranaense de Belas Artes*. Governo do Estado do Paraná. Secretaria do Estado da Cultura. Museu de Arte Contemporânea. 1995.
- KIEFER, Flávio. *Fundação Iberê Camargo*. Porto Alegre: Editora CosacNaify, 2008.
- LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. 12ª ed., Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1986.
- LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- LEFÈBVRE, Henri. *Espaço e Política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LEFÈBVRE, Henri. *A Revolução Urbana*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- LEFÈBVRE, Henri. *A vida cotidiana no mundo contemporâneo*. São Paulo: Editora Ática, 1991.
- LEFÈBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2001.
- LIMA FILHO, Manuel F., ECKERT, Cornélia & BELTRÃO, J. Quando o campo é o patrimônio. In: LIMA FILHO, Manuel Ferreira, ECKERT, Cornélia & BELTRÃO, J. (Orgs.). *Antropologia e Patrimônio Cultural: diálogos e desafios contemporâneos*. Blumenau: Nova Letra. 2007.
- MACIEL, Kátia. Geometria do Conceito. In: *Revista Cultura e Pensamento*: FAPEX/MINC. N.º02. Outubro-Novembro, 2007
- MALBA. *Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires*. Arquitectura para el arte. Fundación Costatini. Buenos Aires, 2007.
- MAP – neovanguardas. *Museu de Arte da Pampulha 50 anos*. 2008.
- MASP – 60 anos: a história em três tempos. Museu de Arte de São Paulo/Mercedes-Benz. 2008
- MARX, Karl. *O capital. Edição condensada*. São Paulo: Edipro, 2000.
- MATA MACHADO, Bernardo Novais. A identidade cultural de fato e de direito. In: MINAS GERAIS. Secretaria de Estado da Educação. *Reflexões e Contribuições para a Educação Patrimonial*. Grupo Gestor (org.). Belo Horizonte: SEE/MG, 2002.
- MAZZUCHELLI, Kiki. Arte como Projeto. In: *Revista Cultura e Pensamento*: FAPEX/MINC. N.º02. Outubro-Novembro, 2007
- MONTANER, Josep Maria. *Museus para o século XXI*. Barcelona: Editora Gustavo Gilli AS, 2003.
- MOREIRA, Clarissa da Costa. *A cidade contemporânea entre a tabula rasa e a preservação: cenários para o porto do Rio de Janeiro*. São Paulo: Editora Unesp, 2004.
- MUMFORD, Lewis. *A cultura das cidades*. Belo Horizonte: Livraria Itatiaia, 1961.

- MUSAS: *Revista Brasileira de Museus e Museologia*, n2, 2006. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Departamento de Museus e Centros Culturais, 2004.
- NORA, Pierre. Entre a memória e a história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo: PUC-SP, n.10, dez.1993.
- NORA, P. (Dir.). *Les lieux des mémoires*. Paris: Gallimard, 1984/85.
- OLIVA, Fernando. O corpo no vazio. In: *Revista Cultura e Pensamento: FAPEX/MINC*. N.º02. Outubro-Novembro, 2007
- OLIVEIRA, C.H.S. (Org.). *Museu Paulista da USP: novas leituras*. São Paulo: Museu Paulista/USP, 1995.
- ORLANDI, E. P. *Terra à vista: discurso do confronto: velho e novo mundo*. Cortez Editora; Editora da Unicamp. 1990.
- PEREZ-RUIZ, Maya Lorena. Construcción e Investigación del Patrimonio Cultural. Retos en los museos contemporáneos. *Revista Alteridades*, Vol. 8(16), pp. 95-113. 1998.
- PIO, Leopoldo Guilherme. Musealização e Cultura Contemporânea. In: *MUSAS – Revista Brasileira de Museus e Museologia*. 2006. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional / Departamento de Museus e Centros Culturais. N.º. 2, p. 48-57. 2006.
- PRIMO, Judite. A museologia como instrumento estratégico nas políticas culturais contemporâneas. In: *MUSAS – Revista Brasileira de Museus e Museologia*. 2006. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional / Departamento de Museus e Centros Culturais. N.º. 2, p. 48-57. 2006.
- REZENDE, Marcelo. Manual de instruções. In: *Revista Cultura e Pensamento: FAPEX/MINC*. N.º02. Outubro-Novembro, 2007
- RIBEIRO, Berta G. Museu e Memória – Reflexões sobre o colecionamento. In: *Revista Ciências em Museus*. Vol.1 (2), p. 109-122. 1989.
- ROMERO DE TEJADA, Pilar. Los Museos y el Patrimonio Inmaterial. *III Congreso Iberoamericano: Protección Jurídica Del Patrimonio Etnográfico Inmaterial*. Barcelona. 2005.
- ROSSI, Aldo. *A arquitetura da cidade*. São Paulo: 2ªed, Martins Fontes, 2001.
- ROTMAN, M. & CASTELLS, Alícia Norma G. Patrimônio e Cultura: Processos de politização, mercantilização e construção de identidades. In: LIMA FILHO, Manuel Ferreira, ECKERT, Cornélia & BELTRÃO, J. (Orgs.). *Antropologia e Patrimônio Cultural: diálogos e desafios contemporâneos*. Blumenau: Nova Letra. 2007.
- RYKWERT, Joseph. *A Sedução do Lugar: a história e o futuro da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- SANTOS, Milton. *O espaço do cidadão*. São Paulo: Studio Nobel, 2002.

- SANTOS, Myrian Sepúlveda. *A escrita do passado em museus históricos*. Rio de Janeiro: Garamond, MinC, IPHAN, DEMU, 2006.
- SANTOS, Myrian Sepúlveda. Museus Brasileiros e Política Cultural. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Vol. 19 n°. 55. 2004.
- SCHWARCZ, Lilia K. M. O Nascimento dos Museus Brasileiros – 1870-1910. In: MICELI, S. (org.) *História das Ciências Sociais no Brasil*. Vol. 1. São Paulo: Vértice, Editora Revista dos Tribunais: IDESP. 1989.
- SIMMEL, Georg. *As grandes cidades e a vida do espírito*. Mana vol.11 n.2° Rio de Janeiro. Oct. 2005. Disponível em: <<<http://www.scielo.br>>> Acessado em 30 Nov. 2009
- SITTE, Camillo. *A construção das cidades segundo os princípios artísticos*. Traduzido da quarta edição alemã de 1909. São Paulo: Editora Ática, 1992.
- STOKING JR., George W. Essays on Museums and Material Culture. In: Stocking Jr., George W. *Objects And Others: Essays on Museums and material culture*. Vol 3. Madison, The University of Wisconsin Press. 1985.
- SUANO, Marlene. *O que é museu?* São Paulo: Editora Braziliense, 1986.
- UNESCO. *Convenção sobre a proteção e promoção da Diversidade das Expressões Culturais*. 33ª reunião, celebrada em Paris, de 03 a 21 de outubro de 2005. Texto oficial ratificado pelo Brasil por meio do Decreto Legislativo 485/2006.
- VELHO, Gilberto; ALVITO, Marcos (orgs). *Cidadania e Violência*. Rio de Janeiro: Editora, 1996.
- VIEIRA, Álvaro Siza. *Memorial Descritivo do Museu da Fundação Iberê Camargo*. Disponível em: <<[http:// www.iberecamargo.org.br](http://www.iberecamargo.org.br)>> Acessado em 16 Set. 2009
- VIEIRA, Álvaro Siza. *Entrevista El Mundo*. Madrid: 22 de Junho de 1999 . Disponível em: <<http://www.instituto-camoes.pt>> Acessado em 12 Fev. 2005
- VIEIRA, Álvaro Siza. *Entrevista concedida ao site da Fundação Iberê Camargo*. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br>> Acessado em 10 Fev. 005
- ZEIN, Ruth Verde. Re-Arquitetura: Análise Crítica de 4 Obras de Mendes da Rocha. In: *Seminário Teoria História e Crítica IV*, 1999, Universidade Federal do Rio Grande do Sul

7. SITES CONSULTADOS

- <<[http://www.infopedia.pt/\\$action-painting](http://www.infopedia.pt/$action-painting)>> Acessado em 20 Mai. 2008
- <<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/>> Acessado em 20 Mai. 2008
- <<<http://www.pt.wikipedia>>> Acessado no período de Ago. 2009 a Dez. 2009
- <<<http://www.images.google.com.br>>> Acessado no período de Dez. 2009 a Jan. de 2010.
- <<<http://www.maps.google.com.br>>> Acessado no período de Dez. 2009 a Jan. 2010.