



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
Centro de Ciências Humanas e Sociais – CCH



Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCT

**Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS)
Mestrado em Museologia e Patrimônio**

EXPANSÕES DO ESPAÇO-MUSEU: Articulações entre Museu, Arquitetura e Cidade

O CASO DO MUSEU DA IMAGEM E DO SOM RIO DE JANEIRO

Aluno – Ana Cecília Lima Sant’Ana

UNIRIO/MAST-RJ, março de 2018

**EXPANSÕES DO ESPAÇO-MUSEU:
Articulações entre Museu,
Arquitetura e Cidade**

**O CASO DO
MUSEU DA IMAGEM E DO SOM
RIO DE JANEIRO**

por

Ana Cecília Lima Sant'Ana
Aluna do curso de Mestrado em
Museologia e Patrimônio
Linha 01 – Museu E Museologia

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
APRESENTADO À COORDENAÇÃO DO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
MUSEOLOGIA E PATRIMÔNIO**

**Orientadora:
Profa. Dra. Helena Cunha de Uzeda**

UNIRIO/MAST-RJ, março de 2018

FOLHA DE APROVAÇÃO**EXPANSÕES DO ESPAÇO-MUSEU:
Articulações entre Museu, Arquitetura e Cidade****O CASO DO MUSEU DA IMAGEM E DO SOM
RIO DE JANEIRO**

Dissertação de Mestrado submetida ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO e Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCTI, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Museologia e Patrimônio.

Aprovada em março de 2018 por

Profa. Dra. _____

Helena Cunha de Uzeda (orientadora)
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro / UNIRIO
Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio / PPG-PMUS

Profa. Dra. _____

Tereza Cristina Moletta Scheiner
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro / UNIRIO
Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio / PPG-PMUS

Profa. Dra. _____

Profa. Dra. Ceça Guimaraens
Universidade Federal do Rio de Janeiro / UFRJ
Programa de Pós-Graduação em Arquitetura / PROARQ

S231e Sant'Ana, Ana Cecília Lima
Expansões do Espaço-Museu: Articulações entre Museu, Arquitetura e Cidade. O Caso do Museu da Imagem e do Som; Rio de Janeiro / Ana Cecilia Lima Sant'Ana. - 2018.
xiii, 104f. : il. Referências: p. 90-95 Inclui Anexos

Orientador: Profa; Dra. Helena Cunha de Uzeda

Dissertação (Mestrado) em – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO; MAST, Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Rio de Janeiro, 2018.

1. Museu. 2. Museologia. 3. Patrimônio 4. Arquitetura. 5. Expansão. I. Uzeda, Helena Cunha de, orient. II. Título.

CDU: 069.01

À memória de meu pai
Para a mulher que resiste em mim

AGRADECIMENTOS

Certo dia, no meio do processo de elaboração desta dissertação, sem nenhum aviso prévio, caiu uma estrela que, em segundos, devastou tudo que se havia planejado, estudado, acertado e pactuado. Demos um nome a esse presente dos céus, chama-se João Vicente Sant'Ana Rodrigues. A partir de então, precipitou-se um vendaval de novas perspectivas e desafios, por muitas vezes intimidadores. Contudo, apesar do receio, as fortes rajadas deste novo tempo não me permitiram parar ou recuar. Sem alternativas, só me restou caminhar, prosseguir, olhando apenas para a frente.

Desta forma, elaborar estes agradecimentos não é uma tarefa fácil, pois para executá-la de forma apropriada devo, inversamente do que vinha fazendo, olhar para trás. Devo reconhecer e valorizar cada pedra do trajeto percorrido, cada precipício intransponível e cada ponte atravessada. Lembrar das tortuosidades divertidas, das curvas temíveis e das retas tediosas.

Reviver os aclives e declives, por diversas vezes bem íngremes, não é fácil, não foi fácil, mas não deixa ser prazeroso. Hoje sou grata a Deus por poder ver meu filho crescendo com saúde e por concluir mais essa etapa da minha vida profissional e acadêmica. Sou grata ao auxílio de pessoas muito especiais que cruzaram meu caminho neste período. Reconheço e agradeço:

ao Juciano Martins Rodrigues, meu marido, amigo, professor, coorientador, meu psicanalista particular, fazedor de café, dono do melhor colo e acima de tudo, meu parceiro nessa e, com certeza, em todas as outras vidas;

às mulheres que estiveram ao meu lado me amparando emocional, profissional e academicamente. Dentre elas estão as minhas irmãs: Ana Shaula Sant'Ana, Eleir Martins, Juracy Santos, Marcela Sanchez, Marisa Revert, Patrícia Gouvêa, Renata Casimiro e Úrsula Rezende. Sororidade não é só uma palavra bonita, ela é energia transformadora e a conclusão desta pesquisa é a prova disso;

à minha mãe, Conceição Sant'Ana, e à Nossa Senhora, mãe Maria, por me atenderem todas as vezes em que eu recorri a elas nessa trajetória;

à Profa. Dra. Helena Cunha de Uzeda, minha orientadora, pelo comprometimento e respeito por mim e por minhas questões, por abraçar esta causa com coragem e amabilidade ímpares;

à Profa. Dra. Ceça Guimarães e à Profa. Dra Tereza Scheiner, pelo privilégio de tê-las como avaliadoras.

ao Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, pela oportunidade de ouvir e ser ouvida, em especial pelos Professores Doutores Diana Farjalla Correia Lima, Luiza Rocha, Márcio Campos D'Olne, e Mário Chagas.

E por fim, agradeço à Museologia, por ser força atrativa que me mantém cativa, sempre a me dizer: Ei, "talvez você seja igual a mim, nós vemos coisas que eles nunca verão, você e eu iremos viver para sempre"¹.

¹ Trecho da Música *Live Forever*, da banda inglesa Oasis. Tradução nossa. "Maybe you're the same as me; We see things they'll never see; You and I are gonna live forever".

Fisicamente, habitamos um espaço, mas, sentimentalmente, somos habitados por uma memória. Memória que é a de um espaço e de um tempo, memória no interior da qual vivemos, como uma ilha entre dois mares: um que dizemos passado, outro que dizemos futuro. Podemos navegar no mar do passado próximo graças à memória pessoal que conservou a lembrança das suas rotas, mas para navegar no mar do passado remoto teremos de usar as memórias que o tempo acumulou, as memórias de um espaço continuamente transformado, tão fugidio como o próprio tempo.

*José Saramago
O Caderno – Palavras para uma cidade.*

RESUMO

Sob a perspectiva da Museologia e da Arquitetura, o objetivo principal desta dissertação é refletir sobre as expansões físicas do Espaço-Museu, com foco nas razões que podem mover instituições museológicas consolidadas de expressão internacional e configuradas como espaços da cultura contemporânea, a necessitar, querer, ambicionar uma expansão do seu espaço físico, através da aquisição de um projeto de arquitetura elaborado por um *starchitect*, em sua relação como espaço público com a cidade. Dessa forma, o trabalho visa investigar quais são as condicionantes internas e externas aos museus que podem determinar a implementação de tais transformações, bem como as influências que atuam nesse processo de expansão, através do estudo do caso Museu da Imagem e Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ). Trata-se de uma instituição museológica que se projeta de sua sede no Centro da Cidade, denominada de 'sede Praça XV', para um novo edifício na orla de Copacabana, bairro turístico de expressão simbólica e material internacional. Intenta-se, além dos detalhes sobre o processo de expansão, abordar a importância do prédio sede da Praça XV para o Museu da Imagem do Som e para a comunidade carioca e as especificidades do sítio em Copacabana. Permeia a pesquisa o fato de o prédio ser pertencente ao conjunto de bens do espaço sócio cultural do Patrimônio do Rio de Janeiro, ou seja, passível de musealização. A análise desenvolvida foca, portanto, na compreensão do 'Espaço-Museu Expanso' como espaço de mediações políticas, sociais, econômicas e culturais, transversal às ações e interações entre profissionais de museus, patrimônio e público.

Palavras Chave: Museu; museologia; patrimônio; arquitetura; expansão.

ABSTRACT

From the perspective of Museology and Architecture, the main objective of this dissertation is to think over the physical expansions of the Museum-Space. It focuses on the reasons that move a consolidated museological institution of international expression, configured as spaces of contemporary culture, to need, to want, to ambition an expansion of their physical space, through the acquisition of an architectural design elaborated by a starchitect in its relation as a public space with the city. In this way, this work aims to investigate the internal and external factors that may determine the implementation of such transformations. It explores also the influences that act in this expansion process, through the study case of the Museum of Image and Sound of Rio de Janeiro (MIS -RJ). MIS-RJ is a museum that move from its headquarters in downtown (Praça XV) for a new building on the beachfront of Copacabana, a tourist district of symbolic expression and international material. In addition to the details of the expansion process, we intend to address the importance of the Praça XV building for MIS-RJ and for the community of Rio de Janeiro and the specificities of the site in Copacabana. The research is based on the fact that the building belongs to the set of properties of the socio-cultural space of the Patrimony of Rio de Janeiro, that is, it can be musealized. The analysis developed focuses, therefore, on the understanding of the Expanded Museum-Space as an area of political, social, economic and cultural mediations, crossed by the actions and interactions between professionals of museums, patrimony and public.

Keywords: Museum; museology; heritage; architecture; expansion.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Esquema Relacional	16
Figura 2: Vista de dentro para fora de Museus Expandidos	17
Figura 3: Vista de dentro do Whitney Museum of Art	18
Figura 4: Vista de dentro do novo LACMA - Maquete Eletrônica	18
Figura 5: Vista de dentro do MIS-RJ - Em Construção.....	18
Figura 6: The New York Time notícia a expansão do Guggenheim.....	20
Figura 7: Fachada do primeiro endereço do Whitney Museum of American Art.....	22
Figura 8: Fachada do segundo endereço do Whitney Museum of American Art	22
Figura 9: Fachada do terceiro endereço do Whitney Museum of American Art.....	22
Figura 10: Fachada do atual endereço do Whitney Museum of American Art	22
Figura 11: Museu do Prado, Madri, 1784.....	25
Figura 12: Modelo de Projeto de Museu de J.N.L.Durand, 1802-1805.....	25
Figura 13: Mundaneum, Musée Mondial.....	27
Figura 14: Maquete do Museu do Crescimento Ilimitado	28
Figura 15: Painéis Verticais. Museu para uma Cidade Pequena.....	28
Figura 16: Planta do Museu para uma Cidade Pequena.....	29
Figura 17: Museu de Belas Artes de Houston.....	29
Figura 18: Cavalete de vidro	30
Figura 19: Foto do zigurrat invertido do Museu Guggenheim.	30
Figura 20: Centro George Pompidou, Paris, FR.....	32
Figura 21: Guggenheim Bilbao	33
Figura 22: Hall de acesso do Museu do Louvre	39
Figura 23: Hall de Acesso do MIS-RJ - Perspectiva.....	39
Figura 24: Daniel Buren. Les Couleurs: Sculpture	41
Figura 25: Processo Poder Simbólico Coletivo.	48
Figura 26: Localizações do prédio do MIS na Praça XV e do MIS em Copacabana	51

Figura 27: Fachada da Boate Help	54
Figura 28: Projeto MIS-RJ Bernardes & Jacobsen Arquitetura.....	55
Figura 29: Projeto MIS-RJ Brasil Arquitetura	56
Figura 30: Projeto MIS-RJ Isay Weinfield Arquitetura	56
Figura 31: Projeto MIS-RJ TACOA Arquitetos.....	57
Figura 32: Projeto MIS-RJ Daniel Libeskind.....	57
Figura 33: Projeto MIS-RJ Diller Scofidio + renfro.....	58
Figura 34: Projeto MIS-RJ Shigeru Ban	58
Figura 35: Esquema MIS-RJ - Projeto Diller Scofidio + Renfro	60
Figura 36: Corte MIS-RJ - Projeto Diller Scofidio + Renfro.....	60
Figura 37: MIS PRO - Perspectiva	62
Figura 38: Paleta de Materiais e Cores - Museografia	63
Figura 39: Projeto Museográfico – Perspectiva.....	64
Figura 40: Projeto Museográfico - Detalhe mesa retrátil da Boate	64
Figura 41: Identidade Visual antiga do Whitney Museum.....	65
Figura 42: Identidade Visual Nova do Whitney Museum - em uso desde 2013.....	65
Figura 43 Identidade Visual antiga e Nova (já em uso) do MIS-RJ	65
Figura 44: Pavilhão do Distrito Federal na "Exposição do Centenário" 1922	71
Figura 45: Cartola na sacada do MIS no dia do seu depoimento	74
Figura 46: Reportagem sobre Depoimento de Chico Buarque ao MIS.....	74
Figura 47: Depoimento de Tom Jobim ao MIS.....	74
Figura 48: Velório do compositor Jacob do Bandolim, no MIS	75
Figura 49: Projeto do anexo - sede Praça XV	77
Figura 50: Ciclo de Consumo - Esquema.....	87

LISTA DE SIGLAS

BID:	Banco Interamericano de Desenvolvimento
FAU:	Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
FEMURJ:	Fundação Estadual de Museus do Estado do Rio de Janeiro
FRM:	Fundação Roberto Marinho
FUNARJ:	Fundação de Artes do Rio de Janeiro
IBRAM:	Instituto Brasileiro de Museus
ICOM:	<i>International Council of Museums</i>
INEPAC:	Instituto Estadual do Patrimônio Cultural
IPHAN:	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MAM:	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MAR:	Museu de Arte do Rio
MASP:	Museu de Arte de São Paulo
MAST:	Museu de Astronomia e Ciências Afins
MET:	<i>Metropolitan Museum of Art</i>
MFAH:	<i>The Museum of Fine Arts, Houston</i>
MHN:	Museu Histórico Nacional
MIS-RJ:	Museu da Imagem e do Som – Rio de Janeiro
MoMA:	<i>Museum of Modern Art</i>
MUF:	Museu de Favela
PPG-PMUS:	Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio
PROARQ:	Programa de Pós-Graduação em Arquitetura.
S/D:	Sem data
UERJ:	Universidade do Estado do Rio de Janeiro
UFF:	Universidade Federal Fluminense
UFRJ:	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UNIRIO:	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: O ESPAÇO-MUSEU EM ESTADO INAUGURAÇÃO	1
1 ESPAÇO-ESTENDIDO: ARQUITETURA DE MUSEUS.....	8
1.1 ESPAÇOS-MUSEU EXPANSO	16
1.2 DA ADAPTAÇÃO AO INEDITISMO: EXPANSÕES PRÁTICAS E ANEXOS CRIATIVOS	24
1.3 MARCOS EM LINHA DO TEMPO: ARQUITETURA DE MUSEUS	34
2 ESPAÇO-ABERTO: AO PÚBLICO E À SEU SERVIÇO	35
2.1 INTERCESSÃO NO NÃO-LUGAR	38
2.2 DA FUNÇÃO AO EVENTO	40
2.3 REPRESENTAÇÃO NO COLETIVO	44
3 ESPAÇO-DESDOBRADO: O MUSEU-DESEJO EM COPACABANA.....	49
3.1 EXPANSÃO EM TRANSIÇÃO: EM NOME DO PROGRESSO	53
3.2 A ARQUITETURA A EXPOR.....	55
3.3 O CONTEÚDO A EXPOR	62
4 ESPAÇO-RETRAÍDO: O MUSEU-RENÚNCIA NA PRAÇA XV	66
4.1 O ENCONTRO NA PRAÇA XV	71
4.2 UM ESPÍRITO A PRESERVAR	77
4.2.1 VISÃO ALEGÓRICA.....	79
4.2.2 TEMPO DE DESCARTE.....	80
4.3 ABANDONANDO O ESPAÇO POR UM LUGAR	81
CONCLUSÃO.....	84
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	90
APÊNDICE	96
SELEÇÃO DE IMAGENS – MUSEUS EXPANSOS A PARTIR DO SEC. XXI.....	96
ANEXO.....	102
TRANSCRIÇÃO DO DISCURSO DO GOVERNADOR CARLOS LACERDA NA INAUGURAÇÃO DO MIS RIO DE JANEIRO.	102

INTRODUÇÃO:

O ESPAÇO-MUSEU EM ESTADO INAUGURAÇÃO

No cenário atual as instituições museológicas parecem estar, em sua maioria, voltadas à expansão de seu espaço físico. De caráter tradicional, museus *brand* (museus de marca 'top of mind'²), com acervos expressivos, reconhecidos mundialmente, consolidados e com seus espaços definidos seguem essa tendência.

A análise etimológica da palavra expansão revela que o termo é uma conjugação das palavras em latim "expansio, ōnis no sentido de 'ação de se estender', do rad. de expansum, supn. de expandere (expandir), no sentido de 'estender, abrir, desdobrar'" (HOUAISS e VILLAR 2017). Entendemos que uma expansão do espaço físico de um museu é a ação de estender, abrir, desdobrar para além dos seus limites arquitetônicos e de suas áreas, fronteiras domínios geográficos.

A expansão arquitetônica de um museu pode se dar por diversas formas, como por exemplo: a construção de um edifício anexo; a mudança para uma nova sede com metragem maior em um novo endereço; restauros ou reformas de espaços desativados, incluindo novas áreas de uso, ou a fundação de uma representação em outra cidade, as quais recebem o nome de filial.

Nesta dissertação intentamos estudar as razões que movem uma instituição museológica consolidada a expandir seus espaços físicos por meio de projetos elaborados por *starchitects*, "arquitetos estrelas". *Starchitects* são profissionais premiados, com reconhecidos escritórios de arquitetura de prestígio internacional e com a assegurada cobertura midiática, inclusive no campo especializado, em que muitos deles foram homenageados com o Prêmio Pritzker, conhecido como o 'Nobel da arquitetura' (AU 2009).

Abordamos, portanto, um fenômeno contemporâneo na história recente da arquitetura de museus, que tomou forma, sobretudo, a partir da década de 1980. Trata-se de um movimento de adequar o museu e suas funções à contemporaneidade por meio de elementos de forma singulares da arquitetura dentro de uma estética de espetacularização. Cabe destacar que estas expansões arquitetônicas em geral estão vinculadas a grandes

² *Top of mind* é um termo em inglês oriundo do Marketing que caracteriza as marcas mais populares que logo surgem na mente dos consumidores. No caso dos museus, museus de marca '*top of mind*', são as grandes instituições, que por um ou mais motivos (logo, programação visual, arquitetura, ou representatividade no mundo das artes) se consolidaram no imaginário público mundo afora. O artigo *Museum Next*, de Robert Jones (Diretor de novas ideias da Wolff Olins), publicado em dezembro de 2008, oriundo da conferência *Communicating the Museum*, realizada em Veneza, traz os resultados de uma pesquisa feita no momento da conferência com os 55 representantes de museus do mundo que lá se encontravam, que confirma a existência e alcance dos museus *brand*. Os museus mais citados nesta pesquisa como os primeiros que vieram a mente, foram: "Tate (55 menções), o MoMA (o Museu de Arte Moderna, Nova York, 19 menções) o V&A (o Museu Victoria & Albert, Londres, 17 menções), Louvre (12) e Guggenheim (9)" (MENDES 2012, 29)

intervenções urbanas voltadas à inclusão das cidades em circuitos de culturais e turísticos, como veremos a frente.

Assim, o tema desta dissertação enfoca o processo da relação entre a expansão física de museus tradicionais de expressão internacional e a produção de elementos ícones da arquitetura contemporânea na criação desses novos espaços por arquitetos de renome, mediada pelo território que os sedia.

Como estudo de caso, trataremos do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ) que se encontra em movimento de expansão ao sair de sua sede do centro da cidade para um novo prédio em construção na orla do bairro de Copacabana, projetado pelo escritório Diller Scofidio + Renfro (MIS-RJ ARQUITETURA 2018), um estúdio com sede em Nova York, responsável por projetos de prestígio na área da arquitetura e de repercussão no mundo todo, como o *High Line Park* (2009, primeira etapa, 211, segunda etapa e 2014, terceira e última etapa, concluindo o parque linear de 2,33km de extensão) e o *The Broad Museum* (2015).

Apesar de ter como endereço a Praça Luiz Souza Dantas, localizada em frente à Praça Marechal Âncora e entre a Praça XV de Novembro e o Largo de Misericórdia, o prédio integrante do estudo de caso, sede do MIS-RJ no Cento da cidade do Rio de Janeiro, será intitulado nesta dissertação como 'Sede Praça XV' da mesma forma que é oficialmente nomeado pelo museu em sites, correspondências e publicações. Desde 2016

Esta dissertação, do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio UNIRIO/MAST (PPG-PMUS/UNIRIO-MAST), está inserida na Linha de Pesquisa 01 - Museu e Museologia, na perspectiva da abordagem acadêmica, integra o campo de estudo história da arquitetura do Rio de Janeiro realizado pela orientadora, professora Dra. Helena Cunha de Uzeda.

Museus de expressão internacional, ou seja, museus, que independente de sua tipologia, são reconhecidos ao redor do mundo, há mais de três décadas vivem um *boom* de expansão de seus espaços. Existe uma vasta literatura sobre arquitetura de museus, sobre museus espetáculos e sobre o impacto de novos museus nas cidades, mas poucas são as análises que se dedicam ao aumento de área de museus existentes e seus processos.

Nesse trabalho, estes museus terão seus 'Espaços-Museu' estudados, no tocante à expansão sob a perspectiva da Museologia e da Arquitetura e, ao mesmo tempo, como

entidades voltadas ao contexto social de acordo com a definição de museus como instituições “abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento”³

A escolha do objeto justifica-se pelo fato dessas ampliações se darem através de projetos de arquitetura contemporânea, que têm em comum características próprias da cultura ocidental atual, que repousa em uma dualidade – sendo tanto fragmentária/individualista (de consumo e exibicionista), como também inserida na busca por uma urbanidade, por qualidade de vida e representatividade no imaginário coletivo.

A presente dissertação tem como objetivo geral, analisar sob a perspectiva da Museologia e da Arquitetura, expansões físicas do Espaço-Museu realizadas através de projetos arquitetônicos contratados a *Starchitects* (arquitetos estrela), visando identificar, através do estudo do caso MIS-RJ, quais são as condicionantes internas e externas aos museus que determinam a implementação de tais transformações, e as influências que atuam nesse processo.

Como objetivos específicos, almejou-se: identificar os diferentes tipos de expansão que existem com base na história da Arquitetura de Museus, estudando função e programa de necessidades de instituições tradicionais; Abordar as influências que levam ao Espaço-Museu Expanso nas articulações do Museu (como espaço público e relacional da cidade em que está localizado), junto às expressões espetaculares da Arquitetura Contemporânea; Examinar as condicionantes que levaram da expansão do MIS-RJ, por meio do abandono do antigo prédio no Centro, intitulado pelo museu como 'Sede Praça XV' e a construção de novo edifício, projetado por *Starchitects*, na orla de Copacabana, investigando as singularidades desse projeto.

No desenvolvimento desta pesquisa tivemos como fundamentação de pensamento os campos da Museologia e da Arquitetura. Estamos trabalhando com espaços-museus e para entender o que é um lugar destinado para funcionar como museu, precisamos entrar no campo da Arquitetura de Museus, no qual a bibliografia permeia entre a história da arquitetura a história dos museus.

Cabe ressaltar que o processo de expansão de museus a ser analisado, além de sua relação direta com a museologia e com a arquitetura, perpassa por várias outras áreas de conhecimento, como urbanismo, história da arte, marketing, turismo, antropologia urbana e

³ De acordo com a Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, que instituiu o Estatuto de Museus, “Consideram-se museus, para os efeitos desta Lei, as instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, 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” (IBRAM s.d.)

ciências políticas e econômicas. Apesar de não pretendermos nos aprofundar em nem uma destas áreas, não há como ignorá-las, principalmente, devido ao caráter interdisciplinar nos quais os museus se inserem.

Atuando profissionalmente de forma ativa com arquitetura de 30 unidades museológicas nacionais, dentre as quais seis possuem projetos de expansão, entendemos a importância de investigar o espaço do museu contemporâneo ao esbarrarmos diariamente com questões que justificam a integração de um arquiteto-museólogo para que os museus operem de modo pleno na sociedade presente.

Para a realização desta dissertação, que tem como objeto o espaço-museu e suas transformações, articulando-os com arquitetura contemporânea, a primeira condição favorável é a formação em Arquitetura e Urbanismo, e a experiência profissional como Arquitecta do Instituto Brasileiro de Museus, desde 2013, lotada na Coordenação de Espaços Museais e Arquitetura e Expografia no Departamento de Processos Museais. A pesquisa também se torna viável por poder ser realizada in loco, uma vez que o estudo de caso se localiza na cidade Rio de Janeiro. Há de se considerar a grande oferta de fontes para pesquisa bibliográfica, em museus de arte e bibliotecas no Rio de Janeiro com acervos que abrangem os campos da museologia, arte e arquitetura.

A dissertação está dividida em quatro capítulos, cada um deles intitulado a partir do termo espaço, centralizando as abordagens. A nomeação segue formando binômios com os três sentidos da origem da palavra expansão, conforme na análise etimológica, e com o seu oposto, sendo estes a ação de: Estender, Abrir e Desdobrar e a antonímia Retrair. A saber:

Capítulo 1, Espaço-Estendido - Expansão: ação de estender. Estendido aqui é no sentido de esticado e ramificado no tempo-espaço. Abordaremos neste capítulo a história da arquitetura de museus, a origem do espaço-museu seu crescimento, e alterações de uso, interno, externo e museográfico.

Capítulo 2, Espaço-Aberto - Expansão: ação de abrir. Aberto no sentido de que é de todos e permite entrar, sair, ver, sem obstáculos, descoberto. Abordaremos neste capítulo a função do museu como espaço público, relacional e político, pertencente à imagem das cidades em sua representação simbólica.

Capítulo 3, Espaço-Desdobrado - Expansão: ação de desdobrar. Desdobrado no sentido de tornar-se aparente e evidente, desenrolado a partir do estudo mais aprofundado do museu caso.

Capítulo 4, Espaço-Retraído – Expansão: Antônimo Retraimento. Retraído como os opostos estendido/contraído, aberto/fechado, desdobrado/recuado, no sentido de retrocesso. Neste capítulo o abandono pelo não investimento, financeiro e intelectual, com vistas a manter a sede Praça XV, prédio considerado o primeiro acervo do museu da imagem e do som,

Para desenvolver o tema trabalhamos com a metodologia das ciências humanas, levantamento bibliográfico – pesquisa exploratória e descritiva. Para incorporar as bases teóricas na qual se apoiam os objetivos deste projeto, através de bibliografia geral e específica sobre o tema iniciou-se o levantamento bibliográfico em 2014 na elaboração do projeto para ingressar no programa, que foi complementado no ano seguinte com o acréscimo da bibliografia das disciplinas cursadas. Posteriormente, procurou-se nas livrarias especializadas em museus e em arquitetura, sabendo da dificuldade de encontrar a indexação arquitetura de museus especificamente.

Outras fontes foram as bibliotecas, em especial as dos museus vinculados ao IBRAM e do Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST). Também foram consultadas algumas teses e dissertações do acervo do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio UNIRIO/MAST (PPG-PMUS/UNIRIO-MAST) e do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura FAU/UFRJ (PROARQ/ FAU/UFRJ), além de fontes secundárias, como publicações em periódicos, revistas, livros e estudos críticos, além de consulta a endereços eletrônicos especializados no tema.

Em decorrência do primeiro objetivo específico, realizou-se um levantamento bibliográfico sobre a história arquitetura de museus. Procurou-se traçar um paralelo entre Função e Programa de necessidades versus a Função do museu e seu Plano museológico, delimitado à expansão física de museus. O programa de necessidades em arquitetura é o conjunto sistematizado das necessidades de uso e quantificação dos espaços para atender a esses modos de usufruir certa edificação, etapa que precede a elaboração de um projeto. A intenção é identificar, através de exemplos, os pontos de encontro e desencontro entre a prática museal de uma instituição museológica tradicional em relação à estruturação Arquitetônica.

O segundo objetivo específico diz respeito à identificação das formas e articulações que essas expansões físicas dos museus de expandidos podem causar ou serem causadas por transformações no ambiente urbano, sociocultural econômico e político das grandes cidades e do próprio território simbólico do museu, tendo como fundamentação as bases teóricas pesquisadas. Para essa abordagem, referências bibliográficas das áreas de

urbanismo e geografia urbana, antropologia, sociologia e comunicação foram analisadas criticamente, principalmente autores como o Geógrafo urbano David Harvey, o Sociólogo Henri Pierre Jeudy, o Antropólogo Marc Augê e o teórico crítico Andreas Huyssen.

Ao nos referir a espaços, e neste caso espaço físico de museus, muitas vezes localizados em prédios considerados monumentos de uma cidade, usaremos como base teórica os conceitos de lugares e não-lugares do antropólogo francês Marc Augê e de espaços e lugares do historiador. Para Augê, os não-lugares são lugares constituídos com fins específicos, normalmente vinculados ao trânsito de massa (de pessoas e ou de mercadorias), em que as relações que os indivíduos mantêm com esses espaços são previstas e programadas.

O sociólogo francês Henri Pierre-Jeudy e geógrafo urbano britânico marxista David Harvey, auxiliarão no pensamento crítico sobre as políticas que atuam sobre os museus e as cidades, em seu caráter econômico, sociocultural e simbólico. Ambos trabalham com museus como símbolos do poder simbólico na cidade, com eles também trataremos o aspecto exibicionista e público da instituição museu, correlacionando com a espetacularização através arquitetura.

O estudo de caso será tratado no terceiro capítulo e para cumpri-lo foi realizada uma pesquisa que incluiu o levantamento de informações detalhadas sobre a história do MIS-RJ, os prédios onde funciona e o projeto do escritório Diller Scofidio + Renfro para a nova sede do museu, assim como pesquisas sobre detalhes da obra e do processo de construção na Avenida Atlântica.

1

**ESPAÇO-ESTENDIDO:
ARQUITETURA DE
MUSEUS**

A próxima vez que você for a um museu, seja ele o Museu do Ipiranga, o Louvre ou o British Museum, reserve algum tempo para observar o próprio museu. Os museus são muito mais do que meros recipientes para os objetos neles exibidos, eles têm sua própria história e podem nos dizer muito sobre a época em que foram construídos. (BURKE 1996)

Estamos na era do humano, no Antropoceno onde se entende que o planeta passou a girar ao nosso redor, ou seja, ao redor das pessoas que vivem nas grandes metrópoles do mundo. Mudamos o tempo todo, novas tecnologias são criadas a todo o momento, sempre visando atender o imediatismo e as necessidades materiais relacionadas ao estilo de vida dos dias atuais. Os museus acompanham essas mudanças, estando em constante processo de transformação, o que se reflete em sua arquitetura, sua museologia e em seus aspectos simbólicos.

Sabemos que esta ligação entre arquitetura e museus existe desde a origem destes, quando salas foram construídas e ambientadas especificamente para a guarda das coleções, de objetos de valor ou para as oferendas a deuses. Durante mais de um século, alguns museus-palácio, funcionaram enquanto elementos simbólicos, porém a comunicação com o público foi se mostrando deficiente, à medida que este crescia e modificava sua posição diante do acervo.

Concentrando-nos no século XX e XXI, percebemos mais claramente que a história dos museus caminha de mãos dadas com a história da arquitetura, após o surgimento da conexão entre arte, museu e público, estabelecida por Marcel Duchamp (1887-1968)⁴, reafirmada pela fundação do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA) em 1929⁵ e pelos ideais Modernistas⁶. Essa nova relação é fruto do desenvolvimento das conjunturas culturais, sendo que, a partir da construção do Museu Guggenheim (1956-1959), projeto do arquiteto Frank Lloyd Wright (1867-1959), os edifícios criados ou adaptados para museus passam a ser utilizados como propulsores da evolução arquitetônica, assumindo o papel de marcos cultural dentro do tecido urbano.

⁴ Marcel Duchamp, foi um pintor e escultor nascido na França e cidadão dos Estados Unidos, ícone do movimento conceitual de arte moderna o "Dadaísmo", que desmitificou o objeto artístico a partir dos 'readymades'. Buscando uma alternativa para a pintura, Duchamp começou a apresentar objetos como arte. Ele selecionou objetos produzidos em massa, comercialmente disponíveis, muitas vezes utilitários, designando-os como arte e dando títulos. 'Readymades' desconstruíram a visão do papel do artista como pintor ou escultor habilidoso nas artes manuais. Duchamp argumentou: "Um objeto comum [poderia ser] elevado à dignidade de uma obra de arte pela simples escolha de um artista". O 'readymade' também desafiou a noção de que a arte deve ser linda criando uma relação entre arte e público e o que é exposto no museu, redefinindo a questão sobre o que é ser um artista. Ao fazê-lo, Duchamp abriu o caminho para o trabalho de arte conceitual, em oposição a uma arte destinada apenas a agradar os olhos. Na época em que foram feitos, obras de arte como a 'roda de bicicleta' de Duchamp, foram recebidas com controvérsias (MoMA LEARNING s.d.).

⁵ O MoMA foi criado em 1929 como uma instituição educacional, um museu diferenciado, em um edifício comercial alugado, de poucas salas no centro de Manhattan, que ainda existe. com espaço dedicado tanto para a produção de vanguarda (ou moderna), quanto para novas reflexões sobre a arte, artistas, os museus, a conservação destes e sua arquitetura. Surgiu pela necessidade de desafiar as políticas conservadoras dos museus tradicionais da época, a desconstruir o eurocentrismo prevalente. O museu e a coleção aumentaram rapidamente a partir de uma inicial doação de oito gravuras e um desenho, e abriu com empréstimo com obras de Pós-impressionista Van Gogh, Paul Gauguin, Paul Cézanne e Georges Seurat. (MoMA HISTORY s.d.)

⁶ O que chamamos de forma ampla de "modernismo" reúne diferentes movimentos culturais, novos estilos na literatura, artes e design que se desenvolveram na primeira metade do XX. O movimento argumentava que se fazia fundamental deixar as formas tradicionais de arte e vida cotidiana de lado para dar lugar ao novo, à libertação estética, à experimentação constante e à independência cultural.

Josep Maria Montaner (1954-), arquiteto catalão, autor de mais de 35 livros, dedicou algum deles à arquitetura de museus, se tornando uma referência na área. O autor observa, em sua obra intitulada 'Museus para o Século XXI', que:

eis aqui, pois, um dos mais importantes desafios colocados para a arquitetura contemporânea: saber responder com seu repertório de formas à multiplicidade de programas que se abrigam sob o ambíguo título de museus (MONTANER 2003, 11)

Interessante ponderar que, em uma ida ao museu, o primeiro contato se dá através de sua arquitetura, sua forma externa. Talvez a experiência fenomenológica da visita física comece antes mesmo da entrada no museu, ou seja, no momento que se avista o edifício, mesmo a metros de distância, mesmo que se desconheça a tipologia do museu e o que se está indo conhecer. Contudo, cabe questionar se esses perímetros do museu conseguem – ou, ainda, se precisam - expressar o que são e contêm, através de suas fachadas.

Neste mesmo livro, Montaner apresenta um panorama da arquitetura de museus produzida entre os anos 1980 e 2000, destacando os edifícios que “ultrapassaram os limites do tempo e que no século XXI continuarão sendo referência essencial” (MONTANER 2003, 8). O autor coloca que os museus contemporâneos foram influenciados por uma primeira geração de edifícios emblemáticos construídos na primeira metade do século XX, dentro dos quais quatro exemplos se destacam: o Museu do Crescimento Ilimitado de Le Corbusier (1939), o Museu para uma Pequena Cidade, de Mies van der Rohe (1942), o Museu Guggenheim de Nova York, de Frank L. Wright (1943-1959) e a *Boîte en valise*⁷, o museu portátil de Marcel Duchamp (1936-1941).

O autor sugere que os edifícios de museus no século XXI não herdarão aspectos daqueles que os precederam. Assim ele agrupa os exemplos de maior destaque construídos a partir dos anos 1980. São oito categorias que representam as tipologias predominantes, dando ênfase a dois modelos opostos: museu como organismo extraordinário e a evolução da caixa.

No 'museu como organismo extraordinário', é o museu que sobressai às expectativas do local, tornando-se por si só uma obra de arte, como “organismo singular, como fenômeno extraordinário, como acontecimento excepcional, como ocasião irrepetível” (MONTANER 2003, 12), onde os maiores exemplos estão inseridos nos grandes centros urbanos, como o

⁷ *Boîte-en-valise* do artista Marcel Duchamp, consistia em uma pequena valise que continha 69 reproduções do trabalho do artista. Entre os anos de 1935 e 1940, Duchamp criou versões mais luxuosas de 20 dessas caixas com ligeiras variações de design e conteúdo, criando seis diferentes séries delas durante os anos 1950 (MoMA EXHIBITIONS s.d.)

Museu Guggenheim de Nova York, 1959, de Frank Lloyd Wright e o Museu Guggenheim de Bilbao, 1997, de Frank Gehry.

O modelo 'a evolução da caixa', o nome já explicita, se referindo à ampliação do museu tal como receptáculo indiferenciado, o que possibilita "flexibilidade e os avanços tecnológicos do espaço interior" (MONTANER 2003, 28), como climatização, energia e circulação. Foram enfatizadas neste conceito a transparência, a planta livre e flexível, a máxima acessibilidade, o predomínio dos meios de circulação, a luz natural e a ausência de medição entre espaço e obra a ser exposta, tendo como exemplos o Museu de Arte de São Paulo (MASP), 1968, de Lina Bo Bardi em São Paulo e o Centro Pompidou, 1977, de Renzo Piano e Richard Rogers em Paris.

As demais categorias se situam entre os dois polos, dispostas dentro do campo de possibilidades que elas delimitam: (i) O museu enquanto 'objeto minimalista', que buscam o mínimo e essencial para atingir o máximo como no caso da pirâmide de cristal do Louvre, 1989, I. M. Pei e a intervenção do British Museum, 2001, por Norman Foster; (ii) 'O "museu museu"' projetado a partir de um arquétipo, onde "cada museu surge como uma interpretação daqueles que o precederam" (MONTANER 2003, 68), como exemplo o Museu do Prado, 1996, Madri, Rafael Moneo; (iii) O 'museu que se volta para si mesmo' um posição respeitosa considerando em seu interior a coleção e os critérios museológicos, podendo ser um organismos extraordinário, a exemplo da Fundação Iberê Camargo, 1998, Porto Alegre, Álvaro Siza e o Museu Judaico, 1999, em Berlim, de Daniel Liberskind.

O "museu colagem" é o museu que se resolve através de colagens de fragmentos e subdivide-se em diferentes corpos de acordo com as exigências, sendo uma delas a contínua ampliação, trazendo o exemplo da ampliação do National Gallery, 1991, em Londres, de Robert Venturi. Nesta categoria talvez se enquadre o objeto de estudo de caso desta dissertação, o MIS-RJ com sua ampliação em Copacabana. Este enquadramento fica visível pelo seu caráter fragmentário e aditivo, expressão de uma cultura de massa.

De baluarte da alta cultura, ele [o museu] 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, 94).

'O antimuseu' trata da negação do museu formal, estão geralmente localizados em pontos periféricos da cidade, em antigas áreas industriais, galpões e locais abandonados, com exposições de artistas desconhecidos do grande público, e muitos não possuem

acervo, como exemplos o Museu de Arte Contemporânea Helio Oiticica, 1996, no Rio de Janeiro.

‘Formas de desmaterialização’, a última categoria de tipologias, versa sobre museus que buscam desaparecer ou camuflar através de formas e materiais, diluindo-se no espaço, com museografia baseada em obras audiovisuais, projeções, transparências, como a Fundação Cartier, 1994, de Jean Nouvel em Paris.

Em sua conclusão, Montaner destaca que a virada no século XX para o século XXI sucede um dos períodos de maior transformação nos museus, ocorrido a partir da década de 1980. O autor declara que as duas principais mudanças ocorridas nos museus no final do século XX foram, por um lado, a afirmação da sua face comercial, e por outro, sua capacidade de gerar espaços públicos importantes, trazendo “urbanidade, representatividade e vida coletiva” (MONTANER 2003, 150), pensamento que vai ao encontro da ideia que desenvolvemos nesta dissertação.

Ambas transformações – o museu ativo e integrado no consumo e a relação do museu com a cidade e a sociedade – conduziram a uma total mutação tipológica: de organização estática passou a ser um lugar em contínua transformação, com princípios sempre relativos e revisáveis, uma multiplicidade de modelos e formas, coerente com o caráter poliédrico e multicultural das sociedades do século XXI (MONTANER 2003, 151)

Nesta época do capitalismo tardio e da disseminação da cultura de massa nasce a cidade espetáculo, a arquitetura de performance, as arquiteturas de grande escala. Para Nesta época do pós-modernismo, capitalismo tardio e da disseminação da cultura de massa nasce a cidade espetáculo, a arquitetura de performance, as arquiteturas de grande escala, arquiteturas simbólicas, superando a contradição entre arte e utilidade, forma e função, podemos dizer que a máxima ‘arte pela arte’, então se manifesta na arquitetura.

Na década de 80 não só o campo da arquitetura, mas, também, o campo da museologia experimentou importantes transformações. Pensadores como Devallées, Gabus, Cameron e Rivière, entre outros, procuravam tirar o museu do comodismo, dando-lhes um novo sentido. Em 1984, teóricos da área expunham, por exemplo, que a museologia "deve procurar ampliar as suas atribuições e funções" (BRULON 2008, 29), em benefício do desenvolvimento local. Estabelece-se, assim, o papel social do museu, com a formação da ‘Nova Museologia’ como ideologia de museu e pensamento museológico.

A Declaração de Quebec (ICOM, 1984), é fruto do Atelier Internacional Ecomuseus - Nova Museologia, que teve lugar no Québec em outubro de 1984, e versa sobre princípios base de uma nova museologia. A declaração considera que a museologia deve ir além das

práticas habituais de identificação, conservação e educação, com vistas a estender seus horizontes suprindo suas limitações sociais.

Para atingir este objetivo e integrar as populações na sua ação, a museologia utiliza-se cada vez mais da **interdisciplinaridade**, de métodos contemporâneos de comunicação comuns ao conjunto da ação cultural e igualmente dos meios de gestão moderna que integram os seus usuários. (QUEBEC 1984, grifo nosso)

Esse movimento, que reuniu primeiro alguns teóricos franceses e depois se difundiu internacionalmente, “ênfatisou a vocação social dos museus e seu caráter interdisciplinar, ao mesmo tempo em que chamou a atenção para modos de expressão e de comunicação renovados (DESVALLÉS e MAIRESSE 2010, 63)”. Logo, os pensamentos da Nova Museologia começaram a se efetivar dentro dos museus onde a máxima ‘a serviço da sociedade’ estava se concretizando na área.

A Nova Museologia é um fenômeno histórico que existe objetivamente. Ela é a expressão de uma mudança prática no papel social do Museu. É também uma estruturação de valores, ou seja, qualquer coisa de mais subjetivo. [...]. É uma filosofia e um estado de espírito que caracterizam e orientam o trabalho de certos museólogos. Instaurada como paradigma dos anos 1980, definida pela maioria dos seus adeptos como uma ‘Museologia de ação’, ela refletia uma insatisfação com o posicionamento dos museus diante das sociedades. O novo Museu proposto se coloca como um fenômeno social, ampliando a sua ação que não se restringe mais à esfera da preservação da cultura, mas se torna, igualmente, gerador de conhecimento (BRULON, 2008, p.29).

No ano de 1985 houve o II Encontro Internacional “Nova Museologia/ Museus Locais”, em Lisboa, ali a comunidade museológica reconheceu formalmente como organização o Movimento Internacional para uma Nova Museologia (MINOM), dois anos depois, foi reconhecida como instituição afiliada ao Conselho Internacional de Museus (ICOM).

Avalia-se, portanto, que os museus na contemporaneidade estão em constante mutação, e compreender que esse processo na atualidade, entendendo sua interdisciplinaridade, é imperativo para o campo da museologia, tornando-se relevante balizar a compreensão do espaço onde o museu atua.

A noção do termo ‘espaço’, como espaço arquitetônico, ou seja, como área construída pertencente à instituição museu, interna e externamente a ele ligado, projetada, que expressa condição humana de participar e movimenta-se nela, é que será o ponto de partida para esta dissertação. ‘Museu’, no entanto, devem ser percebido enquanto processo, desvinculando-se a origem deste termo, derivado de *Mouseion* ou “templo das Musas”, da ideia de espaço físico concreto e restrito. Para DESVALLÉS e MAIRESSE na

obra *Key Concepts of Museology* “O termo “museu” tanto pode designar a instituição quanto o estabelecimento, ou lugar geralmente concebido para realizar a seleção, o estudo e a apresentação de testemunhos materiais e imateriais do Homem e do seu meio” (DESVALLÉS e MAIRESSE 2010, 64).

A partir desta ambiguidade, surgiu a demanda de usar o binômio Espaço-Museu, juntando os termos para uma definição que se aproxima do objeto de pesquisa do qual estamos tratando nesta dissertação evidenciando, assim, a importância particular de cada um. É importante especificar que estamos trabalhando neste trabalho com espaço físico de museus de caráter tradicional, espaços permanentes, ou seja, neste conceito que nos orienta, não estão inseridos os espaços temporários, efêmeros ou virtuais. Segundo Scheiner, Museu tradicional é o tipo clássico de museu:

Espaço, edifício ou conjunto arquitetônico ou espacial arbitrariamente selecionado, delimitado e preparado para receber coleções de testemunhos materiais recolhidos do mundo. No espaço do museu tradicional, as coleções são pesquisadas, documentadas, conservadas, interpretadas e exibidas por especialistas - tendo como público-alvo a sociedade. A base conceitual do museu tradicional é o objeto, aqui visto como documento (SCHEINER 1998, 161)

O Espaço-Museu é entendido como espaço público aberto ao público a serviço dele, visto que uma das funções basilares de um museu – ao lado da coleta, conservação e pesquisa – é comunicar-se com as pessoas, desempenhando seu papel social. Ferrara sobre as múltiplas confluências que se estabelecem no espaço, aponta:

Impõe-se considerar o espaço como um território interdisciplinar de investigação, não porque seja objeto de estudo de várias áreas de conhecimento, mas porque sua complexidade demanda interpretações que decorrem da experiência humana tecida e tramada nas filigranas da vivência cotidiana, ou seja, não se pode pensar ou interpretar o espaço senão através da experiência cotidiana do homem que, no tempo e no espaço, o relaciona com suas criações (FERRARA 2002, 30).

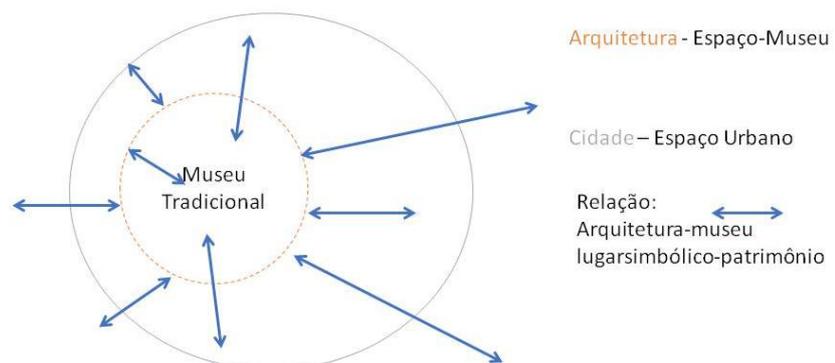
Nessa perspectiva é necessário perceber a importância de se ampliar o olhar para a interdisciplinaridade, neste caso para a permeabilidade nas articulações da museologia com arquitetura e urbanismo, visto que “em face à crescente patrimonialização do todo o existente e à consequente musealização do espaço urbano, a função social e a hermenêutica da arquitetura dos edifícios de museus adquirem importância singular” (GUIMARAENS 2010, 1)

1.1 Espaços-Museu Expanso

Os espaços-museu modificados, estendidos ou ampliados serão identificados nesta pesquisa como Espaços-Museu Expanso. O Espaço-Museu Expanso é analisado a partir das definições de uso e função na arquitetura de museus, embasados pela definição de museu do Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM, ou seja, “para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, dos conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultura” (IBRAM s.d.).

Ao arriscarmos uma primeira reflexão sobre as expansões aparece à primeira vista a ideia de um processo quase natural no qual museus devem modernizar seus os espaços para acompanhar as novas tecnologias, com vistas a preservar e difundir o patrimônio, atender a necessidade de expor a arte contemporânea em suas diversas formas de mutação, comunicar-se com grande número de pessoas, ser acessível e incorporar novas mídias. Assim, nessa lógica, a missão do museu só faria sentido se ele se adaptasse e se atualizasse através de algum processo de expansão. Contudo, o museu não é um elemento isolado em seu contenedor, seu contorno é permeável e simbólico, onde as trocas e influências acontecem o tempo todo em todas as direções e dimensões, num processo relacional infinito (Figura 1: Esquema Relacional). Sua existência, portanto, não pode ser definida apenas por sua atualização/expansão arquitetônica as vezes mascarada de “modernização”.

Figura 1: Esquema Relacional



As setas são de mão-dupla, e simbolizam a troca relacional do museu com sua face externa e com seu conteúdo, com os visitantes e com a comunidade, com o entorno e com a cidade e para além, numa relação infinita (elaboração própria).

A questão de pesquisa que orienta essa dissertação perpassa pelo pressuposto de que dentre tantos agentes que influenciam o processo de expansão existe um ou mais que sejam comuns entre a grande maioria das instituições expandidas. É certo que há um longo caminho a percorrer para responder aos fatores congruentes que determinam uma expansão. Neste trabalho optou-se focar no motivo pelo qual, junto a essas ampliações,

está a contratação de um arquiteto de renome, projetando áreas de consumo, praças abertas para o espaço urbano, grandes janelas que trazem a cidade para dentro do museu em uma arquitetura futurista e esteticamente atraente e chocante (Figura 2, Figura 3, Figura 4, Figura 5).

Figura 2: Vista de dentro para fora de Museus Expandidos



Arquiteto: Shigeru Ban Ano: 2010 | Localização: Metz, França

Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/617797/centre-pompidou-metz-slash-shigeru-ban-architects>

Voltemos o olhar ao termo expanso, adjetivo originário da palavra expansão, possui o prefixo 'EX'. que significa movimento para fora, cujo inverso é movimento para dentro 'IN', outras oposições são do tipo “exportar/importar exumar/inumar 'tirar (da terra)'/pôr dentro (da terra)', excluir/incluir, egresso/ingresso” (HOUAISS e VILLAR 2017). Lembrando que na análise etimológica realizada viu-se que expandir também significa abrir, movimento de abrir, de se abrir.

Trabalhamos com a hipótese desse movimento 'ex/in' estar presente na maioria dos projetos de expansão de museus em sua relação com o público e com o território que ocupa. Numa visão sem aprofundamento dos projetos, analisamos a reincidência nas soluções arquitetônicas com acessos amplos, praças abertas, áreas envidraçadas e aberturas criteriosamente selecionadas, enxergando o propósito cardeal de dirimir as antonímias ex e in, trazendo o interno para o externo e o externo para o interno, onde o exportar e o importar viram uma ação única.

Figura 3: Vista de dentro do Whitney Museum of Art



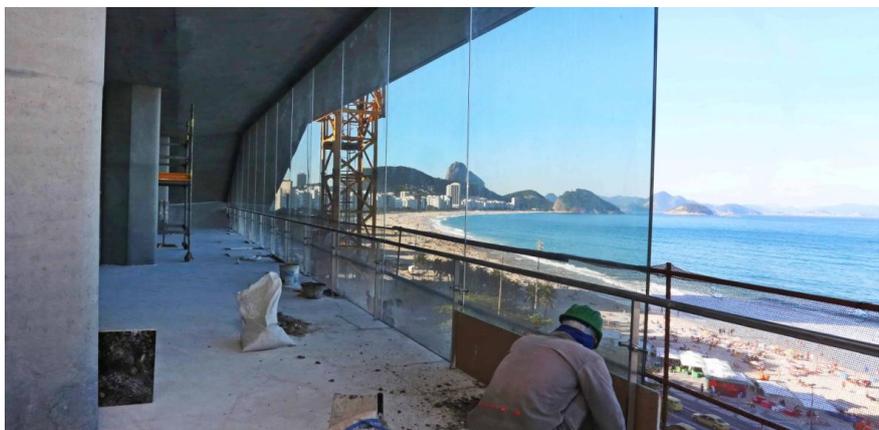
Arquiteto: Renzo Piano Ano: 2015 | Localização: Nova Iorque, USA
 Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/767261/the-whitney-museum-renzo-piano-building-workshop-plus-cooper-robertson>

Figura 4: Vista de dentro do novo LACMA - Maquete Eletrônica



Arquiteto: Peter Zumthor Ano: 2018 | Localização: Los Angeles, USA
 Fonte: <https://www.contractdesign.com/news/projects/peter-zumthor-reveals-updated-plans-for-lacma-expansion/>

Figura 5: Vista de dentro do MIS-RJ - Em Construção



Arquiteto: Diller Scofidio + Renfro | Ano: 2013 Localização: Rio de Janeiro, Brasil |
 Foto: André G. de Melo Fonte: <https://fotospublicas.com/obras-da-nova-sede-do-mis-em-copacabana-o-museu-completara-50-anos-amanha-0309/>

Vale mencionar alguns exemplos de museus que nas últimas três décadas adquiriram novas áreas, antes dos anos 2001.:O Museu do Louvre (1793), primeiro museu nacional de história da França, localizado no monumental antigo Palácio Real, nos anos de 1984 a 1989, passou por uma reforma para inclusão de um anexo em forma de pirâmide de vidro e um sistema de galerias subterrâneas. Esse projeto de expansão foi projetado pelo arquiteto I.M.Pei (1917-) a partir de uma encomenda feita pelo então presidente francês François Mitterrand (1916-1996). No mesmo momento, em 1986, a National Gallery de Londres anuncia que o escritório de Robert Venturi e Denise Scott Brown ficaria a cargo do projeto de ampliação, que inaugurou oficialmente a Ala Sainsbury em 1991. Este escritório foi selecionado em um 'concurso fechado' quatro anos depois de um 'concurso aberto' ter sido invalidado por situações polêmicas onde o Príncipe Charles⁸ afirmou não gostar do projeto vencedor (MONEO 2008).

Em 1992 foi realizado o acréscimo do edifício projetado por Gwathmey Siegel ao Museu Guggenheim de Nova York (1959). Esta ampliação gerou diversas polêmicas, pois apesar de ter sido originalmente pretendida por Frank Lloyd Wright, o prédio foi divide opiniões entre nova iorquinos e críticos de arquitetura e de arte. Porém, com 33 anos de construído ele possuía valor simbólico, já era parte daquele lugar, do cotidiano das pessoas que o entendiam como patrimônio, e qualquer alteração em sua arquitetura e imagem estava submetido a análise e aprovação do seu público da sua comunidade. Em reportagem de 19 de fevereiro de 1985, sobre o projeto de ampliação do Guggenheim ainda em andamento, o jornal The New York Times, entrevista o então diretor do museu que versa sobre os motivos da expansão:

O objetivo principal da adição, de acordo com Thomas M. Messer, diretor do Museu Guggenheim desde 1961, é expandir a capacidade do museu para exibir sua coleção permanente, uma parte substancial da qual está agora em armazenamento. "Provavelmente não existe uma grande instituição no mundo, cujos tesouros são tão visíveis quanto os nossos", disse Messer. Embora a expansão agregue 25.000 pés quadrados de espaço de exposi-

⁸ Charles, O Príncipe de Gales, é o filho mais velho e herdeiro aparente da rainha Isabel II do Reino Unido. Em um discurso proferido no evento comemorativo do 150º aniversário do *Royal Institute of British Architects* (RIBA), em 30 de março de 1984, o príncipe de Gales declarou que o conjunto de propostas apresentadas no Projeto de Expansão da National Gallery se pareciam mais com um "carbúnculo monstruoso". Suas palavras interferiram de forma contundente no futuro do museu, pois criou-se uma grande polêmica que acabou invalidando a proposta vencedora e o financiador da ampliação, Lord Sainsbury, convocou um novo concurso fechado, no qual o escritório de Venturi e Scott Brown foi escolhido para realizar a ampliação. A transcrição do discurso: "*O que estamos fazendo, então, com a nossa capital atualmente? O que temos feito desde o bombardeio durante a guerra? O que estamos prestes a fazer em uma de suas áreas mais famosas - a Trafalgar Square? Ao invés de projetar uma extensão da elegante fachada da National Gallery que a complemente e mantenha o conceito de colunas e cúpulas, parece que seremos apresentados a uma espécie de posto de bombeiros municipal, com um tipo de torre de sirene. Compreenderia melhor esse tipo de abordagem high-tech se você demolisse a Trafalgar Square por completo e começasse tudo de novo com um único arquiteto responsável por todo o arranjo, mas o que se propõe é como um carbúnculo monstruoso no rosto de um muito amado e elegante amigo.*" Tradução nossa. Disponível em <<https://www.princeofwales.gov.uk/speech/speech-hrh-prince-wales-150th-anniversary-royal-institute-british-architects-riba-royal-gala>>. Acesso em: 13 set. 2015.

ção ao Guggenheim, o Sr. Messer enfatizou que o museu não estava buscando ampliar seus programas significativamente. "Não é para fazer o museu crescer, mas para tornar visível e útil o que temos", disse ele (GOLDBERG 1985)

Figura 6: The New York Time notícia a expansão do Guggenheim



Fonte: <https://www.nytimes.com/1985/02/19/arts/guggenheim-museum-plans-to-erect-an-11-story-12-million-addition.html>

Em 2000, foi inaugurada a ampla reforma do British Museum, com a instalação de uma abóboda de grande extensão produzida em vidro e aço, obra do arquiteto britânico Norman Foster, um projeto que se enquadra na ideia de devolver ao público o Grande Pátio contudente

A partir da virada do século XX para o XXI, o número de instituições que buscou expandir seu espaço-museu por meio da arquitetura contemporânea cresceu consideravelmente. No subitem 1.2 a seguir selecionamos imagens de museus tradicionais ocidentais que expandiram neste século.

O Museu Reina Sofia e o Museu del Prado, que são museus vizinhos na cidade de Madri, Espanha, tiveram seus espaços ampliados no mesmo período, entre 2005 e 2007, por meio da construção de anexos e incorporações realizadas na própria estrutura do prédio projetados pelos Arquitetos Jean Nouvel (1945-) e Rafael Moneo (1937-), respectivamente. Na expansão do Museu do Prado é incorporado no interior do museu o claustro dos Jerônimos, "iluminando-o com uma grande claraboia e definindo os limites da edificação

nova a partir do contorno deste elemento, alinhando a construção também aos da igreja gótica em um preciso exame de como as superfícies novas e antigas deveriam se articular” (ZONNO 2016).

Entre os exemplos americanos, temos o Museu de Arte Moderna (MoMA) de Nova Iorque, que está em constante expansão desde 1983, graças à aquisição de alguns edifícios do quarteirão em que está localizado. Em 2011, o MoMA comprou o prédio contíguo pertencente ao Museu de Arte Tradicional⁹, que será demolido para ampliar mais uma vez seus espaços, com projeto do escritório Diller Scofidio + Renfro e previsão de abertura para 2019.

A Tate Modern, por si só já é uma expansão (filial) da antiga Tate Gallery (1897) juntamente com a Tate Britain, a Tate Liverpool e a Tate St. Ives (grupo Tate) Inaugurada em 2000 em Londres, foi idealizada pelos arquitetos suíços Herzog e de Meuron já prevendo o projeto de ampliação através de um edifício anexo, que seria aberto ao público seis anos depois.

Um exemplo que não podemos deixar de mencionar é o do museu criado pela mecenas Gertrudes Vanderbilt Whitney (1875-1942), que em maio 2015 pela quarta vez, desde que abrisse suas portas em 1931, mudou de endereço para poder expandir sua área.

O novo edifício do Whitney Museum of American Art, foi projetado pelo Arquiteto Renzo Piano (1917-), considerado o mestre da Arquitetura de Museus (P. CLEMENCE 2014) tendo entre seus trabalhos 25 projetos de museus. O edifício atual está localizado entre o rio Hudson e o parque elevado Highline, no Meatpacking District, área com a concentração de galerias de arte que passa por processo de revalorização na cidade de Nova York. A última sede do Whitney, inaugurada em 1966 e desenhada pelo arquiteto húngaro, ex-Bauhaus, Marcel Breuer (1902 -1981), localiza-se no Upper East Side tendo sido alugada por 8 (oito) anos pelo Metropolitan Museum of Art (MET), rebatizada e inaugurada em março de 2016, como MET Breuer. Este movimento seria o primeiro passo de um plano de expansão mais amplo do MET.

⁹ O MoMa comprou o antigo edifício do Museu de Arte Tradicional América (2001) em 2011, para expandir sua área. Ao anunciar que iria demoli-lo, arquitetos da Liga de Arquitetura de Nova York, entre os quais os vencedores do Pritzker Richard Meier (1984) e Thom Mayne (2005), dirigiram uma carta aberta ao museu para que o MoMa reconsiderasse a decisão, alegando o “desperdício ambiental e cultural que é destruir este edifício de doze anos tão admirado e distinto”. Os arquitetos responsáveis pelo projeto de expansão, Diller Scofidio + Renfro, disseram não ter encontrado outra solução a não ser construir um novo edifício no lugar. Fonte: <https://www.nytimes.com/2014/01/09/arts/design/a-grand-redesign-of-moma-does-not-spare-a-notable-neighbor.html>

Figura 7: Fachada do primeiro endereço do Whitney Museum of American Art



Localização: 18th Street, NY, USA
Ano: 1931 Fonte: WM website

Figura 8: Fachada do segundo endereço do Whitney Museum of American Art



Localização: 54th Street, NY, USA
Ano: 1954 Fonte: WM website

Figura 9: Fachada do terceiro endereço do Whitney Museum of American Art



Localização: Madison Avenue, NY, USA
Ano: 1966 Fonte: WM Website

Figura 10: Fachada do atual endereço do Whitney Museum of American Art



Localização: 99 Gansevoort Street, NY, USA
Ano: 2015 Fonte: WM website

Alguns museus optaram pela abertura de filiais em outros bairros, como fez o MoMA PS1 – localizado em Long Island, considerado uma das maiores instituições americanas dedicadas à arte contemporânea. Outras instituições preferiram expandir para outras cidades, como Louvre Lens, inaugurado na cidade francesa de Lens, e Pompidou Metz, cidade a nordeste da França. Houve museus que se expandiram para outros países, entre eles: o Louvre Abu Dhabi, nos Emirados Árabes Unidos; o Pompidou Málaga, na Espanha e a Fundação Solomon R. Guggenheim, que possui unidades nas cidades de Nova York, Veneza, Bilbao e Abu Dhabi, reafirmando modelos de expansões.

Importante ressaltar que esse boom expansionista dos museus tem representatividade em todo mundo, tendo se iniciado na América do Norte e na Europa, esse movimento de ampliação encontra-se hoje em ebulição, inclusive entre as instituições da América Latina.

No Brasil, o Museu Chácara do Céu, inaugurado em 1972 no bairro de Santa Tereza, no Rio de Janeiro, encontra-se com um anexo em construção, projetado pelo arquiteto Ernani Freire, o mesmo arquiteto do vizinho Centro Cultural Parque das Ruínas (1997), integrando ruínas de um palacete de 1902 à contemporaneidade. O Museu Histórico Nacional (MHN) no Rio de Janeiro (EBC Agência Brasil 2014) e o Museu das Missões no Rio Grande do Sul (IBRAM/ASCOM 2014) anunciaram no segundo semestre do ano de 2014 a elaboração de projetos de edifícios anexos.

O Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ), a exemplo do Whitney, planejou sua saída da sede Praça XV para um novo prédio, que se encontra em construção à beira-mar, na Avenida Atlântica, em Copacabana, projetado pelo escritório Diller Scofidio + Renfro (MIS-RJ, 2018). Esta já é a segunda expansão do Museu, pois em 1990 ele amplia sua área administrativa e parte do acervo para um prédio no bairro da Lapa. MIS-RJ, estudo de caso deste trabalho, está sediado em um antigo pavilhão desde o ano de 1965. O prédio, construído para a Exposição Internacional de 1922, comemorativa do Centenário da Independência, é um monumento de valor simbólico para a cidade do Rio de Janeiro, tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), portanto, patrimonializado. Cabe pontuar o entendimento de que o valor simbólico não é intrínseco ao bem, nem mesmo imposto por um aparato jurídico de uma agência do estado, mas apropriado semanticamente em ressonância, categoria de pensamento, que é sistematizada por Gonçalves.

[...] um patrimônio não depende apenas da vontade e decisão políticas de uma agência de Estado. Nem depende exclusivamente de uma atividade consciente e deliberada de indivíduos ou grupos. Os objetos que compõem um patrimônio precisam encontrar ressonância junto a seu público (GONÇALVES, 2007, p. 214-215).

Portanto, a implantação do Museu dentro do edifício agregou novos valores históricos e simbólicos a esse patrimônio. Assim entendemos o processo de patrimonialização de um bem, que, estando dentro do Museu, assume caráter institucional, ou seja, museológico, acarretando, portanto, a musealização do mesmo.

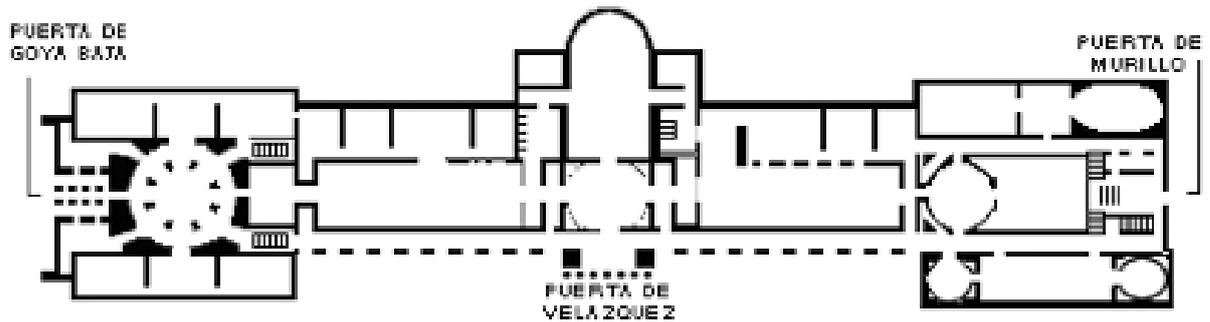
1.2 Da Adaptação ao Ineditismo: expansões práticas e anexos criativos

Na segunda metade do século XVII, em Florença, Itália, a Galeria Uffizi, construída pelo pintor e arquiteto Giorgio Vasari (1511-1574), como parte do *Palazzo degli Uffizi*, um edifício para abrigar os escritórios de Cosimo I, Duque de Florença. No último andar do edifício de escritórios de François I de Medici (1541-1587), a Galeria, que formava um grande corredor ligando dois palácios, foi o primeiro espaço dedicado exclusivamente às artes, expondo pinturas e esculturas lado a lado. As galerias tornaram-se espaços obrigatórios nos palácios, e não demoraria para que esta disposição linear se transformasse no tipo clássico para salas de exposição. Surgia, assim, o “palácio-museu”, cujos interiores luxuosos iriam afirmar-se, após o renascimento, como locais apropriados para exibição de peças artísticas. Seria nesses espaços palacianos, no período revolucionário francês, que irão se originar os museus públicos.

A origem tipológica do museu, como se pode comprovar, não está em um edifício criado para tal fim, sem precedentes históricos como ocorre com outras tipologias arquitetônicas, mas sim com a adaptação feita em edifícios existentes, onde já existiam espaços apropriados, ou uma sucessão de salas onde podiam ser exibidas obras de valor artístico e patrimonial (MARICONDE 1998, 47).

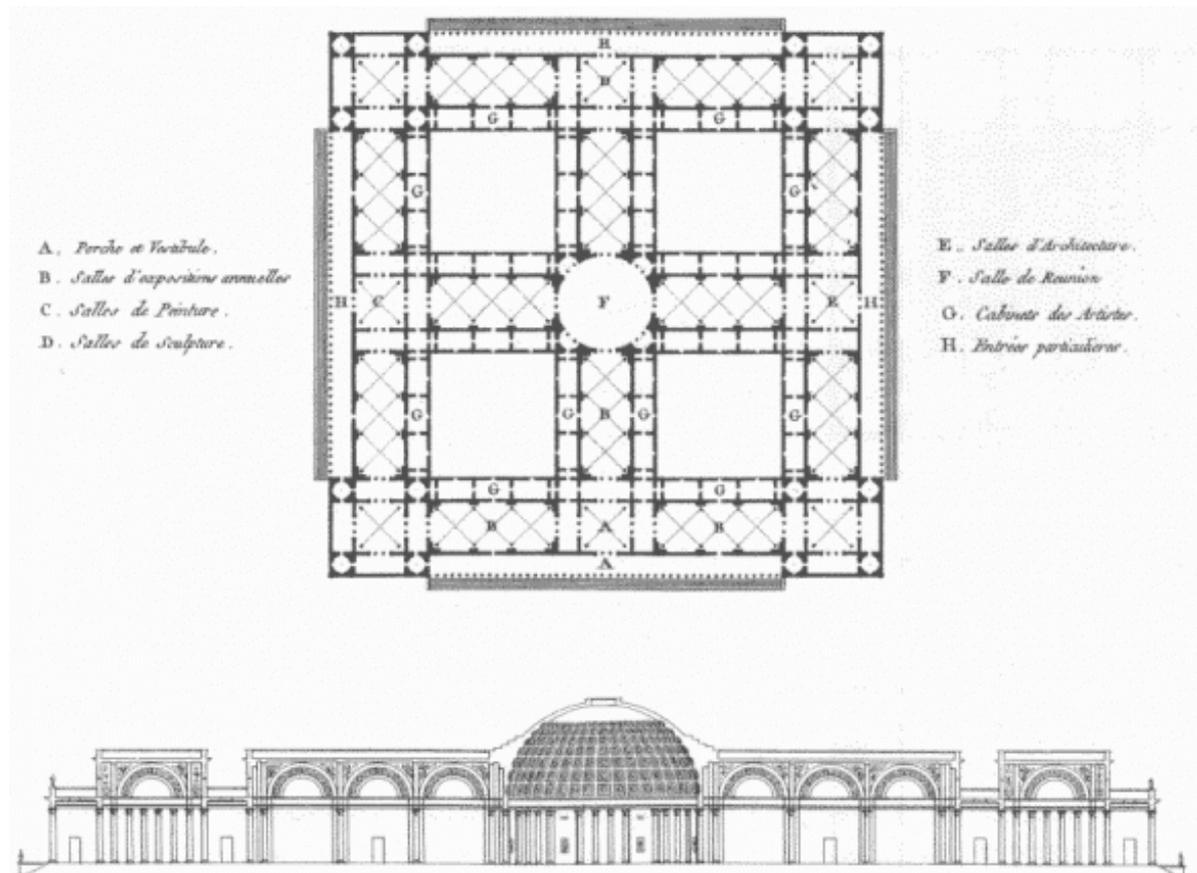
Na segunda metade do século XVIII começariam a ser projetados os primeiros prédios especificamente concebidos para abrigar museus, como o de Dresden (1742) elaborado por Conde Francesco Algarotti (1712-1764) a pedido de Augusto III (1696-1763), Rei da Polônia. O historiador da arte Nikolaus Pevsner (1902-1983), cidadão britânico nascido na Alemanha, considera o museu de Dresden “o mais antigo projeto de museu conhecido” (NEIVA e PERRONE 2013, 86). Nesta época, só havia projetos e modelos. O projeto que passou da teoria para uma real construção foi o do Museu do Prado, em Madri, projetado em 1784 pelo arquiteto Juan Villanueva (1739-1811), que se resumia a espaços de exposição e a uma biblioteca, cuja uma edificação simétrica era composta por dois pavilhões laterais, cúpulas e uma entrada principal com colunas coríntias (Figura 11: Museu do Prado, Madri, 1784.).

Figura 11: Museu do Prado, Madri, 1784.



Projeto de Juan Villanueva. Provável planta original.
 Fonte: <http://www.resumose TRABALHOS.com.br/000738338.png>

Figura 12: Modelo de Projeto de Museu de J.N.L.Durand, 1802-1805



Ao longo das galerias pode se ver os ambientes marcado com a letra G, que são os *cabinets des artistes*. Fonte: <http://d2aohiyo3d3idm.cloudfront.net/publications/virtuallibrary/0892365803.pdf> (DURAND 2000)

No século XIX, o Arquiteto Jean-Nicolas-Louis Durand (1760-1834) Em *Précis des Leçons d'Architecture*, (1802-05), constrói um modelo para arquitetura de museus, dizendo que estes deveriam ser construídos no mesmo conceito dos templos dos estudos, as bibliotecas (Figura 12: Modelo de Projeto de Museu de J.N.L.Durand, 1802-1805).

Nas grandes cidades, pode haver vários museus, alguns para guardar raros produtos da natureza, outros para conter as obras-primas artísticas. Em cidades menores, um único museu pode servir esses dois propósitos simultaneamente; e, para uma economia ainda maior, devem incorporar também a biblioteca. Seja qual for a extensão desses edifícios, seja qual for o tipo de objeto que eles guardem, eles são construídos para conservar e transmitir um tesouro precioso, e devem, portanto, ser produzido no mesmo espírito que as bibliotecas (DURAND 2000, 160)

Esse caráter formativo predominava nos museus da época, onde havia espaços para ateliês de aprendizes, que ali desenvolviam seus trabalhos artísticos. Em seu tratado de 1802-1805, Durant publica o esquema de uma planta baixa que seria amplamente seguido por todo o século XIX – uma cruz grega inscrita em um quadrado, formando quatro alas de igual tamanho, tendo uma rotunda ao centro.

No período da Revolução Francesa (1789-1799), época em que as grandes coleções da nobreza passariam a ser públicas, surge, em 1793, o Museu do Louvre, museu nacional de referência, ocupando parte do Palácio Real. No entanto, apesar dos exemplos do Museu do Prado, em Madrid, e do Museu do Louvre, em Paris “especialistas em geral, entendem não ter havido, antes do século XIX, uma arquitetura identificável como museu, como hoje conhecemos.” (NEIVA e PERRONE 2013, 90). Cabe ressaltar que os primeiros museus públicos ocuparam edifícios públicos existentes, os palácios com galerias já construídas, já nascendo assim como monumentos.

A imagem de edifício importante, já sacramentado na população, respondia com eficiência à necessidade de mostrar que ali estavam guardadas as riquezas da nação e que estas estavam ao alcance de todos. Não deixava de ser uma forma de permitir que a burguesia ávida de poder, pudesse, enfim, tomar posse dos palácios, ainda que de forma simbólica. (KIEFER, 2000, p. 17)

Desde o final do século XIX, os museus e sua arquitetura vinham sendo questionados, no bojo da visão desafiadora que nutria. Nessa época os movimentos de vanguarda passaram a tratar os museus como aparatos de legitimação política e cultural da classe burguesa que deveria ser desmantelada ou destruída, como pregava o Manifesto Futurista – “nós destruiremos os museus, bibliotecas e academias de todo tipo” (MARINETTI 1909), onde os modernistas propunham uma ruptura com o passado. Dos anos 1920 aos anos 1960 os museus são pouco mencionados em relação a sua estética construtiva, porém das instituições que surgiram neste período, algumas são de grande relevância para a arquitetura de museus.

Seria apenas com a fundação do MoMA de Nova Iorque, em 1929, que essa visão ‘museofóbica’ da área vanguardista começa a mudar. A inauguração do MoMA “marca a transição do museu visto como arquivo depositário de objetos, à noção inovadora de espaço social no intercâmbio de ideias” (BARRIOS 2012). Na mesma época surgem as ideias modernistas para a Arquitetura de museus, que além das formas do prédio alcançariam o ambiente das exposições. Quando Charles-Edouard Jeanneret-Gris (1887-1965), que ficaria conhecido como Le Corbusier, arquiteto, urbanista, escultor e pintor modernista franco-suíço, projeta o edifício *Mundaneum* (Figura 13) para o Museu Mundial de Genebra, em 1929, nunca construído, sua forma piramidal, como um grande Zigurate da antiguidade mesopotâmica, centrava sua preocupação na circulação do visitante, que começava pelo topo.

Em 1931, Le Corbusier iria se dedicar a outro projeto do Museu do Crescimento Ilimitado (Figura 14), finalizado em 1939, que embora considerado revolucionário, também não seria construído. Seguindo os preceitos de circulação *Mundaneum* – em forma de uma espiral horizontal, onde a visita teria início por meio de uma passagem coberta no térreo –, tratava-se de um manifesto contra o caos urbano que se desenvolvia naquele momento, considerando a possibilidade de expansão dos espaços do museu, que poderia crescer indefinidamente, de acordo com as necessidades da época e dos acervos. Caracterizava-se por uma arquitetura extensível e sem fachada definida, suspensa do chão, iluminada de forma zenital, apresentando um volume opaco, com poucas aberturas e circulada de amplos espaços verdes, com a possibilidade de uma museografia flexível.

Figura 13: Mundaneum, Musée Mondial



Genève, Suisse, 1929

Fonte: Site Fondation Le Corbusier

http://www.fondationlecorbusier.fr/CorbuCache/900x720_2049_1603.jpg?r=0

Figura 14: Maquete do Museu do Crescimento Ilimitado

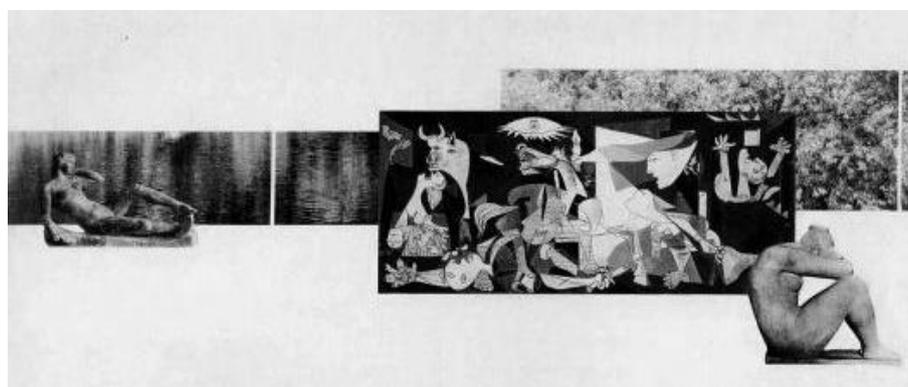


Le Corbusier, Paris, 1939.
Fonte: Site Fondation Le Corbusier

Le Corbusier não deixou claro neste projeto onde seriam os espaços destinados às áreas técnicas e administrativas, neste momento, já consagradas e bem definidas nos estudos de museus.

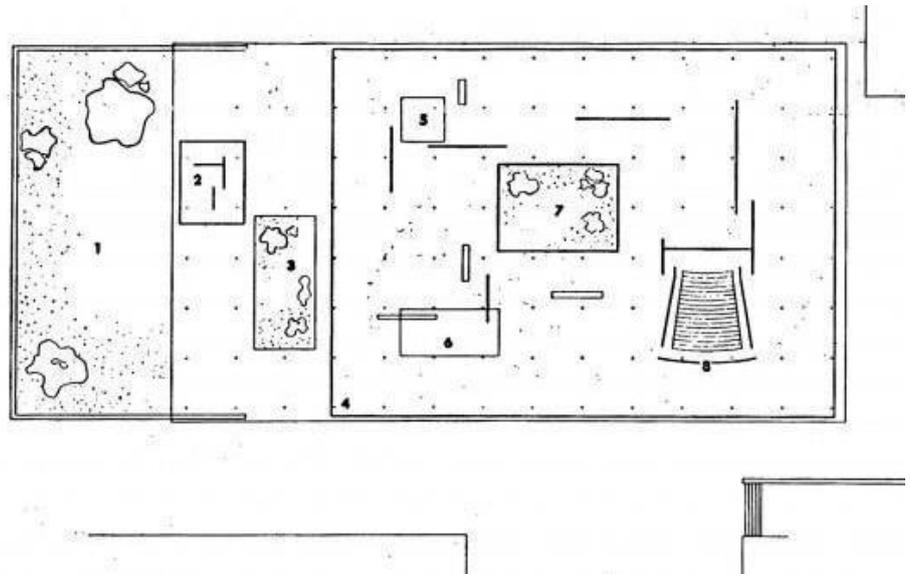
Além de Le Corbusier, Mies Van der Rohe (1886-1969), arquiteto alemão naturalizado americano, também elaborou projetos inovadores para museus, como o projeto do Museu para uma cidade pequena (1940-1943), onde apresenta uma planta-livre, sem paredes, com a construção envolta em vidro, um espaço 'neutro', visando a valorização dos objetos, que eram dispostos de forma cronológica. Os painéis, verticais, espalhados entre os pilares da construção, pensados como se fossem, eles próprios, uma obra a ser observada, (Figura 16 e Figura 15) Esta era uma disposição museográfica até então inédita, que abolia a caixa rígida das antigas galerias, onde passava a haver, assim como na proposta de Le Corbusier, uma flexibilidade.

Figura 15: Painéis Verticais. Museu para uma Cidade Pequena.



Mies Van der Rohe, 1940-1943
Fonte: Vitruvius Website

Figura 16: Planta do Museu para uma Cidade Pequena.



Mies Van der Rohe, 1940-1943

Fonte: Vitruvius Website

Mis Van der Rohe pode ser considerado como o primeiro arquiteto a realizar uma ampliação de um museu, quando, em 1953, o Museu de Belas Artes de Houston (MFAH) (Figura 17) solicitou que ele projetasse duas ampliações, no Cullinan Hall, em 1953 e no Salão Brown, anos mais tarde, em 1974. O arquiteto elaborou um espaço livre, fluido, com flexibilidade para diversos eventos, fazendo uso de materiais modernos para a época, como o aço industrializado e o grande painel de vidro.

Figura 17: Museu de Belas Artes de Houston



Mies van der Rohe / Houston - Texas

Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/01-1085/classicos-da-arquitetura-museu-de-belas-artes-de-houston-mies-van-der-rohe-houston-texas>

Seguindo os preceitos de Mis Van der Rohe, de museus de planta-livre, sem apoios estruturais internos, flexíveis, de forma delgada, elevados do solo, envidraçados, em negação à tradição museológica de expor, surgem os brasileiros Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM), projetado em 1952 pelo arquiteto Affonso Eduardo Reidy (1909-1964) e inaugurado em 1967, e o Museu de Arte de São Paulo (MASP) projetado em 1957 pela arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi (1914-1992), e inaugurado em 1968. Neste trabalho, Lina Bo Bardi não projeta somente o prédio de museu, mas também uma nova museografia, impactante e contestante, na qual as pinturas, apoiadas em painéis de vidros fixados sobre cubos de concreto, pareciam flutuar, trazendo uma nova experiência para a percepção do visitante (Figura 18).

Figura 18: Cavalete de vidro



Com pintura Renée de Amedeo Modigliani, antiga pinacoteca do Masp acervo [Instituto Bardi]
Fonte: Vitruvius Website

Figura 19: Foto do zigurrat invertido do Museu Guggenheim.



Frank Lloyd Wright 1959
Fonte: Vitruvius Website

Em 1959, em frente ao Central Park, é inaugurado o Museu Guggenheim de Nova York, projetado pelo arquiteto americano Frank Lloyd Wright (1867-1959), concebido como alternativa tipológica e estética em meio aos arranha-céus da cidade. Além de ter sido o primeiro museu a contar com uma arquitetura com o caráter artístico de uma escultura, mantendo uma relação orgânica com o loci, que inovou ao conceber um percurso em espiral, que propicia uma outra relação com a obra, abrindo um caminho novo a ser seguido pelos arquitetos de museus.

Nikolaus Pevsner, em seu livro *História das Tipologias Arquitetônicas*, de 1976, afirmou que nos primeiros 30 anos depois da Segunda Guerra Mundial, ou seja, de 1945 a 1976 “muitos museus foram construídos... [mas] novos princípios não surgiram, exceto que a ideia de museu como um monumento por direito próprio, foi substituído pela ideia do museu como um perfeito lugar para se mostrar, desfrutar e estudar” (PEVSNER 1976, 136 tradução nossa).¹⁰ Contudo, no ano seguinte a esta publicação, em 1977, foi inaugurado o Centro Cultural Georges Pompidou, em Paris, projetado, a pedido do então presidente Georges Pompidou, por Renzo Piano + Richard Rogers, movimenta esta maré de calma, marcando o início de um “boom” de construções de novos museus.

Uma das características da arquitetura do Pompidou são as estruturas de sustentação e os dutos de instalações expostos na fachada, com cores diversas que as especifica, sendo azul para ar condicionado, amarelo para elétrica, verde para água e vermelho para as pessoas: escadas e elevadores. A partir da inauguração daquele arrojado museu parisiense, a arquitetura de museus passaria por uma reavaliação conceitual importante tanto em seu aspecto formal quanto no que dizia respeito a seu programa, “evidenciando seu gosto por arquiteturas espetaculares, pelas grandes exposições chamativas e amplamente populares, e com a intenção de se tornarem parte de um determinado tipo de consumo” (DESVALLÉS e MAIRESSE 2010, 23). Surge “o museu como cultura de massa, como um lugar de *mise-en-scène* espetacular e de exuberância operística” (HUYSSSEN 1997, 222).

¹⁰ Texto original: *many museums has been built...no new principles have turned up, except that the ideal of the museums as a monument in its own right has been replaced by the ideal of the museum as a perfect place to show, enjoy an study.*

Figura 20: Centro George Pompidou, Paris, FR.



Fonte: <https://www.centrepompidou.fr/en/The-Centre-Pompidou/The-Building>

O emblemático Museu Guggenheim de Bilbao na Espanha é inaugurado no ano de 1997 com projeto do arquiteto canadense naturalizado norte-americano Frank Owen Gehry (1929 -), que revolucionaria a arquitetura de museus de inúmeras maneiras. Enquanto as formas e as linhas artísticas do edifício possuem influência no surrealismo, do organicismo e da pop art, como colocou Montaner (2003, p. 15), a museografia apresenta uma confluência das soluções advindas nos séculos XX com a criação de diferentes espaços para expor a grande diversidade de obras de arte contemporânea. A inovação do projeto de Gehry também se daria pela utilização de softwares arquitetônicos e de engenharia, que viabilizaram os cálculos e os estudos de materiais, tornando possível, devido à alta tecnologia empregada, a construção do prédio.

O Guggenheim Bilbao torna-se assim exemplar das "duas faces da moeda" que envolvem a arquitetura dos museus da contemporaneidade: a permanência do paradigma espacial do cubo branco enquanto possibilidade da própria existência do museu como espaço expositivo neutro e a superação do paradigma formal do cubo branco para a viabilização dos museus enquanto acontecimentos urbano-midiáticos (SPERLING 2012)

Até hoje, nenhum outro prédio de museu recebeu tanta atenção da mídia especializada quanto o Guggenheim Bilbao. Antes mesmo de sua inauguração, era possível acompanhar em publicações todo o processo de sua concepção.

Bilbao era uma cidade industrial, portuária e decadente nos anos 90, que contratou o projeto de um museu como parte de uma intervenção urbana mais ampla, cujo objetivo era o de requalificar mudar a cidade. O resultado foi além do planejado, mostrando-se muito

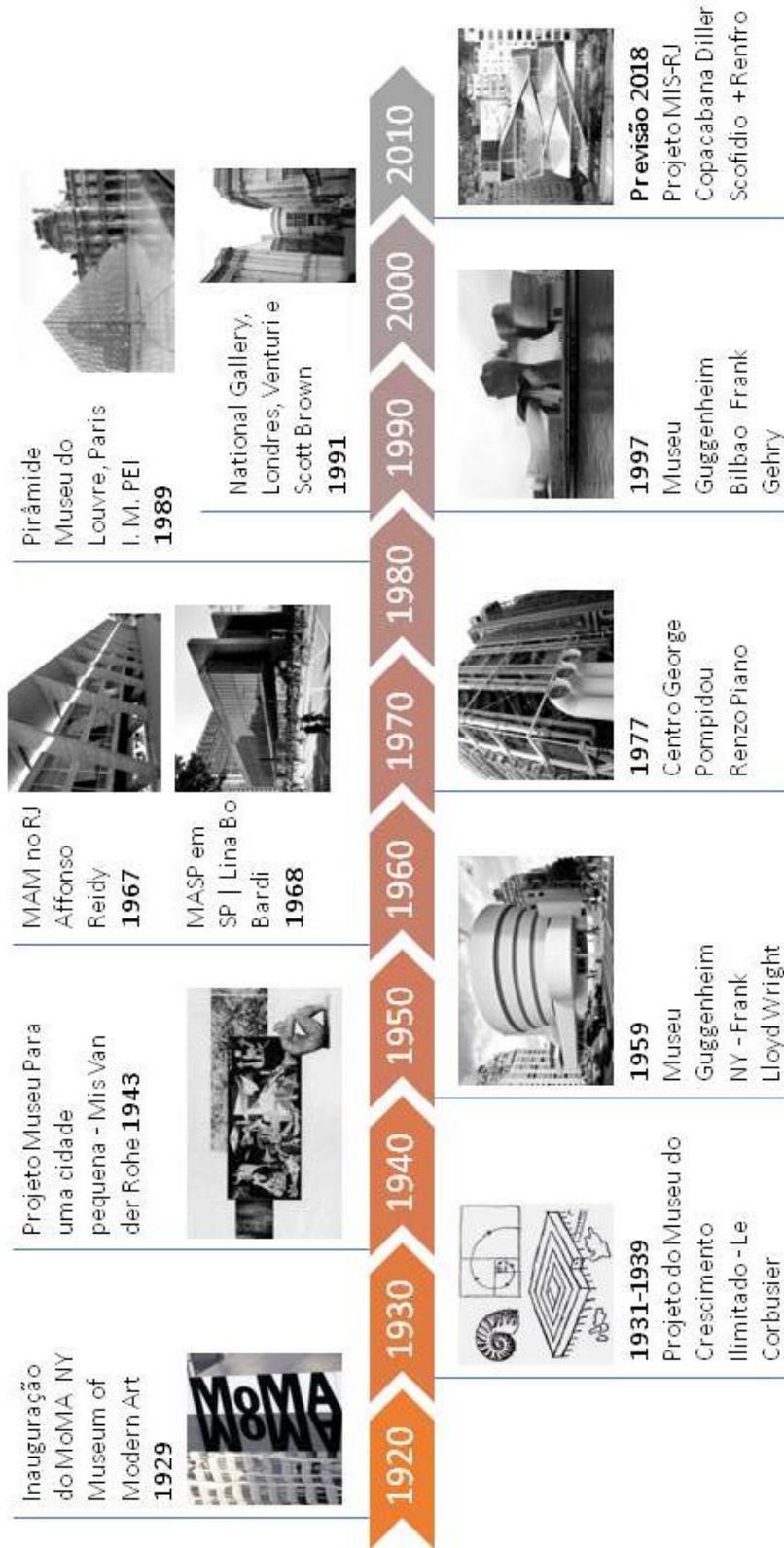
lucrativo, pagando-se em menos de um ano, o que ficou conhecido como “efeito Bilbao”. Instaurou-se um marco na monumentalidade dos museus, ampliando os horizontes da museologia e da arquitetura de museus para questões urbanas, políticas, sociais e econômicas antes não alcançadas.

Figura 21: Guggenheim Bilbao



Fonte: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/the-building/outside-the-museum/>

1.3 Linha do tempo: Marcos da Arquitetura de Museus



2

ESPAÇO-ABERTO: AO PÚBLICO E À SEU SERVIÇO

Um museu, para ser verdadeiramente aberto a todos, deve ser construído no coração da cidade”¹¹ Le Corbusier -1965 (LE FIGARO 1985)

Porque vivemos em uma época, também sobre esse aspecto, paradoxal: no próprio momento em que a unidade do espaço terrestre se torna pensável e em que se reforçam as grandes redes multirraciais, amplifica-se o clamor dos particularismos; daqueles que querem ficar sozinhos em casa ou daqueles que querem reencontrar uma pátria, como se o conservadorismo de uns e o messianismo dos outros estivessem condenados a falar a mesma linguagem - a da terra e das raízes (AUGÉ 2004, 37).

¹¹ Entrevista publicada em Figaro littéraire. Ver Gérard Vincent (1985) “Beaubourg: an VIII”. Vingtième Siècle. Revue d’histoire, nº6, pp. 53-54. – (Tradução livre do francês) Un musée, pour être vraiment ouvert à tous, doit être édifié au cœur de la cité - Le Corbusier

No capítulo anterior pudemos acompanhar que em ciclos, de 20 em 20 anos, inaugurava-se um grande marco na arquitetura de Museus: o MoMA em 39, o Guggenheim Nova Iorque em 59, O Centre Pompidou em 77 e o Guggenheim Bilbao em 97 (LORD & BLANKEENBERG, 2015, p. 188). Após esse histórico de arquétipos de museus, percebemos como essas novas construções rapidamente viraram monumentos. Atualmente, quando tudo se torna elemento de objetificação em um mercado de constante valorização simbólica, para ficar na memória uma imagem deve chocar aos sentidos e os projetos excêntricos dos *starchitects* já nascem aspirantes a monumento, impulsionados pelo poder de propagação midiática das novas tecnologias de comunicação.

Para o etnólogo e antropólogo francês, Marc Augé (1935-), monumentos são como indicadores do tempo, que passa e sobrevive.

O monumento, como indica a etimologia latina da palavra, pretende ser a expressão tangível da permanência ou, pelo menos, da duração. E preciso haver altares aos deuses, palácios e tronos para os soberanos, para que não fiquem sujeitos às contingências temporais. Eles permitem, assim, pensar a continuidade das gerações. [...]. O espaço social é repleto de monumentos não diretamente funcionais, imponentes construções em pedra ou modestos altares de terra, em relação aos quais cada indivíduo pode ter a sensação justificada de que, para a maioria, eles preexistiam a ele e a ele sobreviverão. Estranhamente, uma série de rupturas e descontinuidades no espaço é que representa a continuidade do tempo (AUGÉ 2004, 58)

Contudo, o museu não foi e não será apenas um monumento a sobreviver, eternamente consolidado, terminado e finito. Como fenômeno ele está em constante mudança e movimento, e seus espaços definidos como relacionais, de cultivo de memórias e do patrimônio musealizado, supostamente circunscritos a um ambiente delimitado. É em sua interação com o hoje, com o ser em sua contemporaneidade que os museus ultrapassam suas próprias barreiras.

Analisaremos neste capítulo a arquitetura-museu no processo da expansão como novidade, em constante estado inaugural no espaço urbano e como arte escultórica e performática. Nesse sentido, “o museu construído por um star da arquitetura se torna desde então uma peça essencial na revitalização do espaço urbano” (JEUDY 2005, 10), devido às singularidades da arquitetura e aos sentidos possíveis, através do edifício novo e escultórico e seu poder simbólico latente.

Trata-se de um movimento para trazer o museu e suas funções para a contemporaneidade por meio de elementos de forma singulares da arquitetura dentro de uma estética de espetacularização. Essa dinâmica do tornar-se atual no sentido de tornar-se

presente¹², e o constante acontecimento na ligação entre forma e função no espaço-relacional de exposição e público das instituições museológica, inserem na ordem do dia as questões da arquitetura de museus do sec. XXI articuladas às novas linguagens da arte e às imagens e transformações das cidades enquanto espaço de convivialidade, de reprodução social e de também acumulação capitalista.

2.1 Intercessão no Não-lugar

A partir desse caráter do movimento constantes, processo sempre vivo, entende-se o não-lugar do individual, do efêmero do passageiro, que nasce no lugar, e onde um novo lugar se recompõe, novas relações se constituem, criando esse espaço que é o museu de hoje, ampliado, expandido onde novos modos de fazer surgem no cotidiano. Segundo Augé:

a supermodernidade é produtora de não-lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos e que, contrariamente à modernidade baudelairiana, não integram os lugares antigos: estes, repertoriados, classificados e promovidos a "lugares de memória", ocupam aí um lugar circunscrito e específico (AUGÉ 2004, 73)

A análise dos papéis que os museus exercem hoje a partir dessa nova forma de se relacionar com o “espaço para arte” traz uma analogia entre as mudanças na sociedade do contexto histórico, econômico, cultural e as transformações da arte e suas novas linguagens artísticas, que são, segundo Huyssen, “espaço para reflexões sobre a temporalidade, a subjetividade, a identidade e a alteridade” (HUYSSSEN 1997, 226). É possível refletir, portanto, que a expansão que ocorre no espaço-arquitetura, acaba por expandir também o interesse público e político nesse território simbólico.

O fato dos museus terem se tornado cada vez mais interativos e dinâmicos, tem a ver com essa mudança de comportamento relacional no espaço museu - na vivência e isso tem transformado o espaço. Hoje, existem diversas formas de se interagir com o espaço museu. É possível usar o museu, apenas passar pelo museu, comprar no museu ou, ainda, marcar uma reunião no restaurante do museu. As pessoas viajam para conhecer as novas instalações de um museu. Lá mesmo, elas podem adquirir um ticket de um show, ou assistir com a família uma peça infantil em pátio aberto. É lá que as pessoas “roubam”, por alguns minutos, a climatização do hall do museu entre um compromisso e outro.

Nestas ocasiões, o contato com as obras de arte, com o patrimônio exposto se dá, mas não necessariamente no mesmo momento. Podemos dizer que o Museu tradicional e

¹² Para Jeudy atualizar significa trazer para o presente, e para isso antes é preciso subtrair a temporalidade tornando o museu atemporal, para então torná-lo contemporâneo.

seus novos espaços coexistem da mesma forma que o lugar e não lugar, esmiuçados por Augé como: “palimpsestos em que se reinscreve, sem cessar, o jogo embaralhado da identidade e da relação.” (AUGÉ 2004, 74)

Essa reinscrição seria o Espaço, como trataremos aqui, o espaço como prática dos lugares, e não do lugar único, e especificamente o espaço-museu, que é a vivência na relação com o museu em suas várias formas em seus vários “lugares” em suas várias passagens e pontos de vistas.

Figura 22: Hall de acesso do Museu do Louvre



Fonte: <https://www.shutterstock.com/pt/video/clip-29250250-stock-footage-paris-france-circa-jun-timelapse-of-people-moving-inside-the-louvre-museum-pyramid.html>

Figura 23: Hall de Acesso do MIS-RJ - Perspectiva



Fonte: https://arcowebarquivos-us.s3.amazonaws.com/imagens/59/67/arq_55967.jpg

No julgamento do autor, lugar e o não-lugar não são conceitos antagônicos e excludentes, são “polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente” (AUGÉ 2004, 74). Os museus - seus halls de entradas e saídas, suas salas de espera e descanso, estão marcados de sinalizações, anúncios, máquinas, propagandas, como todos os não-lugares.

Na realidade concreta do mundo de hoje, os lugares e os espaços, os lugares e os não-lugares misturam-se, interpenetram-se. A possibilidade do não-lugar nunca está ausente de qualquer lugar que seja. A volta ao lugar é o recurso de quem frequenta os não-lugares (e que sonha, por exemplo, com uma residência secundária enraizada nas profundezas da terra) (AUGÉ 2004, 98,99)

Compreendemos que hoje os museus possuem não-lugares “solitário” dentro de um lugar “social e orgânico” e esse novo espaço relacional precisa de espaço físico. No conceber arquitetônico de um novo museu é preciso ter isso claro, mesmo os não-lugares não sendo itens explícitos de um do programa necessidades.

2.2 Da Função ao Evento

O museu é um lugar privilegiado, é o que nos afirma o artista francês Daniel Buren, em texto “Função do Museu” de 1973. Nesse documento ele traz três pontos como uma ideia geral do papel do museu:

Estético. É o quadro, o suporte real onde inscreve-se – compõem-se – a obra. Ao mesmo tempo, é o centro onde se processa a ação e o ponto de vista único da obra (topográfico e cultural).

Econômico. O Museu atribui a obra por ele exposta um valor mercantil, privilegiando-a/selecionado-a. Conservando-a ou retirando a do lugar-comum efetua sua promoção social. Assegura, portanto, a divulgação e o consumo.

Místico. O Museu/a Galeria assegura imediatamente o status de “Arte” a tudo o que expõe com credulidade, ou melhor, baseado no hábito de desviar a priori todas as tentativas de questionamento dos próprios fundamentos da arte, sem deixar de observar atentamente o lugar de onde parte este questionamento. O Museu/a Galeria é o corpo místico da Arte (BUREN 2001, 61).

Anos mais tarde, Buren foi convidado para realizar uma obra para o acervo permanente do Centro George Pompidou em Paris, logo após a inauguração em 77 (CENTRE POMPIDOU 2018), fazendo o artista confrontar suas ideias com o novo, um lugar de efemeridade cultural projetado integrado ao espaço urbano, com uma arquitetura aberta, uma museografia pensada pra ir além do cubo-branco. Experiência que, de uma forma ou de outra, foi ao encontro dos questionamentos do artista sobre o sistema institucional da arte, e à sua linha de trabalho de uso de apoio variados, de seus tecidos listrados - sua "ferramenta visual".

A proposição de Daniel Buren intitulada Les Couleurs: Sculpture, travail in situ de 1977, é composta por quinze bandeiras grandes em tecido de cinco cores diferentes, sendo a faixa do meio pintada em branco. Estas bandeiras, ostentadas em mastros erguidos nos telhados de vários edifícios parisienses (que podem mudar), são visíveis a partir de três pontos do Centro Pompidou, a olho nu ou com escopo de manobra organizado para esse fim.

Figura 24: Daniel Buren. Les Couleurs: Sculpture



Fonte: <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cynjXpk/rAnGe7j>

Hoje, basta uma rápida visita a um museu contemporâneo para perceber que estes possuem outras diversas funções, que se acumulam em um empreendimento muito mais vasto e dinâmico. Ampliam-se a definição dos três pontos de Buren, incluindo ainda outros tantos que englobam além dos já enraizados setores educativos, de pesquisa, biblioteca e de turismo, outros que começam a virar princípios elementares de em um museu. São exemplos as funções comerciais, com lojas das mais diversas e publicidade, de entretenimento e lazer e até função transformadora nas ações de revitalizações urbanas, como elemento principal para alavanque econômico e cultural de uma cidade, como o notório "efeito Bilbao".

Cabe observar que muitas dessas funções estão intrinsecamente ligadas ao espaço urbano e às novas tecnologias digitais, ou seja, à forma que o museu se comunica atualmente com o público.

Há muito tempo que o museu deixou de ser apenas um local onde as obras de arte são expostas e armazenadas. Este agora contém workshops de renovação, departamentos de conservação, espaços para palestras, salas de computadores, bibliotecas, e escritórios; e ainda: lojas, cafeterias e cozinhas (MOOS 1999, 21. Tradução nossa)¹³.

Na contemporaneidade o museu não só “adquire, conserva, estuda, expõe e transmite o patrimônio material e imaterial da humanidade” (DESVALLÉS e MAIRESSE

¹³ Texto Original: The museum has long ceased to be first and foremost a place where works of art are displayed and stored. It now contains restoration workshops, conservation departments, lecture halls, computer rooms, libraries, and offices; and still more: retails shops, a cafeteria and kitchens

2010, 64), como também passou a se dedicar a lojas, cafés, restaurante, espaços de estar em grande proporção envolto por uma arquitetura de museus de formas exuberantes. O arquiteto Robert Venturi afirma que "o raio do 'espaço para arte' para o 'espaço para recepção de acesso' era de 9:1 no século 19. Atualmente, esse raio aproxima-se de 1:2. Isto é, somente um terço no espaço disponível é utilizado para fins de exposição" (VENTURI 1988, 91).

Esses componentes do atual programa de uma instituição museológica foram surgindo aos poucos, e remodelaram-se, acrescentando e modificando áreas na mesma proporção em que novos museus são projetados. Montaner relaciona essas novas áreas dos museus ao seu caráter de lugar público:

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, lojas, livrarias, etc.). Em sua relação com o exterior, o museu reforçou sua dimensão coletiva e converte-se em um dos lugares públicos mais característicos da história contemporânea (MONTANER 2003, 148)

Os novos espaços-museus figuram como espaços capazes de influenciar, em certa medida, concepções, teorias e práticas de arquitetura e planejamento urbano, devido ao seu grau de status público.

O exagero do status público dos museus - não em todos os casos, dependendo dos novos edifícios, mas raramente consumado sem eles - também levou a mudanças importantes no caráter arquitetônico. Os museus requerem uma crescente presença pública e, ao mesmo tempo, espaços interiores variados, originais e úteis. [...] Esta tendência gerou alterações drásticas no conceito do museu, já que as intenções foram focadas em realizar um transporte mágico de experiência do visitante, repensando o museu não tanto como um baú de tesouros artísticos, mas como um show mais próximo do teatro (MERAZ 2007, 190. Tradução nossa)¹⁴.

Violet Le Duc dizia que o arquiteto deve ser fiel ao programa e a construção. Mas entende-se que a elaboração de um projeto não é tão lógica e matemática, não é seguida por regras definidas e nunca dará o mesmo resultado.

¹⁴ Texto Original: La exageración del estatus público de los museos —no en todos los casos dependiendo de los nuevos edificios, pero raramente consumado sin ellos— también condujo a importantes cambios en el carácter arquitectónico. Los museos requirieron una presencia pública cada vez mayor, y a la vez, espacios interiores variados, originales y útiles. ... Esta tendencia generó cambios drásticos en el concepto de museo, ya que las intenciones se volcaron en lograr un transporte mágico de la experiencia del visitante, repensando el museo no tanto como un cofre de tesoros artísticos, sino como un espectáculo más cercano al teatro.

É importante ressaltar que projetar um edifício é, na essência, o ato de criação que nasce na mente do projetista. É fruto da imaginação criadora, da sensibilidade do autor, de sua percepção e intuição próprias. É resultado do trabalho do pensamento. Sendo assim, constitui-se em algo de difícil controle, interferência e ordenamento (NEVES 1998, 9)

Desse modo, o projeto precisaria ser amarrado, ficar sem arestas a aparar, por assim dizer, e para atender às expectativas mínimas, precisa seguir alguns procedimentos baseados em princípios técnicos e conceituais consagrados no campo profissional e acadêmico. O primeiro passo é saber a função do edifício, e atender às condicionantes do programa para criação do partido, uma primeira dimensão conceitual.

O programa de necessidades é uma etapa da elaboração projetual importante para o trabalho do arquiteto. É uma das primeiras fases sendo uma das diretrizes para o nascimento do partido (programa, organização e distribuição, informações que são processadas, manipuladas e transformadas). O partido, portanto, é a ideia preliminar de um projeto o fio condutor da criação.

Nesse contexto, é importante não confundir a função do que se vai projetar com o seu programa. A função é a que se destina o edifício, no caso dos exemplos que estamos observando, os projetos têm como função serem museus e, portanto, englobam as funções de um museu. Já o programa, trata da listagem, estática, de uma pré-determinação de atividades, fluxos, usos, dimensões e quantitativos (como de número de usuários, equipamentos pré-existentis,) que irá gerar os espaços. Para exemplificar, o programa, é o que vem informado no edital de um concurso de arquitetura, sendo a base que todos os participantes devem seguir, porém as propostas entregues são de possibilidades infinitas.

Bernard Tschumi, (1944-), arquiteto, escritor e educador suíço questiona a relação entre a arquitetura e o programa – entre o espaço e seu uso. Estas relações dependem da interação entre os três níveis da experiência arquitetônica: o evento, o espaço e o movimento. Para ele não há arquitetura sem influência mútua dos eventos e programa. Ao argumentar que não há espaço sem evento, ele potencia condições para a reinvenção, em vez de repetir o estabelecido. O teórico avalia que evento é, como um incidente, uma ocorrência que “incluem momentos da paixão, dos atos do amor e do instante da morte” (TSCHUMI, Entrevista 2001) – um item particular em um programa. Entende que programa é ponto de partida de uma interpretação que gera um conceito que, por sua vez, gera estratégias e métodos de ação para cada projeto. A interpretação é individual e depende do repertório de quem interpreta.

É em esses 'gerar' em processo que culmina no partido, onde se confronta o estabelecido pelo programa com inúmeras possibilidades, onde se cria e não se delimita espaços. Palácios no passado, hoje são museus e amanhã serão ou não. A própria história da arquitetura de museus onde prédios que continham uma função específica, passaram por adaptação para virar museus, nos comprova que o espaço do museu é devir, não se prendendo à sua função eternamente. É imperativo que o arquiteto tenha ciência e competência que museu se projeta em transgressão

Hoje, em arquitetura de museus, desejam-se espaços livres, espaços vivos, espaços do evento e no movimento, porém conectados com seu entorno, então, reavalia-se a real obrigação do programa de necessidades estático e formal. E visando esse espaço projetado flexível e desprendido de limites, e ao mesmo tempo ancorados em sua missão, as instituições avançam em busca de novas áreas.

[...] o espaço não é simplesmente a projeção tridimensional de uma representação mental, mas é algo que se ouve e no qual se age. E é o olho que enquadra – a janela, a porta, o ritual efêmero da passagem [...] Espaços de movimento – corredores, escadas, rampas, passagens, soleiras; é aí que começa a articulação entre o espaço dos sentidos e o espaço da sociedade, as danças e os gestos que combinam a representação do espaço e o espaço da representação. Os corpos não somente se movem para seu interior, mas produzem espaços por meio e através de seus movimentos. Movimentos – de dança, esporte, guerra – são a intromissão dos eventos nos espaços arquitetônicos. No limite, esses eventos se transformam em cenários ou programas, esvaziados de implicações morais ou funcionais, independentes, porém inseparáveis dos espaços que os encerram (TSCHUMI, *Arquitetura e Limites 2* 2006, 181).

O acontecimento do projetar um espaço de uma instituição museológica se dá no evento e ainda assim precisa abordar questões como: baseado em sua missão específica o que um museu pretende hoje? Qual o hall de atividades, fluxos, e relações que o arquiteto deve ter em mente para aquele projeto? Ao analisarmos o projeto de expansão do MIS-RJ, poderemos estas questões para observar como e se foram respondidas neste caso.

2.3 Representação no coletivo

Os museus do século XXI, e seus espaços de acolhimento, atendimento, entretenimento e guarda, têm que atender e acompanhar a humanidade do século XXI e as Artes do século XXI. Além de conservar, pesquisar, comunicar e exibir o patrimônio tangível e intangível da humanidade devem responder às questões políticas, socioculturais, econômicas, como instituições de caráter público que são, parte integrante da sociedade complexa atual.

Segundo Huyssen (HUYSSSEN 1997) os museus atuais são definidores da identidade cultural ocidental. Portanto, temas como a memória, amnésia, distinções entre alta cultura e cultura de massas, relações entre museu e vanguarda são características que vão para além dos muros dos museus, penetrando profundamente na forma como o mundo se constrói e se percebe. Sobre essa inclinação à identidade cultural em relação aos lugares Stuart Hall contribui:

[...] o fato de que projetamos a "nós próprios" nas identidades culturais, ao mesmo tempo em que internalizamos seus significados e valores, tornando-os "parte de nós", contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural (HALL 2006, 71)

Assim, a necessidade de espaço se alia a outras condições, objetivas e subjetivas, ligadas, inclusive, as posições privilegiadas na hierarquia do poder decisório no momento, ou seja, atores que detém poder e interesse nessas ampliações, como exemplo: o diretor do museu (como no caso da expansão do Reina Sofia); as associações e financiadores (caso das expansões do MOMA dentro e fora de NY); o prefeito da cidade (caso da expansão do Whitney); um novo programa cultural ou turístico do país (caso do Pompidou Metz e Louvre Lans) ou atendendo a interesses políticos entre países (caso do Louvre Abu-Dhabi). Ressaltamos que os casos citados não se restringem aos respectivos itens. No caso do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, veremos mais a frente como vários poderes se articularam com o objetivo da final de ampliação, atenuando possíveis obstáculos e dirimindo impedimentos.

Os museus desempenham também papel político nas cidades atuais e essa importância política não está no interior do museu como também para além das suas portas, das obras e do patrimônio que abriga. O encontro entre o museu e uma nova arquitetura de estética escultural resulta em um atrativo inegável. As pessoas desejam conhecer aquele prédio moderno, público, que abriga o 'seu' patrimônio, além dos envolventes pontos de consumo como o novo café, a nova lojinha, etc. Esse fascínio e deslumbre provocado pelos museus, está intrinsecamente ligado ao poder simbólico, ligado ao seu caráter de monumento, o mesmo poder simbólico, agora, reproduzido incessantemente pelas novas tecnologias de comunicação.

Segundo a historiadora francesa das teorias e formas urbanas e arquitetônicas e professora de urbanismo, arte e arquitetura, Françoise Choay (1925-), o termo monumento deriva do latim, monumentum, que por sua vez deriva do termo monere, e está ligado, originalmente, à ideia de recordar, lembrar (CHOAY 2001, 17). Este conceito, atualmente, está revestido por diversas camadas.

A especificidade do monumento deve-se precisamente ao seu modo de atuação sobre a memória. Não apenas ele a trabalha e a mobiliza pela mediação da afetividade, de forma que lembre o passado fazendo-o vibrar como se fosse presente. Mas esse passado invocado, convocado, de certa forma encantado, não é um passado qualquer: ele é localizado e selecionado para fins vitais [...]. Sua relação com o tempo e com a memória, ou, dito de outra forma, sua função antropológica, constitui a essência do monumento (CHOAY 2001, 18).

Sobre a monumentalidade nos dias de hoje, Andreas Huyssen, ao concluir o capítulo *Sedução Monumental* do livro *Seduzidos pela Memória* (2000), retoma o manifesto de Fernand Léger, José Luis Sert e Siegfried Gideon, *Nove Pontos Sobre a Monumentalidade*, em que os autores defendem a tese de que há um anseio legítimo por monumentos e que eles expressam as mais elevadas necessidades culturais de um povo (HUYSSSEN 2000, 63). Porém, o que vemos na pós-modernidade, aponta Huyssen, é um novo destino para a monumentalidade, que passa do real para a imagem, do material para o imaterial.

Voltando ao pensamento de Choay, a autora argumenta que o monumento além de garantir as origens, abrandando a ansiedade do porvir, ele “assegura, calma, tranquiliza, conjurando o ser do tempo” (CHOAY 2001, 18), o que nos leva a compreender o querer estar perto, os consumir, e até os levar para casa, em forma de souvenir.

Hoje o sentido de ‘monumento’ evoluiu um pouco mais. Ao prazer suscitado pela beleza do edifício sucedeu-se o encantamento ou o espanto provocado pela proeza técnica e por uma versão moderna do colossal, no qual Hegel viu o início da arte nos povos da alta Antiguidade oriental. A partir daí o monumento se impõe à atenção sem pano de fundo, atua no instante, substituindo seu antigo status de signo pelo de sinal (CHOAY 2001, 19, 20).

Trata-se um ciclo vicioso de consumo, e de espetacularização, no qual a essência do monumento é ignição, e a roda é movimentada por diversas disputas no mundo globalizado, em torno da singularidade. Henri-Pierre Jeudy, sociólogo francês, estudioso da cultura contemporânea e dos impactos do urbano na sociedade, é professor da Escola de Arquitetura de Paris-Villemin, e possui em sua produção distintas análises de relevância para o campo da arquitetura e urbanismo. No livro *Espelho das cidades* (2005) discorre sobre atualização e falta de singularidade com a homogeneização urbana que projetos, como os de expansão dos museus, ajudam a alcançar. Segundo Jeudy:

As singularidades de um novo signo de cidades - ela nada tem de acidental, de imprevisível, é como uma campanha publicitária [...] a vocação da "coesão social" passa a ser exigida na criação artística. O reconhecimento da singularidade vem da submissão de tudo o que é arbitrário na subjetividade criadora à evidência da necessidade de arte na cidade. Não existe projeto oferecido às aspirações individuais ou coletivas que não resulte em um enquadramento de percepções, moldes para configurar maneiras de apreensão estética da vida cotidiana (JEUDY 2005, 144).

Acaba, o museu enquanto instituição e enquanto monumento arquitetônico, instrumento ícone das transformações urbanas das grandes cidades, elemento que ao mesmo tempo as igualam em uma estética homogênea e as tornam únicas em culturalmente dentre as outras cidades globais.

A estética universal é ecumênica. A exemplaridade da obra destina-a a deixar traços que sugerem ficção de eternidade para a modernidade. Mas os arquitetos não fazem apenas obras arquitetônicas, eles fabricam também uma uniformização urbana que caracteriza as megalópoles do mundo. Em vez de ser "partilha do sensível", a estética é o artifício público da legitimidade moral do político (JEUDY 2005, 154).

Esse duplo 'poder' dos museus, sendo igual e paradoxalmente singular e uniforme, está relacionado à arte/patrimônio que se propõe a expor e à sua missão e consequente plano museológico, que garantem identidade ao museu, que por sua vez, a transfere para a imagem da cidade. Trata-se de um diferencial atrativo excepcional. Vemos este fenômeno com frequência nos Museus de Cidade¹⁵ e nos centros preservados, fundamentando que a cultura local e a imagem que a cidade pretende passar para o mundo estão entrelaçadas com o papel político inerente aos museus e ao patrimônio.

Para autor francês a preservação dos centros históricos, museus e patrimônio tem como origem uma estratégia de marketing para atrair turistas que se soma ao 'medo de perder' a identidade cultural, acarretando como resultado em cidades mais homogêneas e menos interessantes.

Para o geógrafo britânico David Harvey (1935-) essa homogeneidade das cidades é resultado de sua mercantilização. Os centros históricos, museus e patrimônio, como elementos singulares que são, possuem 'qualidades especiais', mas ainda assim são itens mercadológicos como qualquer outro. O Autor entende este fato como uma contradição, pois "quanto mais facilmente comercializáveis estes itens se tornarem, menos únicos e especiais eles serão. Em alguns casos, a própria comercialização tende a destruir suas qualidades únicas" (HARVEY 2014, 174).

Apesar da contradição apontada, o cenário é simples, se a qualidade única do produto de uma marca é o que atrai consumidores, para se conseguir o desejável de atrair turismo e visibilidade para uma cidade nesta economia competitiva, é preciso se voltar às suas singularidades, encontrando "alguma maneira de manter determinados bens e lugares

¹⁵ Museus de Cidade são museus que tratam do patrimônio histórico-cultural de um aglomerado urbano. Segundo Helena Uzeda "os museus de cidades surgem como resultado de uma valorização de aspectos memoráveis da cidade, suas datas e heróis, com ênfase no orgulho cívico. As exposições costumam revelar, assim, a narrativa sobre um patrimônio material que é recortado de um contexto amplo e que mostra apenas parcialmente a riqueza cultural que deu forma à cidade". (UZEDA 2016, 63)

suficientemente únicos” (HARVEY 2014, 176). Dessa forma, começamos a entender como o museu pode ser uma ferramenta excepcional nas mãos dos poderes locais e na relação que buscam estabelecer globalmente.

O que está em jogo é o poder do capital simbólico coletivo, “das marcas distintivas especiais que o ligam a determinado lugar com um poder de atração significativo sobre os fluxos de capital” (HARVEY 2014, 192, 193). Ressaltamos a palavra ‘coletivo, usado pelo autor, diferente de Bourdieu¹⁶, a quem é atribuído o termo capital simbólico, porém tratado de forma individual. O capital simbólico coletivo da visão de Harvey vai ao encontro da análise desenvolvida neste trabalho. Tratando das cidades globais, de metrópoles do mundo, o conceito auxilia no entendimento das vantagens econômicas dessas cidades sobre outras de porte menor. A partir daí, percebe-se como os museus, parte integrantes da formação desse capital, podem ser por si só a ‘marca de distinção” entre essas cidades, os museus ‘*brand*’.

Figura 25: Processo Poder Simbólico Coletivo.
Elaboração Própria



Tendo em vista a perda geral de outros poderes de monopólio por conta da maior facilidade de transportes e das comunicações, bem como da redução de outras barreiras ao comércio, essa luta pelo capital simbólico coletivo tornou-se ainda mais importante como base para a renda de monopólio. Como mais poderíamos explicar o furor causado pelo Museu Guggenheim em Bilbao, cuja arquitetura é assinada por Ghery? E como poderíamos explicar a boa vontade de importantes instituições financeiras, com interesses internacionais consideráveis em financiar tal projeto com assinatura? (HARVEY 2014, 193, 194). A partir destes apontamentos, podemos começar a vislumbrar a resposta para as contratações de arquitetos estrelas internacionais (em detrimento dos arquitetos locais) para projetar prédios de formas espetaculares para abrigar o patrimônio de uma cidade, como é o caso do nosso objeto de estudo, cujos detalhes discutiremos no próximo capítulo.

¹⁶ Pierre Bourdieu (1930-2002), sociólogo Francês criador do conceito de Capital simbólico, visando unificar as ideias de capital financeiro, capital cultural e capital social. O detentor do capital simbólico é que constituiria a verdadeira classe dominante, porque detém o poder social que é produzido de forma interativa. Integra os conceitos de classe econômica, classe política e classe cultural.

3

ESPAÇO-DESDOBRADO: O MUSEU-DESEJO EM COPACABANA

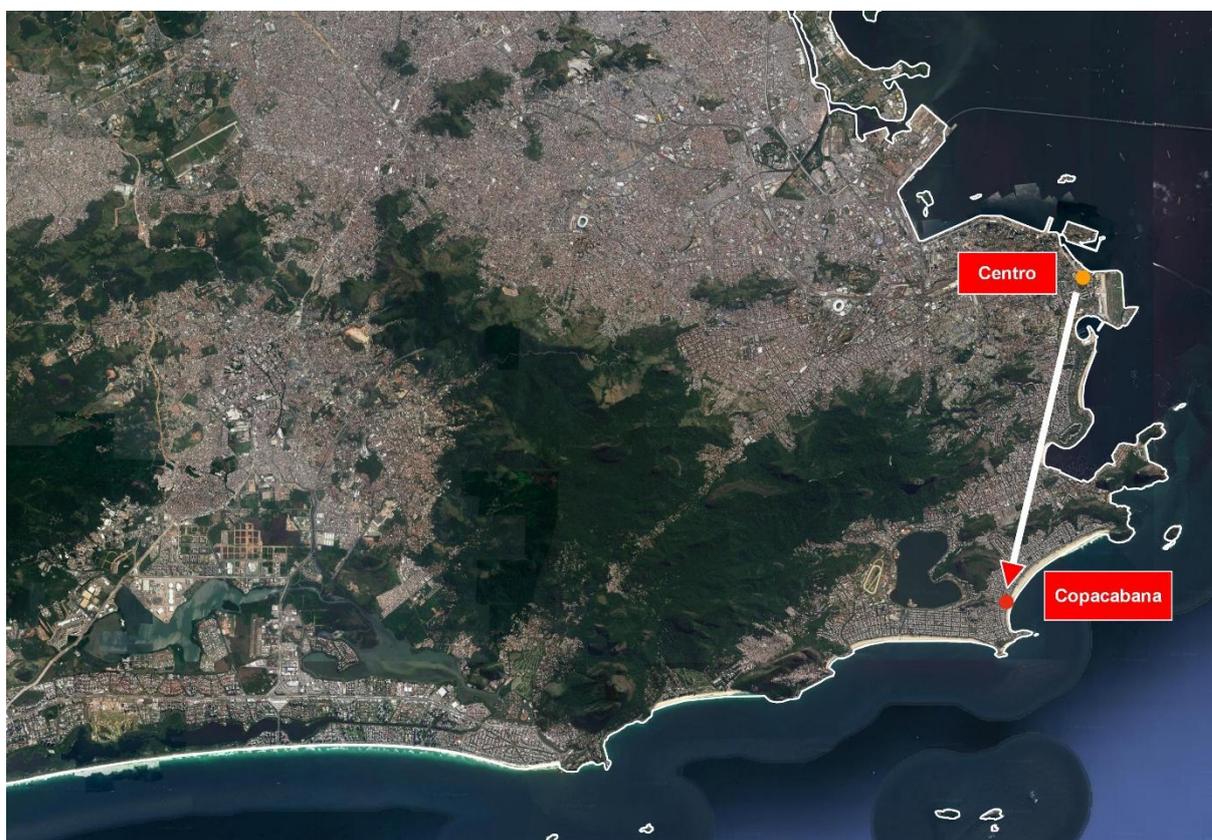
Os edifícios públicos também são uma forma de urbanismo. As cidades precisam ter ícones. Bibliotecas, hospitais, museus. Daqui a cem anos, as pessoas os verão e dirão: “O que é isso?”. E pensarão: “É Arte!”.”. Frank Gehry (FOLHA +MAIS 2010)

“Alguns desses edifícios são tão performáticos e escultóricos, que os próprios artistas devem se sentir os últimos a chegar à festa.” (FOSTER 2015, 11)

“Como arquiteto, se você tiver sorte o suficiente, for bom o suficiente para encontrar-se no lugar certo, na hora certa, você testemunha estar promovendo uma mudança e isso nunca é fácil, porque as pessoas não gostam de mudanças. O arquiteto está interpretando esta mudança. A arte de viver, ficar junto, está em mudança constante. Como arquiteto você não pode ser tão arrogante de acreditar que você causou essa mudança. Mas se você depositar tempo em observar a sociedade e a comunidade, então se tornará testemunha da mudança, um intérprete dela.” Renzo Piano (P. CLEMENCE 2014)

Em 2008 foi anunciada a Expansão do MIS-RJ para um novo edifício. A decisão do então governador Sérgio Cabral de extinguir a boate Help da Av. Atlântica abriu a possibilidade para que ali, em Copacabana, entre a praia e a favela Pavão-Pavãozinho, fosse construída a nova sede do museu inaugurado em 1965, num prédio histórico no Centro do Rio de Janeiro (Figura 23). Como anunciado, o novo espaço teria o objetivo de unificar todo o acervo da instituição, até então dividido em dois prédios¹⁷: o do centro, sede Praça XV, e outro no bairro da Lapa, que ocupa desde 1990. A ideia incluiu contemplar, ainda, o acervo do Museu Carmen Miranda, hoje localizado num prédio circular projetado pelo arquiteto Affonso Eduardo Reidy, no bairro do Flamengo. A intenção é que o prédio da Lapa seja mantido como sede administrativa, sendo o da Praça XV, tombado desde 1989, desocupado, mas sem destinação definida.

Figura 26: Localizações do prédio do MIS na Praça XV e do MIS em Copacabana



Fonte: Elaboração própria com dados do Google Earth, 2018.

Os estudos preliminares para o empreendimento iniciaram-se após o convênio firmado entre o Governo do Estado do Rio de Janeiro e a Fundação Roberto Marinho (FRM), instituição privada e sem fins lucrativos, que já dera igual suporte ao Museu do

¹⁷ Importante ressaltar que o MIS-RJ é um museu tradicional constituído pelo conjunto de seus espaços arquiteturais. Cada sede, unicamente, não pode ser considerar Museu sem as demais. Nem mesmo a expansão em Copacabana, que trata-se de um desdobramento do MIS-RJ, pois será um espaço de exposição de representação do acervo do museu. Logo, o MIS-RJ é desdobrado, não é um só.

Futebol (2008), em São Paulo, e ao Museu do Amanhã, no Rio de Janeiro, inaugurado em dezembro de 2015.

Na assinatura do convênio, em outubro de 2008, o governador declarou que aquele representava um passo histórico e um desafio para a cultura e o turismo não só do Rio de Janeiro, mas também do país, afirmando que o encontro de uma instituição que existe há cinco décadas com o cartão-postal, a praia de Copacabana, resultaria em condições perfeitas para o sucesso do projeto. O governador complementou, recorrendo ao exemplo internacional já consagrado:

Bilbao, com seu Museu Guggenheim, é um exemplo vivo de intervenção e instalação de equipamento voltado para a área cultural que mudou a história do local, transformado a velha e cinzenta cidade industrial em um dos principais destinos turísticos da Espanha na atualidade. [...] Vale lembrar, ainda, que matamos dois coelhos com uma cajadada: vamos recuperar uma área degradada da cidade, que acabou se transformando em um centro de prostituição e referência negativa numa área tão nobre do Rio, colocando ali, no terreno ocupado pela Help, um equipamento de qualidade, contemporâneo e visão de futuro. Das três empreitadas da Fundação Roberto Marinho na área de museus, certamente o novo MIS vai superar todos os recordes de visita (GOV-RJ 2008).

As informações contidas no site oficial do Museu também seguem a mesma linha discursiva:

Em 2009 foi lançado o desafio aos maiores arquitetos do Brasil e do mundo de pensar esse em como tornar o MIS um **ícone arquitetônico, de projeção nacional** e internacional, **para a cidade** do Rio de Janeiro. [...] A nova sede será mais um **símbolo** do Rio de Janeiro. A escolha da Praia de Copacabana como endereço para o museu está intimamente ligada ao caráter plural desse bairro, um dos **cartões-postais mais conhecidos no mundo**. Copacabana é de fácil acesso, recebe um grande contingente de visitantes e inspirou músicos, escritores, artistas plásticos, pensadores e fotógrafos cujos trabalhos moldaram a cultura do país. (MIS-RJ 2018) [grifo nosso].

Vale lembrar que a construção do prédio em Copacabana conta com investimentos diretos da própria Secretaria de Estado da Cultura, empréstimos do Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID) e patrocínios do setor privado, tanto de forma direta quanto através da lei federal de incentivo à cultura. São patronos as Organizações Globo, O Grupo (ou Banco) Itaú e a empresa de cosméticos Natura. Entre os patrocinadores, aparecem Vale do Rio Doce, IBM, Ambev e Light. Do valor orçado em cerca de 138,5 milhões de reais, 4,2 milhões de reais são recursos do governo estadual e 57,4 milhões de reais provêm de patrocínio e 76,8 milhões de reais vêm do Banco Interamericano de Desenvolvimento BID (O ESTADÃO 2016).

O museu, cuja previsão inicial era que a inauguração ocorresse para os megaeventos previstos para a cidade – Copa do Mundo de Futebol, em 2014, e Jogos Olímpicos, em 2016 –, mas que, atualmente, se encontra apenas com seu esqueleto arquitetônico pronto. O cronograma inicial sofreu atrasos devido aos desafios técnicos enfrentados para execução de suas fundações e dos andares localizados no subsolo, em função de um terreno, sabidamente arenoso, com o necessário cuidado de não abalar as construções vizinhas. Além disso, havia as especificidades estruturais do projeto, com vãos livres e inclinações que igualmente demandaram maior prazo que o previsto, como colocou Wendell Varela (VARELA 2014). Assim sendo, a construção está com suas obras paradas desde setembro de 2016 à espera da contratação de uma nova empreiteira, não possuindo data definida de conclusão do prédio e consequente abertura ao público. Cabe mencionar ainda o quanto a crise que passou a ser vivenciada nesse período no Estado do Rio de Janeiro impactaria negativamente na capacidade de investimento, influenciando a descontinuidade da obra.

Deste modo, podemos dizer que o novo MIS-RJ, nesse momento, não existe, o que existe são projetos, estudos, plantas, desenhos e arte digital divulgados, notícias na mídia jornalística e também na publicitária ligada aos patronos e patrocinadores, enquanto o canteiro de obras encontra-se praticamente abandonado. O que há é um museu-desejo. A qualidade das soluções encontradas para a arquitetura, curadoria, museografia e a proposta museológica para um museu tecnológico não serão analisadas nesse trabalho de forma crítica, em seu sentido tradicional, na certeza de que não poderíamos chegar a uma análise confiável a partir de impressões e informações superficiais, o que não pode ser objetivo de uma dissertação.

A questão que nos motiva é conhecer o processo embutido nesta expansão, considerando que a instituição optou ou, podemos dizer, se permitiu a ampliar sua área deixando o espaço da sede Praça XV, um prédio bem tombado – localizado na área de desmonte do antigo morro do castelo, que foi sede do museu durante h50 anos, período em que conviveu com outros equipamentos culturais – para um local a beira mar em Copacabana, sem maiores considerações com a relação histórica e simbólica do museu com o entorno ou planejamentos que deveriam ser previstos em relação às características específicas do terreno.

3.1 Expansão em Transição: Em Nome do Progresso

O Governador Cabral confirmou que a escolha do terreno foi sua. Em 2010, pós inauguração das obras, o governador diz: "Tive o insight de transferir o MIS para

Copacabana enquanto passeava pela orla. No mesmo cenário teremos o Pavão-Pavãozinho pacificado e o MIS. É um presente para a cidade" (Cultura-RJ 2010). Em entrevista ao jornal O GLOBO Cabral explana sua opinião sobre a boate que ali se localizava "A Help, que começou há tanto tempo, se desvirtuou e acabou se tornando um centro de prostituição, de tráfico. Sonhava em ver aquilo com outra ocupação" (G1 2009). Autorizada pela justiça, a decisão de desapropriar a área de 1.600m², esquina da Avenida Atlântica, à beira-mar, com a Rua Djalma Ulrich, se revelou dispendiosa, o investimento foi de 18,6 milhões de reais (O ESTADÃO 2016) e gerou polêmicas por ser considerada arbitrária.

Figura 27: Fachada da Boate Help



Faixa assinada pelos 200 funcionários pede ao governador que autorize os trabalhos até o carnaval, o que não foi aceito. (G1 2010)

A boate HELP foi criada nos anos 80 como uma casa noturna para a classe média alta. O seu letreiro, com as pernas dançantes em neon, fez parte do imaginário de todos que, naquela época, costumavam passar pela Avenida Atlântica. Com capacidade para quatro mil pessoas, a boate se transformou no ponto do turismo-sexual carioca, obrigando que seu entorno convivesse dia e noite com os efeitos dessa função. Contudo, o local era considerado seguro para funcionários da casa, trabalhadores do ramo e frequentadores, pois a prostituição era realizada de forma autônoma, ou seja, sem vínculos opressores. Seu fechamento foi criticado por alguns por obrigar esses trabalhadores, que não teriam para onde ir, a se submeterem aos "donos da noite", ou a enfrentar os perigos da rua.

Autora do livro "Filha, Mãe, Avó e Puta", a ex-prostituta Gabriela Leite sintetiza: "O fechamento é fruto de moralismo do governo, para esconder a prostituição". A Secretaria de Estado de Cultura, dirigida por Adriana Rattes, nega: "É uma acusação leviana. O governo tem outras grandes preocupações que não o moralismo" (ILUSTRADA 2008)

No entanto, o mercado rapidamente encontra suas saídas. Hoje, nove anos depois, sabe-se que o ponto de trabalho, juntamente com todas as suas implicações, apenas mudou de lugar, mantendo-se ainda em Copacabana, localizando-se nas casas noturnas, bares e restaurantes do entorno da Praça do Lido.

3.2 A Arquitetura a Expor

Em 2009 foi lançado o concurso para a Expansão do MIS-RJ, que foi realizado pela Secretaria de Estado de Cultura em parceria com a Fundação Roberto Marinho, através de convite, e não por meio de chamada pública.

A diretriz principal para apresentação das propostas era que o prédio representasse a identidade carioca, com a intenção de encantar os visitantes. Segundo o portal do Governo do Estado do Rio de Janeiro, o concurso “tem como um de seus objetivos tornar o MIS um ícone arquitetônico, de projeção nacional e internacional, para a cidade do Rio de Janeiro [...] deve se tornar o Museu da identidade carioca, caracterizada pela produção artística” (AIB 2009).

Sete dos mais importantes escritórios de arquitetura do Brasil e do mundo foram convidados a participar do Concurso de Ideias, sendo quatro brasileiros e três estrangeiros, cuja relação dos escritórios participantes e as propostas apresentadas, seguem abaixo:

BERNARDES & JACOBSEN ARQUITETURA

O escritório firmou-se nas décadas de 1980 e 1990, tem como sócios Thiago Bernardes, filho de Cláudio e neto de Sergio Bernardes, e Paulo Jacobsen. Dividem-se entre o Rio e São Paulo, tendo mais de mil projetos desenvolvidos: residências, lojas, restaurantes, escritórios, empresas, condomínios, resorts, entre eles o projeto do Museu de Arte do Rio (MAR)

Figura 28: Projeto MIS-RJ Bernardes & Jacobsen Arquitetura



(MIS-RJ BLOG 2013)

BRASIL ARQUITETURA

Escritório fundado em 1979 por Francisco de Paiva Fanucci, Marcelo Carvalho Ferraz e Marcelo Suzuki, arquitetos formados pela FAU USP. Realiza projetos de arquitetura, urbanismo, recuperação e restauro e desenho industrial para os mais diversos setores de atividades.

Figura 29: Projeto MIS-RJ Brasil Arquitetura



(MIS-RJ BLOG 2013)

ISAY WEINFELD ARQUITETURA

Weinfeld formou-se em 1975 pela FAU/Machenzie. Foi responsável pelo projeto arquitetônico da montagem da exposição “BMW - Art Car Collection”, em 1994 no MASP (SP) e no MAM (Rio). Em 2009, ganhou o prêmio MIPIM AR Future Projects Awards, em Cannes (França), pelo Edifício 360° (SP).

Figura 30: Projeto MIS-RJ Isay Weinfield Arquitetura



(MIS-RJ BLOG 2013)

TACOA ARQUITETOS

Rodrigo Cerviño Lopez, formado pela FAU/USP em 2001, é um sócio do escritório Tocoa Arquitetos, constituído em 2005. Além da arquitetura, trabalha na área de design gráfico. Responsável pelo projeto arquitetônico da Galeria de Arte Adriana Varejão no Centro de Arte Contemporânea Inhotim, que recebeu o Prêmio Rino Levi Ex Aequo 2008, do IAB-SP.

Figura 31: Projeto MIS-RJ TACOA Arquitetos



(MIS-RJ BLOG 2013)

DANIEL LIBESKIND

Arquiteto naturalizado americano em 1965. Foi arquiteto de diversos museus e galerias, incluindo o Museu Judaico de Berlim, o Museu Felix Nussbaum, em Osnabruck e o Imperial War Museum North, em Manchester, EUA.

Figura 32: Projeto MIS-RJ Daniel Libeskind

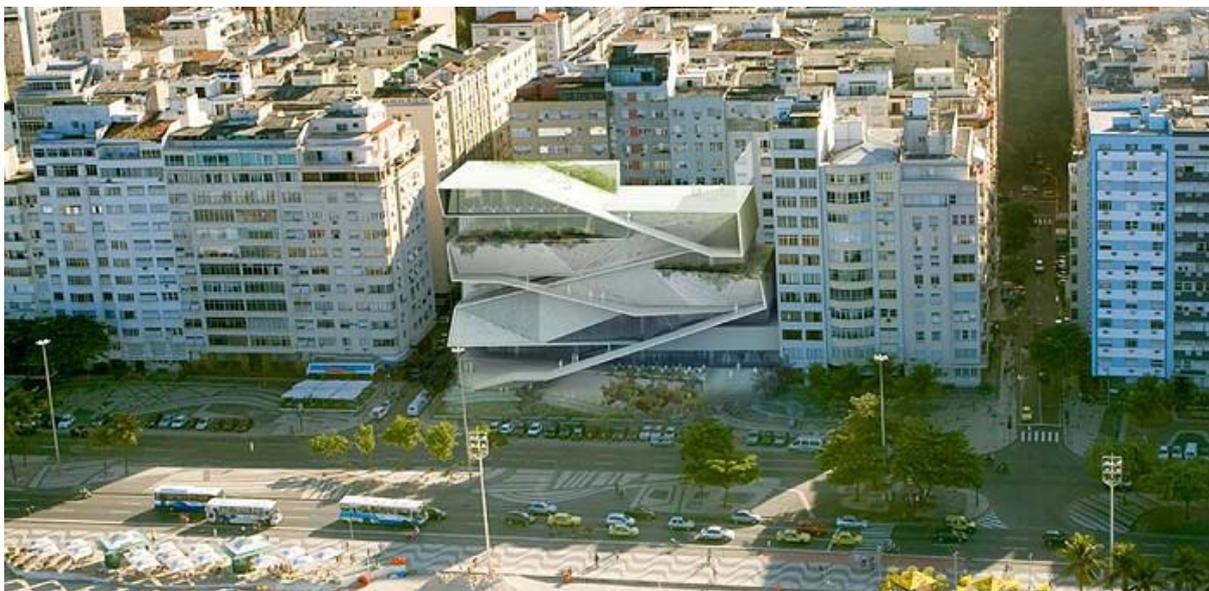


(MIS-RJ BLOG 2013)

DILLER SCOFIDIO + RENFRO

É um escritório localizado em Nova Iorque, fundado por Elizabeth Diller e Ricardo Scofidio. Em 2004, Charles Renfro firmou uma parceria com eles. Obras importantes: Blur Building – Expo Internacional 2002 (Suíça – 1998-2002), Eyebeam Institute (EUA – 2001-2006), Institute of Contemporary Art (EUA – 2004-2006), Lincoln Center (EUA – 2009), The HighLine Park (EUA – 2009-2014), The Broad Museum (2015)

Figura 33: Projeto MIS-RJ Diller Scofidio + renfro



(MIS-RJ BLOG 2013)

SHIGERU BAN

Arquiteto japonês que se tornou mundialmente conhecido por criar obras com materiais leves e ecológicos. Entre os seus trabalhos, destacam-se o Pavilhão da Expo 2000, e o Pompidou Metz e ponte sobre o rio Gardon, na França

Figura 34: Projeto MIS-RJ Shigeru Ban



(MIS-RJ BLOG 2013)

Segundo informações da imprensa, a comissão julgadora foi composta pela secretária estadual de Cultura, Adriana Rattes, a arquiteta Bel Lobo, o filósofo e secretário-geral da Fundação Roberto Marinho (FRM), Hugo Barreto, o arquiteto e urbanista, Jaime Lerner, o crítico de arte e membro da equipe de Ralph Appelbaum – um dos maiores designers de museus do mundo – James Cathcart, a arquiteta e gerente-geral de Patrimônio da FRM, Lucia Basto, museóloga e a diretora do Museu da República Magaly Cabral, o ex-diretor do Museu de Belas Artes e crítico de arte, Paulo Herkenhoff, a historiadora e presidente do MIS-RJ, Rosa Maria Araujo e pelo secretário municipal de Urbanismo do Rio de Janeiro, Sérgio Dias.

Os critérios de avaliação foram: inovação e originalidade tecnológica e estética; adequação física e estética ao local; atendimento aos parâmetros estabelecidos no programa funcional; exequibilidade do projeto e atendimento aos parâmetros de sustentabilidade, tais como eficiência energética e do uso de água, e a obediência à acessibilidade universal (SRDZ 2009).

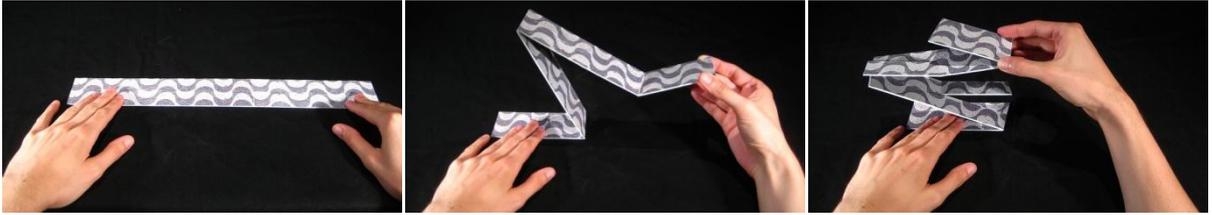
O anúncio do vencedor, o escritório de arquitetura americano Diller Scofidio + Renfro, foi feito na tarde de 10 de agosto de 2009, no Palácio Laranjeiras pelo, então, governador do Rio de Janeiro, Sérgio Cabral. Desta data em diante os objetivos da expansão foram amplamente divulgados, diferente do tratamento dado em relação à abertura e à da realização do concurso.

Em março de 2010, a boate foi demolida de forma célere, dando início à fundação do novo edifício. O discurso do governador na solenidade de lançamento da pedra fundamental do museu revela o entusiasmo pessoal diante do início das obras e dá o tom das expectativas em relação ao museu:

É uma alegria pessoal estar aqui. Com 18 anos de idade, ajudei a apagar o incêndio do MIS, em 1981. Estava em casa, minha mãe é museóloga, estava desesperada. Era noite, partimos em caravana, entrei numa Kombi aberta atrás, jogava água no fogo [...] será uma **atração turística internacional**, com uma **marca** importante do Rio, que é a cultura. O MIS é uma síntese dessa cidade. Em 2016, não mais governador, já me imagino sentado no último andar do museu, assistindo aos Jogos Olímpicos que estarão acontecendo em Copacabana (O GLOBO 2010) [grifo nosso].

O projeto vencedor tem como inspiração o calçadão de Copacabana, de onde se apropriam a ideia da “verticalização” do percurso da orla, criando um acesso independente pelo lado de fora da fachada, até o topo da edificação, chamada de 'boulevard vertical'. A fachada inspirada no meio, e a ‘democratização’ da vista, foram o diferencial, segundo o júri.

Figura 35: Esquema MIS-RJ - Projeto Diller Scofidio + Renfro



Representação do calçadão de Copacabana, dobrado e transformado num 'boulevard vertical' (MIS-RJ ARQUITETURA 2018)

Figura 36: Corte MIS-RJ - Projeto Diller Scofidio + Renfro



Acesso independente liberando o terraço e a vista panorâmica liberada a todos.

Segundo Charles Renfro, sócio do escritório vencedor, acredita que o acesso amplo é a peça chave num projeto público. Em entrevista para uma revista especializada em arquitetura sobre como criar arquitetura de olho no espaço público o arquiteto fala sobre o MIS-RJ:

O nosso projeto do MIS é essencialmente construído a partir da calçada, a calçada se torna o edifício. É permitida a entrada não tarifada ao topo do prédio, e as pessoas podem ir diretamente à cobertura onde haverá um restaurante e um cinema. Esse é um exemplo de movimento democrático. [...] O fato de que o maior atrativo do museu se tem ao atravessar o prédio - que é a cidade em si - é uma maneira muito bacana de tornar esse espaço público. [...] em lugares como Rio de Janeiro ou São Paulo, que cresceram desordenadamente e com menos consideração pelo bem-estar das pessoas, os espaços públicos não foram muito programados e agora está na hora de voltar atrás e trazer esse assunto à tona (AU 2014).

O escritório carioca “Indio da Costa AUDT” ficou responsável pela nacionalização, desenvolvimento e detalhamento executivo do projeto vencedor. O projeto do edifício do MIS-RJ em Copacabana possui 10.000 m² e 36 m de altura, distribuídos por dois subsolos, térreo com mezanino e sete pavimentos. O prédio abrigaria um auditório de 282 lugares, boate, café, restaurante panorâmico, lobby com bar e livraria, espaços educativos, salas para pesquisa, para administração, o 'bulevar vertical' e um terraço-jardim abertos ao público, além de 2.000m² de espaços de exposição de longa duração e temporários. Haverá também um quiosque do Museu com programação própria no calçadão da praia.

Tabela 1: Ficha Técnica

Fonte: Estúdio CHÃO

Localização: Praia de Copacabana, Rio de Janeiro	Climatização: Thermoplan
Projeto e obra: 2009-atual	Instalações: Cemope
Área construída: 10.838,13 m ²	Sonorização: Audium
Arquitetos autores: Diller Scofidio + Renfro, NY	Recursos multimídia: KJPL
Arquitetos executivos: Indio da Costa AUDT	Lógica e Acústica: Harmonia Acústica
Curadoria: Hugo Sukman e André Weller	Estudo Viabilidade Museográfica: Artificio
Museografia: T+T	Consultorias cine-teatro: Fabrica Arquitetura
Estrutura: JKMF	Comunicação visual: PS2
Fundações: Consultrix	Consultoria esquadrias: QMD Consultoria e ULMA
Engenharia de concreto: PhD Engenharia	Consultoria ambiental: Casa do Futuro e Atelier 10
Iluminação: LD Studio	Construção até a fase atual: Rio Verde
Paisagismo: Burle Max e Cia.	Esquadrias: Seve me, Portugal
Realização: Fundação Roberto Marinho e Secretaria de Cultura de Estado RJ	
Gerenciamento: EMOP e Engineering	

A sede administrativa do MIS-RJ localizada no bairro da Lapa também será alvo de uma requalificação. Em 2014 foi lançado um concurso nacional de arquitetura para um projeto de estudo preliminar, promovido pela Secretaria Estadual de Cultura e organizado pelo Departamento Rio de Janeiro do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB-RJ), visando selecionar a melhor proposta de requalificação do edifício, então, nomeado como MIS PRO. O escritório de arquitetura de Silvio Oksman, Beatriz Vicino, Marjorie Nasser Prandini e Vito Macchione, Metrôpoles Arquitetos, de São Paulo, teve sua proposta arquitetônica escolhida como vencedora (MIS-RJ ARQUITETURA 2018).

O projeto do MIS PRO previa abrigar naquele espaço todo o acervo físico do antigo MIS-RJ, incluindo a reserva técnica do museu. No térreo ficaria uma área de exposições temporárias, cujo objetivo seria visa dialogar com os eventos do bairro. O projeto inclui um café, uma loja para venda de lembranças e artigos correlatos ao museu, além de área destinada à pesquisa, laboratórios para cuidar do acervo, auditório e biblioteca.

Figura 37: MIS PRO - Perspectiva



Perspectiva externa do projeto vencedor do MIS PRO escritório paulista Metrôpoles Arquitetos Fonte: <http://www.iab.org.br/noticias/metropole-arquitetos-de-sao-paulo-vence-concurso-mis-pro>

3.3 O Conteúdo a Expor

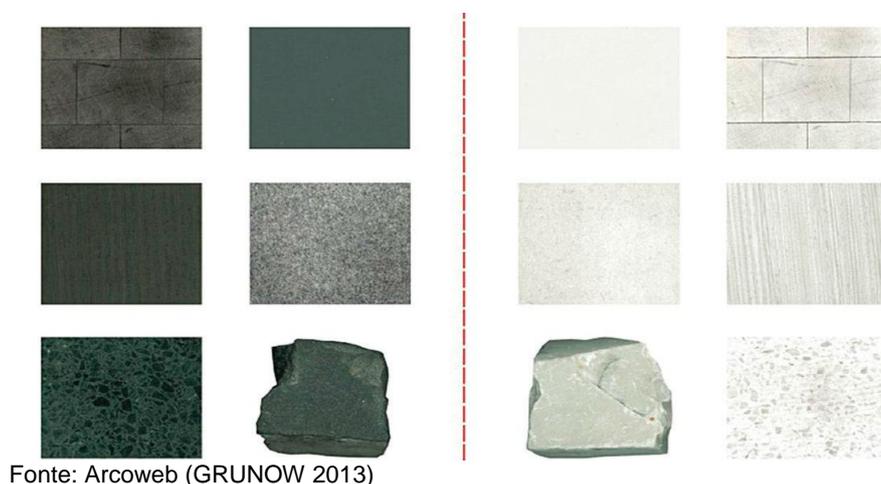
Com curadoria do jornalista Hugo Sukman, o MIS-RJ se propõe a ser o museu “da piada, do sambinha, do bate papo na esquina, da praia, da festa”, como ele mesmo intitula. Planeja relatar o modo de vida do Rio de Janeiro e incorporando em seu acervo a produção cultural carioca do momento. Para atingir esse objetivo, o projeto prevê o uso intenso de novas tecnologias na museografia¹⁸, a ideia do curador é que o conteúdo se renove

¹⁸ Neste trabalho o termo museografia se refere à exposição dentro de museus, neste sentido a palavra se desdobra em museográfico, quando nos referimos à projeto, planejamento ou plano museográfico de um museu. O

periodicamente. Segundo Sukman o MIS-RJ é o ‘Museu do presente’, o que significa um museu novo diariamente, em que as “narrativas são abertas, aceitam a contribuição do visitante e dos novos acervos que vão chegando. E não é assim porque a gente quer. Essa é a forma que esse museu, que nasceu inovador, está pedindo da gente” (MIS-RJ CURADORIA 2018).

Os materiais que são propostos no projeto museográfico para o MIS-RJ elaborado por Daniela Thomas e Felipe Tassara, são em geral os mesmos que seriam utilizados na construção do edifício, ou seja, madeira, vidro, aço e concreto, transitando pelas cores preto cinza e branco, adotando a influência do calçadão e o grafismo do Burle Marx, porém sem o uso das mesmas curvas, em sintonia com o projeto de Diller Scofidio + Renfro.

Figura 38: Paleta de Materiais e Cores - Museografia



Fonte: Arcoweb (GRUNOW 2013)

Muitos recursos museográficos presentes no projeto estão em integral ligação com a arquitetura, desde imagens que seriam projetadas em sincronia com as formas das lajes às telas *touch* inseridas no guarda corpo de vidro (Figura 39: Projeto Museográfico – Perspectiva. Porém, apesar de todo esse *higt tech*, a museografia parece manter os aparatos usuais desse modelo de exposição tradicionais, como os totens, divisórias, mesas e nichos digitais, que respondem e interagem de forma mais direta com o expectador. Conterá apenas com acervo digital, o arquivo físico ficará hospedado no MIS PRO.

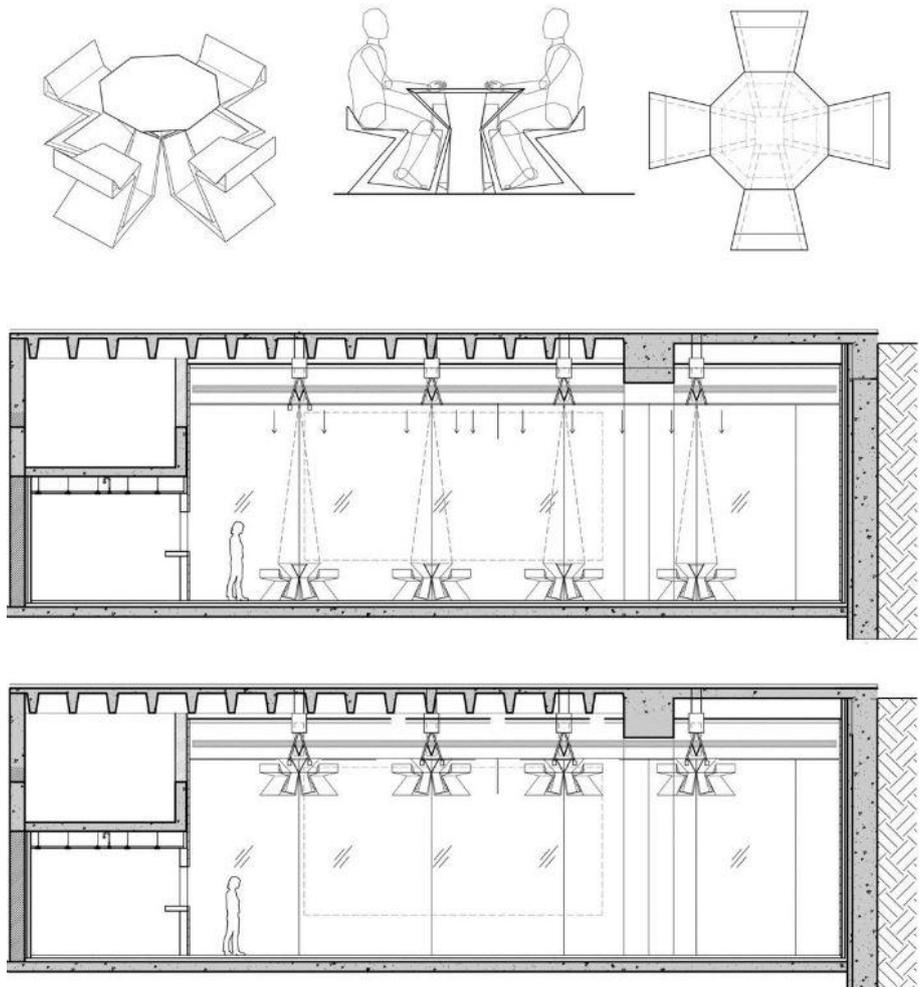
termo expografia igualmente se refere à arte de planejar, projetar, montar uma exposição, porém também pode ser referir às exposições fora do campo museal. O projeto museográfico é elaborado por profissional com formação mais ampla que do designer de exposições, segundo verbete 'arquitetura' do Conceitos-Chave de Museologia (DESVALLÉS e MAIRESSE 2010) que versa sobre expografia e museografia: "No Brasil não existem estas duas denominações. O especialista em exposições é o designer expográfico ou de expografia ou de exposição, embora outros profissionais atuem no processo ou o liderem. O especialista do conjunto de ações de museografia é o museólogo, embora outros participem com especializações específicas". Relevante citar, para melhor entendimento do termo, o que verbete "Museografia" no diz: "De maneira mais geral, aquilo que intitulamos de "programa museográfico" engloba a definição dos conteúdos da exposição e os seus imperativos, assim como o conjunto de relações funcionais entre os espaços de exposição e os outros espaços do museu. Essa definição não implica que a museografia se limite aos aspectos visíveis do museu".

Figura 39: Projeto Museográfico – Perspectiva



Sala “a Banda”, um dos poucos espaços com acervo físico. Fonte: Arcoweb (GRUNOW 2013)

Figura 40: Projeto Museográfico - Detalhe mesa retrátil da Boate



Uma proposta que chama atenção é o barzinho/boate reversível, com conjuntos de mesa e cadeiras do bar, retráteis, que se tornam luminárias durante o funcionamento da boate. Fonte: Arcoweb (GRUNOW 2013)

Em consonância com o que já foi explanado nesta dissertação, junto com as expansões através de uma arquitetura espetacular, é pensando todo um *'rebranding'*¹⁹ para os museus. A identidade visual é umas das primeiras mudanças a se concretizar, rerepresentando o museu para o público em suas diversas possibilidades. Essa aquisição de uma nova marca aconteceu em vários dos casos de expansão citados neste trabalho, como por exemplo, o da nova sede do Whitney Museum of American Art (2015) em Nova Iorque, que contratou uma nova identidade visual que veio substituir a anterior, que se manteve durante treze anos.

Figura 41: Identidade Visual antiga do Whitney Museum

WHITNEY

Figura 42: Identidade Visual Nova do Whitney Museum - em uso desde 2013



Fonte: <http://hcdfbaul.wordpress.com/2013/12/23/the-whitney-museum/>

O MIS-RJ adquiriu uma nova identidade visual para marcar essa mudança, encomendada ao escritório PS2 Arquitetura e Design, que também se responsabilizou pelos sites, interface móbil, calendários e folhetos informativos e produtos que seriam vendidos na loja do museu. Esse trabalho de criação, assim como a museografia, inspiraram-se no projeto arquitetônico, reproduzindo o 'boulevard vertical' da fachada, por meio de uma tipografia cuja fonte em Itálico alternava inclinações positiva e negativa. Importante reparar, que na nova identidade não há mais a palavra Fundação.

Figura 43 Identidade Visual antiga e Nova (já em uso) do MIS-RJ



**MIS
MUSEU
DA IMAGEM
E DO SOM**

Fonte: <http://www.mis.rj.gov.br/>

¹⁹ *Rebranding* é um termo do marketing que significa uma estratégia de desenvolver uma nova ideia da marca na mente dos consumidores, investidores ou concorrência através da alteração da identidade visual.

4

ESPAÇO-RETRAÍDO: O MUSEU-RENÚNCIA NA PRAÇA XV

Uma vez fundada, as cidades vivem se refazendo, jamais estão prontas. Talvez esse enfrentamento do espaço e do tempo através de ações sociais se pudesse chamar de história [...] A história do homem acaba sendo enquadrada pelos espaços que inventou para que neles acontecesse sua história. Não há maneira de pensar espaço significativo desacompanhado de história que o explique [...] A cidade passa a ser o lugar preferencial para realização (e percepção) da própria história” (SANTOS 1984, 59)

Montaner, em seu livro *Museus para o Século XXI*, analisa alguns casos de projetos de arquitetura de museus, observando que:

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

Entretanto, concordamos em termos com Montaner, pois não entendemos a arquitetura de museu como contenedor, uma forma que contém, ou seja, o museu não é apenas o conteúdo de uma determinada arquitetura. O edifício que abriga uma instituição museológica é seu perímetro, seu contorno, sua face externa, mas não seu limite. Limite é linha que determina uma extensão espacial ou que separa duas extensões; linha de demarcação; raia, limiar, "o que não pode ou não deve ser ultrapassado" (HOUAISS e VILLAR 2017). Museu não possui delimitação. Edifício de um museu não é limite, ele está no entre, entre ambiente interno e ambiente externo, entre dentro e fora, entre o que contém o museu e o que está contido.

Apropriando-nos de um conceito matemático, onde tomamos Museu como um conjunto "M" que agrupa elementos representados pelas letras de "a" até "z" analisaremos o prédio que o sedia representado pela letra "p". Entende-se que a edificação "p" é um dos elementos agrupados de "a" até "z", fazendo parte do conjunto "M": portanto, "p" está contido em "M". Contudo, há de se considerar que "p" não está inserido em "M" já que o prédio está no entre, não está dentro do museu – ele é a pele, o indumento, a casca, o que é externo. Por outro lado, é no imóvel "p" que se localizam os elementos de "a" até "z" do museu, logo, "p" contém os elementos do conjunto "M". Vemos aí uma duplicidade, onde "p" pertence a "M", assim como "M" pertence à "p".

Aplicando esta análise em nosso estudo de caso, no caso da sede do MIS-RJ na Praça XV, onde "p" é um bem, de importância não apenas como monumento tombado por seu estilo arquitetônico e valor histórico e estético, mas como bem patrimonializado, objeto cujo poder simbólico, no sentido emprestado de Bourdieu (1989) 1 está vinculado à existência do MIS-RJ e a seu acervo, à história deste e dos agentes sociais a ele ligados direta e indiretamente. Por seu uso com museu, é um espaço museológico, que possui valor simbólico em seus espaços relacionais constituídos no momento da relação, em cada instante do processo, um lugar de memória de ressignificação e é nele onde se dá a Musealização. Conforme afirma Lima "todo bem musealizado é um patrimônio, mas nem todo patrimônio é um bem musealizado (embora potencialmente musealizável)" (D. F. LIMA, *Da face inativa da indústria ao contexto ativo do museu: aspectos da musealização do*

patrimônio industrial (2013). Deste modo “p” está contido no conjunto “M”, pertence ao Museu, e como integrante desse grupo, interage com os outros elementos do conjunto, condicionado a esse grau de interação tem-se um objeto museológico em potência, passível de musealização.

O termo Patrimônio é integrante da definição de museu do International Council of Museums (ICOM - Conselho Internacional de Museus), que expressa que é uma instituição que “adquire, conserva, estuda, comunica e expõe o patrimônio tangível e intangível da humanidade e de seu meio ambiente”.²⁰

[...] o museu se funda, nessa perspectiva, inteiramente com a noção do patrimônio. [...] efetivamente se trata de uma forte tendência que pode ser observada ao longo dos últimos 20 anos: tornando-se cada vez mais difícil separar o patrimônio e museus, tal o modo que os dois estão fundidos. [...] O certo é que a maioria das obras sobre patrimônio aborda, de passagem, o mundo dos museus, porquanto a noção de patrimônio é central para a museologia (MAIRESSE 2006)

Assim, vemos que, especificamente, temos uma linha tênue entre as instâncias Musealizar e Patrimonializar, onde a primeira, contém as duas faces da musealização, já que Jean Devalon afirma que musealização é uma forma de patrimonialização. Diana Farjalla Correia Lima, analisa essas relações interativas entre as faces:

O Atendimento aos princípios formais estabelecidos pelo contexto da organização social que envolve os padrões de institucionalização do Patrimônio e tendo por ambiente o espaço da Museologia é processo cuja natureza imprime ao bem cultural um caráter diverso de sua função original, isto por força da ação técnico conceitual que cada objeto sofre. Assim dota-o de teor museológico, colocando-o sob sua tutela especializada para proteção e guarda: a salvaguarda para a Preservação (D. F. LIMA 2012).

Dado o exposto, entende-se que o prédio que sedia o MIS-RJ, um Pavilhão da Exposição Internacional de 1922, é passível de tutela intelectual e operacional do campo da museologia, de legitimação em contexto social, podendo ser este apropriado devido suas manifestações materiais e intangíveis. Ressaltamos que o próprio MIS-RJ é uma instituição socialmente credenciada para validar este processo de musealização, por ser um representante da museologia que interage com a sociedade. Segundo Peter Van Mensh, citado por Lima (2013, 386), sendo um “Objeto Especial” este bem merece sua inserção no “contexto museológico de modo a preservá-lo”, ou seja, no ambiente construído, porém, ele

²⁰ Definição adotada na 21ª Conferência Geral do ICOM, realizada em Viena (Áustria) em 2007: "A museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purpose of education, study and enjoyment". Disponível em: <http://icom.museum/the-vision/museum-definition/>

mesmo é esta construção, o próprio bem é este limite, espacial, físico, e até podemos dizer o perímetro do campo a fronteira tangível deste território

O Estatuto de Museus, criado pelo Instituto Brasileiro de Museu - IBRAM, dá respaldo aos especialistas do campo ao prever em seu parágrafo 1º do Art. 5º:

Consideram-se bens culturais passíveis de musealização os bens móveis e **imóveis** de interesse público, de natureza material ou imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, **portadores de referência ao ambiente natural, à identidade, à cultura e à memória** dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira. (LEI 11.906/2009 que Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências)

A partir daí cabe a pergunta: se “o processo de musealização é um ato de vontade” por que o prédio não obteve valor de Musealidade atribuído pelo campo, já que possui todo o valor cultural para tal? Por que não lhe foi conferido um juízo do campo que o distinguisse como especial, dando-lhe o sentido de excepcionalidade, garantindo a preservação dos seus valores de símbolo em suas reinterpretações após virar sede do MIS-RJ. Porque este edifício não poder ser uma coisa musealizada?

O exercício do poder simbólico pode ser o caminho para esta resposta. Segundo Bourdieu um campo possui independência para criar-se, autônomo, único, possui domínio de especialidade, poder de saber e político, de pensar e agir e intervir e apropriar em caráter simbólico. Lima complementa:

Mais uma vez reafirmamos que se trata da modalidade de um pensar e um agir o mesmo que modelo de ação empregados pelo campo do conhecimento da Museologia [...] vindo a indicar, ainda, para a capacidade de uma dinâmica inesgotável (D. F. LIMA 2013, 386)

A natureza arbitrária do poder simbólico, distingue e seleciona, podendo consagrar/revelar. Ao não ter juízo, através do conhecimento e reconhecimento e ao não tomar atitude de institucionalizá-lo pode suscitar o desaparecimento de valores já atribuídos.

Não devemos deixar de ressaltar que a arquitetura de museus não tem a mesma expressão nas diversas tipologias. Logo, o raciocínio exposto acima não se aplica direta e automaticamente a todos os prédios que sediam Museus, nem a todas as áreas, territórios, ambientes, espaços e ciberespaços que localizam e endereçam os museus em sua complexidade, que a museologia tem conhecimento até hoje.

O invólucro do museu é casca e ao mesmo tempo substância, onde o que contém é contido, onde os perímetros formais deixam de existir como barreiras e percebe-se o

externo no interior, tornando o que é material e imaterial, abrigo e abrigado, local e contextual, indissociáveis e indivisíveis.

4.1 O Encontro na Praça XV

O Museu da Imagem e do Som (MIS-RJ) foi instalado no prédio do antigo Pavilhão do Distrito Federal construído para a Exposição Internacional de 1922²¹. Este não foi o primeiro local escolhido – inicialmente, os idealizadores do museu pensaram em ocupar a casa da Marquesa de Santos, localizada no Bairro de São Cristóvão e, posteriormente, vislumbraram ocupar alguns andares do Prédio da Previdência do Estado da Guanabara²².

Figura 44: Pavilhão do Distrito Federal na "Exposição do Centenário" 1922



Crédito: Coleção Augusto Malta/1922. Acervo MIS

As tentativas, no entanto, foram frustradas e no momento em que a opção de ocupar o antigo Pavilhão surgiu se compreendeu que essa era a melhor alternativa possível, que este era nada menos que um encontro perfeito.

²¹ Nas comemorações do primeiro Centenário da Independência foi realizada a Exposição Internacional de 1922, vultuosa, contou com a participação de outros 13 países. Com a ideia de mostrar um Rio de Janeiro moderno e pujante, arrasou o Morro do Castelo e construiu pavilhões para abrigar os estados. O ocupado pelo MIS-RJ foi o Pavilhão da Administração e do Distrito Federal, projeto do arquiteto Sílvio Rbecchi, inspirado na escola francesa. Depois de 1922, o prédio passou por vários setores até ser o local do Serviço de Registro de Estrangeiros, sua última função antes de ser destinado à sede do MIS-RJ. Hoje, das mais de 20 edificações criadas para a festa do Centenário de 1922, existem: o MIS-RJ, o Petit Trianon (Pavilhão da França), doado pelo governo francês à Academia Brasileira de Letras, o Palácio das Indústrias, incorporado pelo Museu Histórico Nacional, e o Palácio das Estatísticas, hoje Centro Cultural do Ministério da Saúde.

²² O edifício sede do Instituto de Previdência do Estado do Rio de Janeiro- IPERJ, fica localizado na Av. Presidente Vargas. De arquitetura modernista, último projeto de Affonso Eduardo Reidy, inaugurado em 1957, ou seja, era recente na época da instituição do MIS-RJ. Inicialmente o prédio atendia ao Montepio dos empregados do Estado da Guanabara, em 1962 torna-se o IPEG (Instituto dos Empregados da Guanabara) e a partir de 1975 o atual IPERJ.

Se por um lado a escolha de um prédio moderno, com espaço e condições adequadas, seria capaz de melhor atender à proposta de vanguarda tecnológica do Museu da Imagem e do Som, por outro, à luz dos critérios seletivos empreendidos por Carlos Lacerda em seu trabalho de reconstrução simbólica da cidade, **o antigo Pavilhão constituiu uma das peças mais significativas do MIS**, porque reveladora do investimento simbólico da Guanabara como Estado-capital (MESQUITA 2009, 118,119, grifo nosso).

O MIS-RJ foi inaugurado em 03 de setembro de 1965 com uma exposição do Rio antigo como parte das comemorações do IV Centenário da cidade, corporificado em “vitrine” do Rio de Janeiro como capital cultural do país. Não devemos esquecer que o governador à época, Carlos Lacerda (1914-1977), conhecido como grande gerenciador de obras, era também candidato às eleições presidenciais que aconteceriam em 30 de dezembro daquele ano, faria da abertura do Museu para à população carioca, associando tradição à modernidade, uma era parte primordial de sua campanha.

Não se trata apenas de uma casa para satisfazer a curiosidade pública, que é bem-vinda sempre nesta casa, mas trata-se dentro do mais rigoroso e moderno critério da **técnica chamada de museologia**, de um centro de documentação, através do qual se há de procurar e encontrar nas raízes do Rio de Janeiro, os segredos e soluções do seu futuro. Aqui se verá projetada sob o passado, na sombra do esforço dos nossos antecessores, o que há de ser o Rio radioso com o passar dos tempos e o prosseguimento harmônico e conjugado de tais esforços de sucessivas gerações de trabalhadores (LACERDA, 1965, Discurso de Inauguração do MIS – ANEXO Transcrição do discurso do governador Carlos Lacerda na inauguração do MIS Rio de Janeiro., grifo nosso).

Carlos Lacerda não estava sozinho nessa empreitada, tendo o total apoio do Banco do Estado da Guanabara (BEG), que foi responsável pelo suporte financeiro que garantiu ao governador a realização de todas as suas políticas culturais. No MIS-RJ, o BEG patrocinou a compra dos seus primeiros acervos, além da aquisição de materiais móveis e utensílios, pagamento de pessoal, reproduções e dos equipamentos necessários. A instituição bancária cuidou também da restauração do prédio do Pavilhão, tendo arcado juntamente com a indenização pela desapropriação do imóvel do Serviço de Registro de Estrangeiros que nele funcionava, quantia que foi paga à secretaria de Segurança Pública (MESQUITA 2009, 126).

Esse foi o começo do acervo desse estranho, surpreendente, quase diria prodigioso museu que hoje aqui começa, o Museu da Imagem e do Som. Instalado pela cooperação da Secretaria de Segurança e do Banco do Estado da Guanabara, na antiga Delegacia de Estrangeiros, que ocupava a título precário nos últimos trinta ou quarenta anos um pequeno pavilhão da Exposição do Centenário, irmão dos nossos vizinhos do Ministério da Agricultura, que também tiveram de se alojar noutro pavilhão provisório, e assim está desde 1922 (LACERDA, 1965, Discurso de Inauguração do MIS – ANEXO Transcrição do discurso do governador Carlos Lacerda na inauguração do MIS Rio de Janeiro., grifo nosso).

É importante lembrar que o Museu surgiu quando já estava estabelecido o Governo Militar no Brasil, momento em que os registros de áudio e de imagem – as indústrias fonográficas, cinematográficas e a televisão – cresciam em importância. Nesse contexto, o MIS-RJ se fixou-se no panorama cultural da cidade, ao lado do Museu de Arte Moderna (MAM) e do Cinema Paissandu²³, como um dos locais de encontro e espaços para manifestação e resistências.

Dessa forma, o perfil conservador idealizado por Carlos Lacerda para aquele museu de Vanguarda, logo desapareceria, dando lugar à música e abrindo espaço à revolução política, às contestações da época e à juventude de longos cabelos e largos ideais. O MIS-RJ, seus espaços internos e seu entorno, possuíam o fascínio dos lugares públicos, de encontros e eventos, de algo novo que parecia estar nascendo.

No MIS-RJ havia também uma pequena sala de cinema, onde se exibiam filmes, faziam debates, encontros e seminários, reunindo um grande público em busca de novidades. O Museu promoveu, por exemplo, uma ação denominada Depoimentos para Posteridade, que promovia gravações de depoimentos de artistas de dentro do próprio Museu. Abordando temas e personagens populares, estas gravações, abertas ao público e a jornalistas, constituía-se em acontecimento relevante para a cidade.

A museóloga Vera Tostes da Silva (1943-), ex-diretora do Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro, na época estagiária do MIS-RJ, relata em depoimento feito aos Arquivos do MIS-RJ em 1995: “Olha, quando ele veio aqui gravar, as mulheres todas, nós todas, passamos o tempo inteiro olhando para o Chico (Buarque)” (MESQUITA, 2009, p. 139). Vera Tostes também se refere ao depoimento feito por Vinicius de Moraes, com a presença de Tom Jobim, Chico Buarque e Hermínio Bello de Carvalho, reunião onde não faltou whisky e que durou até a madrugada.

Esses depoimentos foram um marco para a cultura popular carioca e brasileira, para a museologia e para o registro da história oral da música nacional. Todo esse movimento cultural aconteceu ali, naquele Pavilhão que, hoje, parece estar condenado ao abandono.

A pergunta é: toda essa memória afetiva acumulada ali, todo esse poder simbólico acompanhará o MIS-RJ até Copacabana?

²³ Inaugurado em dezembro de 1960, o Paissandu é o único cinema brasileiro que carrega na sua história a façanha de ter ajudado a formar uma geração de cinéfilos, a chamada “geração Paissandu”. Em seu auge, entre os anos 1965 e 1970, em plena ditadura militar, jovens lotavam as salas para ver o último filme de Godard, Truffaut e de jovens cineastas do cinema novo, como Glauber Rocha.

Figura 45: Cartola na sacada do MIS no dia do seu depoimento



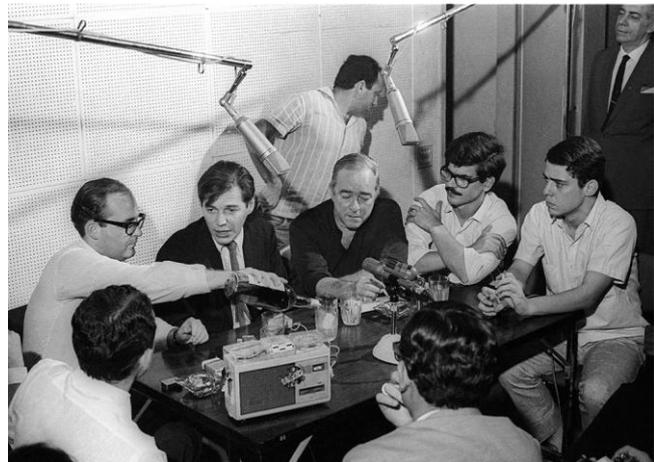
Segundo notícia do Jornal O Estado de S. Paulo de 04 de março de 1967, o compositor e sua mulher Zica, gravaram naquele mesmo dia seus depoimentos no Museu da Imagem e do Som, contando coisas sobre a escola de samba de mangueira e sobre as dificuldades de “um compositor de samba de morro”, que “vende seus sucessos para dar de comer a outros compositores sem talento” Fonte: <http://acervo.estadao.com.br/noticias/personalidades, cartola, 672, 0.htm>

Figura 46: Reportagem sobre Depoimento de Chico Buarque ao MIS



"CHICO BUARQUE DE HOLANDA: Imortal " Revista Garôtas, Autor: Gabinio Data: 1967. Depoimentos de Chico Buarque sobre sua trajetória na música e sua inserção na literatura. Fonte: <http://www.jobim.org/acervo/handle/2010.0/12632>

Figura 47: Depoimento de Tom Jobim ao MIS



Gravação do depoimento de Tom Jobim para o Museu da Imagem e do Som, com Vinicius, Dori Caymmi, Chico Buarque e Ricardo Cravo Albin, 1967 Fonte: <http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/galeria/fotos/1960-1970>

Outras ações, como premiações, shows e eventos endereçados ao grande público, levaram o Museu a trabalhar com o presente, com a produção cultural, acompanhando o processo que se desenvolvia naquele momento.

Figura 48: Velório do compositor Jacob do Bandolim, no MIS



Foto: 14.ago.1969/Folhapress

Fonte: <http://acervofolha.blogfolha.uol.com.br/2018/02/14/ha-100-anos-nascia-jacob-do-bandolim-um-dos-grandes-genios-do-choro/>

A decretação do Ato Institucional Número 5 (AI-5)²⁴, em dezembro de 1968, determinou o fim do ciclo da grande efervescência do MIS-RJ, mas não o fim de sua história, muito menos o fim de toda memória nele acumulada, tampouco de nossa memória, adquirida nos espaços relacionais daquele local e aderidas ao prédio.

Em 1975, o MIS-RJ é incorporado à Fundação Estadual de Museus do Estado do Rio de Janeiro (FEMURJ), passando, em 1979, à Fundação de Artes do Rio de Janeiro (FUNARJ). Nesse período, foi cogitada a transferência do Museu para a Barra da Tijuca, bairro em ascensão na cidade do Rio de Janeiro naquela época (MESQUITA 2009, 159)

Posteriormente, o antigo prédio do MIS-RJ passaria por dois incidentes consideráveis: o primeiro, o incêndio de 1981, destruindo boa parte do acervo; o segundo, a ameaça diante das obras do metrô, já que em seu plano inicial previa-se a passagem de uma linha pela Praça XV de Novembro, resultando na com destruição da sede do Museu. Como o discurso sobre a necessidade de demolições para a passagem do metrô já

²⁴ O AI-5 emitido em 13 de dezembro de 1968, no então governo do Presidente General Arthur Costa e Silva (1899-1969) foi o quinto de dezessete decretos da ditadura militar brasileira (1964-1985). Foi o mais severo dos dispositivos do golpe, dando poder de exceção aos governantes para punir arbitrariamente os que fossem contra o regime, ou considerados inimigos do mesmo, suspendendo os direitos políticos. Vigorou até 1978, quando teve início o processo de abertura da transição democrática.

provocara, em tese, a derrubada do Palácio Monroe²⁵, naquele momento a ameaça ao MIS-RJ parecia inevitável.

Em 1987, organizou-se um movimento chamado “MIS por um triz”, liderado por funcionários da instituição e pela Associação dos Amigos do Museu, recebendo apoio de intelectuais e da própria população da cidade. Naquele momento, travava-se uma luta em torno preservação do pavilhão e pela permanência do museu no antigo prédio. A partir daí foi criada a Fundação Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, pela Lei 1.714 de 12 de outubro de 1990, na forma sob a qual atua ainda hoje. Essa frente de ação também resultou no tombamento do prédio, o que ocorre em 1992, pelo Instituto Estadual de Patrimônio Cultural (INEPAC).

Com a organização daquele movimento, foi encomendado em 1988, um projeto para restauração do prédio, que pretendia, além recuperar a volumetria e valorizar os atributos da construção original, modernizar o MIS-RJ, deixando o antigo pavilhão apenas para uso pelas salas de exposição. Seria construído um anexo para abrigar o acervo, com toda tecnologia necessária, e demais itens do programa de necessidades. Segundo o arquiteto responsável pelo projeto, Glauco Campelo:

O novo edifício, destinado a incorporar um auditório, cantina, sala de exposições, lojas, local para pesquisas além de depósitos de acervo, laboratórios e estúdio de gravação, terá de exprimir, obviamente, as características de um abrigo para equipamentos modernos de reprodução sonora e visual (CAMPELLO 1990).

Porém, só o restauro foi realizado. Durante o período das obras de restauração, em 1990, o acervo do Museu foi transferido para um prédio que abrigara um antigo hotel no bairro da Lapa, onde depois passaria a funcionar a sede administrativa do MIS-RJ, mantendo-se nela ainda parte do acervo.

²⁵ Palácio Monroe era um prédio de estilo eclético de 1906, localizado no fim da Avenida Central, Av. Rio Branco. Foi sede do senado federal, e se tornou um ícone republicano, um cartão portal da cidade, sua imagem estava presente em porcelanas, pratos, talheres, caixas de joias, tinteiros, cartões-postais, papéis de carta e até na cédula de 200 mil réis. Foi a primeira construção em estrutura metálica do Brasil. O prédio foi demolido em 1976, por decisão do Presidente da República, Ernesto Geisel, apoiado pela mídia de Roberto Marinho, Jornal O Globo, e por Lucio Costa, que proferia que o Monroe não representava a arquitetura nacional. A demolição gerou muita polêmica e ainda este momento é questionada, pois é uma incógnita o motivo real que levou à tal atitude drástica. Atualmente nada foi construído no lugar, há apenas um chafariz que nunca e ligado, uma praça vazia sobre um estacionamento subterrâneo.

Figura 49: Projeto do anexo - sede Praça XV



Perspectiva Glauco Campello Arquitetura Fonte: <http://www.glaucocampello.com.br/projeto/400>

4.2 Um espírito a preservar

O prédio do MIS-RJ, sede Praça XV, é um monumento tombado pelo INEPAC, provisoriamente em 1988 e definitivamente em 18 de março de 1992, ou seja, é um patrimônio oficializado e como tal possui valor atribuído. A finalidade de patrimonializar é “enriquecer a relação da sociedade com seus bens culturais sem que se perca de vista os valores que justificam a preservação” (FONSECA 2003, 103). Obviamente o tombamento sozinho não assegura a função de patrimônio, pois, para assumir definitivamente tal status, o bem, além de preservado, precisa ser apropriado, mais que isso, precisa ser apropriado pelas pessoas e pelo local. Mais que isso, precisa ser usado, no sentido estrito e lato do termo, para fins utilitários e percebido simbolicamente. Nesse contexto, entendemos que preservação é uma prática social – mesmo que parta inicialmente do Estado, esses valores precisam ser aceitos e reiterados pela sociedade.

O historiador de arte austríaco Max Dvorak (1874-1921), teórico da restauração, nos alerta que os valores atribuídos ao Patrimônio garantem sentido de pertencimento à sociedade e isso garante que a sociedade preserve o Patrimônio (DVORAK 2008). Podemos elencar que o edifício do MIS-RJ sede Praça XV, por sua história e arquitetura, além da condição de patrimonialização via institucional, possui:

- Valor Histórico
- Valor de técnicas Construtivas – testemunho do momento de sua construção e tecnologia utilizada. Uma construção que era para ser temporária e sobrevive até hoje.

- Valor Estético e Artístico – Materiais e Estilo Arquitetônico
- Valor Documental – Ligado às transformações Urbanas da cidade.
- Valor de empoderamento – ligado ao uso para o qual foi construído como Pavilhão do Distrito Federal – Exposição Internacional de 1922.
- Valor social imaterial - memórias e pertencimentos da comunidade

O valor social imaterial trata-se do “*Spiritu Loci*” (ICOMOS 2008), isto é, sua essência de vida social e espiritual. O espírito do lugar é um bem intangível, um processo em permanente reconstrução, trata-se de um fato social em que a sacralidade não é sinônimo de imutabilidade (VELHO 2006) e as ações de preservação devem ser uma garantia para a continuidade da expressão cultural. Como ressalta Françoise Choay:

O MIS-RJ se localiza em um imóvel que é patrimônio, um bem público no qual a preservação deve ser assegurada para a coletividade. Verificamos as relações de valorização, onde o valor não está só na materialidade de um objeto, está também na apropriação cultural no âmbito da memória social dos cidadãos cariocas, coincidentes entre o acervo do museu e o monumento que o contém. Identificamos uma autenticidade relacionada, genuína, uma aura (BENJAMIN 1994), composta de elementos especiais e temporais, é a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja, que não pode ser reproduzida e que também deve ser preservada.

Entende-se que o prédio em questão, um Pavilhão da Exposição Internacional de 1922, é passível de tutela intelectual e operacional do campo da museologia, de legitimação social. O Estatuto de Museus, criado pelo Instituto Brasileiro de Museu - IBRAM dá respaldo aos especialistas do campo ao prever em seu parágrafo 1º do Art. 5º:

Consideram-se bens culturais passíveis de musealização os bens móveis e **imóveis** de interesse público, de natureza material ou imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, **portadores de referência ao ambiente natural, à identidade, à cultura e à memória** dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira. (LEI 11.906/2009 que Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências, grifo nosso)

A comunicação, segundo a declaração de Quebec (2008)²⁶, é a melhor ferramenta para manter o espírito do lugar vivo e preservado, que se dá no momento da prática e da

²⁶ A Declaração de Quebec de 2008 nasceu no 16º Assembleia geral do ICOMOS der 29 de setembro a 4 de outubro de 2008, em Quebec, Canadá. Versa sobre princípios e recomendações par a preservação do *Spiritu Loci*, ou seja, sua essência de vida social e espiritual, através da proteção do patrimônio tangível e intangível.

narrativa, da relação entre criação e informação. Sabemos que a cidade é produto de práticas e de relatos, ela é variada, vivenciada e narrada sob formas diversas.

Se seus múltiplos sentidos nunca poderão ser reproduzidos em sua inteireza, pois sempre haverá uma renúncia (BENJAMIN 2001, p. 189-215) à alguma coisa, o MIS-RJ como instituição socialmente credenciada para validar o processo do campo museal, é quem deve ser o responsável por esse trabalho de tradução e comunicação. Por sua ligação com esse antigo espaço, o Museu estaria mais qualificado para obter uma melhor harmonia entre as intenções de mudança e melhorias que se apresentassem e conseqüentemente, garantir a preservação do prédio e de todas as memórias.

4.2.1 Visão Alegórica

Ao entrarmos no site do Museu, no link histórico, lemos no segundo parágrafo o valor atribuído ao edifício pela própria instituição:

Além de preservar importantes coleções que atendem aos interesses de um público pesquisador amplo e diversificado, o prédio da Praça XV, tombado em 1989, é em si mesmo uma **das mais belas peças de sua coleção**, constituindo um exemplar histórico raro dos pavilhões construídos para abrigar a Exposição do Centenário da Independência do Brasil, realizada em 1922 (MIS-RJ 2018).

Ao lermos o este trecho, percebemos que para a Instituição o pavilhão é parte de seu acervo, de sua coleção. Não olvidemos que este é um museu, que em grande parte foram criados como coleções vindas de um colecionador a partir dos 'saques', pois é próprio do humano colecionar, para reunir de alguma maneira um mundo seu. Benjamin nos diz que a “arte de colecionar” é:

Uma tentativa grandiosa para ultrapassar o caráter perfeitamente irracional da simples presença do objeto no mundo, integrando em um sistema histórico novo, criado especialmente para este fim, a coleção. Para o verdadeiro colecionador, cada coisa particular se torna nesse sistema, uma enciclopédia, reunindo tudo o que se sabe da época, da paisagem, da indústria do proprietário da qual ela convém (BENJAMIN 2006, 222)

Segundo Benjamin, para o colecionador sua coleção nunca está completa, já o alegorista, criando significações e valores, nunca terá acumulado coisas suficientes, estando sempre aberto à novas significações.

Todos os objetos que são musealizados e que passam a fazer parte de um museu, ou seja, tudo o que está ali para ser apreciado, muda sua imagem para o mundo, muda a forma como é visto, O museu não reconhece “objeto de veneração, de semelhança, de imaginação, de decoração, de posse; mas apenas a imagem das coisas, diferente das

próprias coisas, e retirando dessa razão específica a sua razão de ser. O Museu é um confronto de metamorfose” (MALRAUX 1965, 12). E se o Museu cria ficções, o alegorista tem esse sentido de fazer a ligação com a realidade, essa “visão alegórica nos permite ver no antigo o atual, isto é, a que estabelece a correspondência figurativa entre o passado e o presente” (MARGATO e GOMES 2008, 29).

4.2.2 Tempo de Descarte

Após o exposto, conseguimos analisar o prédio, que se constitui em um patrimônio, um bem tombado pelo estado do Rio de Janeiro, como possuidor de aura irreprodutível, potência musealizável, ponte temporal na memória social, transformado pelo seu uso como real sede do Museu da Imagem e do Som, cujo “*spiritu loci*” existe e deve ser preservado, por seus valores reconhecidos pelo campo, por seu acervo e, como acervo.

Porém, indo ao desencontro dessa análise, o MIS-RJ irá trocar de endereço, logo que sua nova sede da Avenida Atlântica em Copacabana ficar pronta, abandonando o Pavilhão que, depois, será cedido ao Tribunal de Justiça para abrigar a Casa de Direitos Humanos e Cidadania (VEJA RIO 2015). Consideramos este abandono como um descarte de acervo. Segundo código de ética do ICOM:

2.13 Descarte de acervos

O descarte de um objeto ou espécime do acervo de um museu só deve ser feito com pleno conhecimento de seu significado, seu estado (se recuperável ou não recuperável), sua situação legal e da perda de confiança pública que pode resultar tal ação.

2.14 Responsabilidade por descarte de acervos

A decisão de descarte de acervos deve ser de responsabilidade da autoridade de tutela, juntamente com o diretor do museu e o curador do acervo em questão. Condições especiais podem ser previstas para acervos em estudo

2.15 Alienação de objetos retirados de acervos

Todo museu deve ter uma política que defina os métodos autorizados a serem adotados para o descarte definitivo de um objeto do acervo, quer seja por meio de doação, transferência, troca, venda, repatriação, ou destruição que permita a transferência de propriedade sem restrições para a entidade beneficiária. Uma documentação detalhada deve ser elaborada registrando-se¹² todo o processo de descarte, os objetos envolvidos e seu destino. Como regra geral, todo descarte de acervo deve se dar, preferencialmente, em benefício de outro museu (ICOM 2009, 12-15)

Um descarte é feito pelo museu quando o objeto não é mais pertinente à sua política, então, neste estudo de caso, nos resta tentar compreender os agentes externos que influenciam essa política.

4.3 Abandonando o Espaço por um Lugar

Primeiramente, precisamos diferenciar o espaço de lugar, explicitando porque estamos chamando a Praça XV de espaço e Copacabana de lugar. Nesta análise, usaremos o conceito de espaço e lugar de Michel de Certeau, quando nos diz que o “espaço é um lugar praticado” (CERTEAU 1998, 173), ou seja, um lugar é transformado em espaço articulando elementos que ainda não se significaram através da prática e do discurso humano. O Pavilhão, localizado na centro da cidade não se trata apenas de um conjunto de coordenadas de uma disposição prévia e dispersa de elementos desarticulados. Esta área do Centro, onde antes existia o Morro do Castelo, entre a Praça XV de novembro e o Largo da misericórdia, é um ponto histórico, não dado pela natureza, um lugar praticado e narrado, produto de ações e relações, repleto de espíritos a serem evocados, um espaço-museu que ali foi vivenciado, relatado e experimentado de formas variadas.

só há lugar quando frequentado por espíritos múltiplos, ali escondidos em silêncio, e que se pode “evocar” ou não [...] esses espíritos também quebrados, não falam nem tampouco veem. É um saber que se cala. Daquilo que se sabe, mas se cala, só circundam entre nós meia-palavras (CERTEAU 1998, 189).

A cidade é um conjunto de camadas de sentidos, projetadas com uma carga de significação, entendemos que os agentes: administrador, planejador, urbanista; olham a cidade de cima, e perdem os detalhes, perdem sua multiplicidade, e de forma abstrata, na cidade “lugar organizado por operações especulativas e classificatórias, combinam-se gestão e eliminação” (CERTEAU 1998, 173). Assim, aprovou-se a opção pelo lugar Copacabana como novo endereço do MIS-RJ. “Enfim, a organização funcionalista, privilegiando o progresso (o tempo), faz esquecer a sua condição de possibilidade, o próprio espaço, que passa a ser o não-pensado de uma tecnologia política e científica” (CERTEAU 1998, 174)

Percebe-se que há espécie de cegueira nesses casos, que leva a um discurso pré-programado, superficial e de marketing, vindo de todos os envolvidos no processo da expansão, independentemente de seu grau de atuação e conhecimento. A Presidente da Fundação Museu da Imagem e do Som, a historiadora Rosa Maria Araújo, em uma entrevista dois meses após o início das obras em Copacabana, diz:

"Queremos fazer do MIS um ponto de encontro em que **todos poderão ir, inclusive os meninos do Pavão-Pavãozinho**. Com esse projeto queremos fazer com que o Rio tenha ainda mais orgulho de si mesmo [...] O espaço não será estático e, sim, um lugar de experiências" (Cultura-RJ 2010, grifo nosso)

Esta declaração é ao mesmo tempo redundante e concisa, pois sendo o MIS-RJ um museu, ele é de todos e para todos. Além disso, museu não é estático, nele se dá a experiência espontânea, mesmo que não haja experimento. Ao dizer que "todos poderão ir, inclusive os meninos do Pavão-Pavãozinho", há outra questão ponto a estacar, pois o termo 'inclusive', neste caso quer enfatizar que 'até mesmo' esses meninos. Mas se exclui, neste comentário e em toda a divulgação sobre o novo MIS-RJ a existência do Museu de Favela (MUF), que está lá, no Pavão, Pavãozinho e Cantagalo. O MUF, foi fundado em 2008 por lideranças culturais moradoras das favelas, e atualmente atua, participando e cumprindo sua missão como museu de território vivo.

Entende-se que houve uma vontade política da alteração do Museu para uma nova sede, que está ligada às transformações que a cidade está passando entre obras urbanísticas e olimpíadas. Sobre essas transformações, Evelyn Furquim Werneck Lima aponta:

Cultura e renovação urbana na cidade-mercadoria tem significado muitas vezes valorizar o solo, ampliar o afluxo de pessoas às áreas criadas com a proposta de espaço público, mas que, na realidade, não é público. [...] Porém o espaço urbano e a arquitetura como lugar simbólico estão sempre implicados na memória coletiva, nos valores de um grupo determinado [...] Entendo que transformar o patrimônio edificado em produto de consumo e espetáculo banaliza a dimensão fundamental, a verdadeira essência do imóvel, ficando o valor de uso transformado exclusivamente em valor econômico (E. F. LIMA 2004).

Assim sendo, analisamos que talvez a mudança de sede do MIS-RJ para um outro lugar era inevitável, sendo uma questão de oportunidade, e a escolha de Copacabana foi um encontro de interesses, do espaço social e tempo social constituídos nas práticas políticas que vivemos hoje no Rio de Janeiro.

Estamos lidando com questões complexas das políticas públicas de patrimônio do Rio de Janeiro. Quem deveria ser o responsável pela memória e história da cidade pode agir como um elemento transgressor alimentando o imaginário, incluindo os agentes do Museu.

A heterogeneidade da sociedade complexa moderno-contemporânea, manifestada dramaticamente nas grandes cidades e nas áreas metropolitanas, aponta para as dificuldades e as limitações de uma ação pública responsável pela defesa e pela proteção de um patrimônio cuja escolha e definição implica necessariamente arbítrio e, em algum nível, exercício do poder (VELHO 2006, 246).

Sabemos que com o tempo, o que é estranho se tornará banal, e o que é lugar se tornará espaço, e que, portanto, a saída do MIS-RJ para Copacabana logo deixará de ser discurso para ser narrativa, prática do dia a dia.

No entanto, prédio em Copacabana é o verdadeiro não-lugar, no olhar de Marc Auge. Para ele o não-lugar é um espaço incapaz de oferecer sentido de identidade, que não há qualquer relação memorial com quem por ele passa. São impessoais, anônimos e “desalmados”, mesmo que façam parte de nosso cotidiano.

Sabemos também que os áureos tempos do MIS-RJ não retornarão e nem se comunicarão sem perdas.

Já houve uma época em que o MAM e o MIS eram locais para a onde a cidade se dirigia, em busca de um bom filme, de um programa cultural de qualidade e assim por diante. Do mesmo modo que não se pode reconstruir a Ipanema dos anos 60, também não creio que seja possível reeditar o MAM e o MIS de outros tempos. (José Wilker, “O Obelisco anão de Piranhão” *Jornal do Brasil*, Caderno B, 3/12/1996)

No entanto, é preciso tentar entender os diferentes pontos de vista inseridos nos conflitos da vida social, nas idas e vindas, das transformações, pois o trabalho do pesquisador não é o de “recuperar” aquilo que está se perdendo, “é antes tentar observar e entender as mudanças ocorridas” (CAMPOS 2004, 46), atentando para os ganhos e perdas, principalmente, dos valores de quem não tem poder de decisão.

Mesmo sem certezas do processo e interpretações dados, compreendemos que ao transferirem a sede do museu para Copacabana, não estão simplesmente transferindo seu acervo para um novo sítio, mas deixando para trás uma parte considerável desse acervo múltiplo, composto pelo prédio e sua coleção: a coleção indo para uma nova casa e o prédio ficando abandonado. E isto é um conflito, em termos de política cultural, por mais complexo que seja, que impede um afastamento necessário, e que deve ser debatido no espaço-tempo do presente, de onde assistimos esse fato.

CONCLUSÃO

A Museologia, vem crescendo, descobrindo-se e aperfeiçoando-se ao longo do tempo. Surgem novas pesquisas, novas técnicas de acondicionamento e conservação de acervos, criam-se reservas técnicas equipadas com novos recursos tecnologias de climatização e de segurança com programas de gestão de risco, atualizam-se os estudos museográficos, com novas formas de expor, de comunicar, de iluminar, de circular e com elas vem a demanda por novos espaços, ampliando o programa de necessidades do museu.

Entendemos museu em suas diversas tipologias, como lugar da arte, da comunicação, da expressão, da relação com o patrimônio. Logo, como também lugar da produção do novo, do espontâneo, do imprevisível e da expressão da vanguarda.

Por um lado, podemos supor que as produções de arte mais recentes, estão à frente dos processos que podem levar os museus desta tipologia a terem que repensar seus espaços e, conseqüentemente, a cogitar expansões, visto que a maior parte dos espaços-museus expansos citados neste trabalho são de museus de arte. A arte contemporânea é orgânica atemporal infundável e mutável a cada dia, porém, tangível ou não, precisa de um lugar, um ambiente propício para as suas dimensões, sua luz e sombra, seu material e para o olhar do espectador, como também para a percepção a partir de todos os sentidos.

Muitas manifestações de arte são já concebidas pensando no espaço em que serão expostas. Já são conhecidas, por exemplo, as exposições de arte onde o espaço influencia diretamente no resultado esperado pelo artista: as instalações *site-specifics*, as performances, as obras audiovisuais, como de projeção e som ambiente e obras a céu aberto.

Por outro lado, instadas pelas novas tecnologias de informação e comunicação, surgem, a cada dia, novas maneiras de comunicação entre as pessoas e com o mundo a nossa volta. Novas formas de comunicação permitem trocas de informações que atingem todos os sentidos do ser humano. E o museu, como criador de sentidos na diversidade e pluralidade, experimenta, em seu campo, a informação dinâmica em tempo real, no constante movimento das novas linguagens museológicas.

Não podemos esquecer que museu e patrimônio são ao mesmo tempo unos e múltiplos. A função do museu tradicional volta-se ao encontro entre o patrimônio que este abriga e o público que o visita, no caso específico desse tipo de museu, que tem os objetos como base para interpretação do mundo, acervo que se abriga nas áreas de um edifício: ou seja, no Espaço-Museu.

Na maior parte das vezes, o patrimônio sob forma de acervo material e mesmo corporificado como o próprio edifício, acaba por determinar as ações, os programas e as missões do museu. O Museu se destina a proteger, pesquisar e expor o Patrimônio, como um bem público, inalienável.

Compreendemos aqui que o antigo prédio sede do MIS-RJ da Praça XV passou durante sua trajetória por um processo de patrimonialização, sendo possível sua musealização. Sabemos, também, que o processo de musealização ocorre no espaço museológico do Museu, espaço este que no caso do MIS-RJ constitui-se em imóvel que é um bem cultural e, portanto, deve ser preservado, um bem público cuja preservação precisa ser assegurada juntamente com seu acervo como memória da coletividade. Verificamos também, através do histórico que foi traçado, todas as relações de valorização, significação coincidentes entre o acervo do museu e o monumento que o contém. Um processo de apropriação cultural no âmbito da memória dos cidadãos cariocas, que nos ajuda a identificar uma autenticidade relacionada e genuína.

Cabe considerar que o patrimônio não é imutável, ajusta-se, adapta-se ao tempo, às pessoas, às práticas e à tecnologia. O patrimônio digital é um exemplo das novas formas de ser, se relacionar e lidar com a memória. Assim, como o patrimônio não é inerte, o museu acompanha, e o trato constante com esse patrimônio musealizado também leva a alterações no Espaço-Museu.

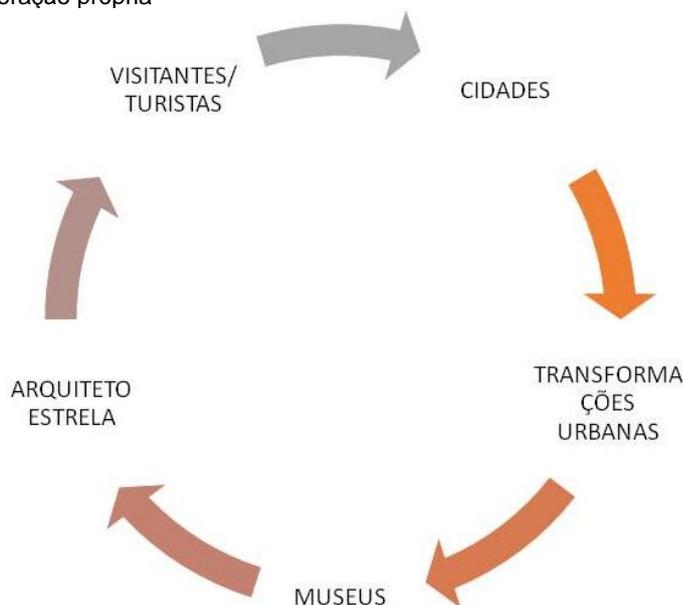
Em artigo do New York Times chamado *At the Met Breuer, Thinking Inside the Box* (No Met Breuer, pensando dentro da caixa), publicado em 6 de março de 2016, a crítica de arte Roberta Smith, traz uma interessante análise ao pontuar que, o Met, por exemplo, é um dos muitos museus com um caso virulento de MDP, ou o medo de perder, em um contexto que, independentemente do tamanho ou foco histórico, nenhum museu quer ser deixado para trás quando se trata da última moda. Smith ainda questiona: "quem pode culpá-los?" (SMITH 2016). Para ela, o mundo da arte contemporânea está entre as bolhas mais brilhantes na faixa de expansão da cultura, que agora mistura a alta e baixa; analógico e digital; entretenimento e moda. O museu se insere em um mundo amplamente conhecido por seus altos preços, pelas escaladas sociais, pelo aparecimento de celebridades e, por fim, pelos níveis tóxicos de ego que circulam no meio. Como resultado, a arte contemporânea é mais visível do que tem sido em qualquer outro momento na história da arte, mesmo que quem receba a maior parte da atenção seja apenas uma pequena fração do mundo artístico atua.

O que a crítica de arte chama de “medo de perder”, de “ficar pra traz” está baseado no imediatismo, no ineditismo e na imagem, tão valorizados na cultura capitalista das grandes metrópoles contemporâneas, onde “o ver e ser visto” é sempre um espetáculo e o futuro seria um estado inaugural constante.

Nesse sentido, é cada vez mais difundida a ideia de que a imagem de uma cidade está ligada ao seu centro patrimonializado e aos seus grandes museus. Pierre-Jeudy entende que construções como as expansões de museus, novos elementos unindo arquitetura contemporânea a espaços históricos, são um respiro salutar, pois caso ao contrário estaríamos completamente presos ao passado. Os anexos de museus, monumentos espetaculares da arquitetura contemporânea que surgem constantemente, podem ser considerados signos da paisagem urbana, símbolos da cidade do amanhã, que de forma programada trabalha com a singularidade do efêmero, marcos dentro de um espaço mutante, onde a ordem urbana se transforma e se coloca em processo constante de transformação.

Arriscamos dizer que vivemos em um ciclo de consumo, onde as cidades consomem as próprias transformações urbanas, que, por sua vez, consomem museus. O espaço urbano das grandes cidades, ao consumirem a arquitetura assinada por *starchitets*, acabam por atrair visitantes que “consumem” as cidades, acessando a cultura local através de linguagens e paisagens globalizadas, presentes nos museus (ou diríamos suas “marcas”, que são os museus), capazes de despertar interesses de poderes e investidores ávidos por financiar ações midiáticas na cidade e assim se reinicia o ciclo.

Figura 50: Ciclo de Consumo - Esquema
Elaboração própria



As disputas variadas travadas entre as cidades para ver qual delas consegue reunir os melhores e a maior quantidade de serviços públicos, de mobilidade, segurança e pontos turísticos, lugares representativos para a economia urbana globalizada, também incluiu equipamentos culturais e monumentos de grande visibilidade. Entre estes, os museus, com seu multiculturalismo, sendo, quando possível, acessíveis, tecnológicos, confortáveis e belos, fatores indispensáveis para atraírem mais público. Essa competição se desdobra em outra disputa, esta específica entre os museus, competindo para ver qual deles possui a maior e mais completa coleção, qual pode pagar mais para ter os melhores nomes em seu acervo ou, ainda, qual poderá proporcionar melhores e mais novas experiências – sempre em busca de recordes de visitação. Nesse contexto, a imagem percebida do museu o aproxima de outros elementos do espaço urbano. A relação mais imediata talvez seja com os shoppings centers. Mas também poderia ser com os parques temáticos, onde se pode consumir conforto, lazer e segurança.

Nesse contexto, competem entre si também os artistas²⁷, que querem expor nos melhores museus e nas “melhores” cidades, serem reconhecidos e divulgados mundo afora, conquistando mais audiência e popularidade. Já no mercado de distinções sociais, a competição se dá entre o próprio público. Turistas almejam conhecer os mais importantes museus do mundo, com destaque para os que exibem arquitetura vanguardista, considerados ‘*in*’ e ‘*cult*’, “carimbando-os” em seu passaporte, o que garante status, uma identidade social, legitimando seu capital cultural institucional.

Assim, ao expandir, através de uma arquitetura espetacular, altera-se também a escala de inserção do museu na cidade, influenciando em seu valor simbólico e no processo relacional de identificação do ‘eu’ no museu dentro do mercado cultural globalizado. Talvez, manter-se em estado de novidade e efemeridade, numa eterna condição de ser e estar atual e atrativo, por mais utópico que seja, é o principal objetivo dessas construções.

Partindo do princípio que, estando a humanidade e demais aspectos do Real em contínua transformação, o museu também assume seu caráter mutacional, devendo haver um trabalho constante nas instituições, que partem de dentro e por dentro, para que se mantenha a essência pela qual identificamos e somos identificados, e conseqüentemente isso se reflita por fora. Deste modo, as decisões de acréscimo de espaço-museu não devem estar desconectadas do museu em seu âmago, ou seja, de seu acervo, de sua comunidade, de sua cultura local, de sua história e seu caráter simbólico, e, principalmente, seus

²⁷ Vale dizer que não estão se referindo especificamente ao caso do MIS-RJ, cuja dinâmica de exposições foge um pouco da tradicional, por se tratar de artistas do ramo audiovisual.

profissionais de museus que, como agentes transformadores, cientes e conscientes de sua responsabilidade, deixam-se mediar pelos estudos do campo da museologia.

No caso do MIS-RJ, os principais personagens da expansão são agentes da esfera administrativa e não da museológica, tampouco da arquitetônica. Cabe aqui a reflexão: deveriam ser apenas as autoridades da esfera cultural – mesmo pautadas por ações participativas, abertas ao público e consideradas transparentes e guiadas por pesquisadores, profissionais habilitados e estudos do campo da museologia – as portadoras de amplos poderes decisórios em relação às grandes mudanças em nossos museus.

Ponderamos que não cabe a nós neste trabalho avaliar o grau de nocividade ou de positividade da ampliação do espaço-Museu nestes termos que foram relatados. As mudanças são sempre bem-vindas, a monumentalização tem seus “prós”, assim como o turismo e a influência ou a imposição mercadológica. O que ainda nos cabe é questionar até que ponto somos apenas espectadores ou atores atuantes nessas transformações, e o quanto elas estão reduzidas a meros espasmos de espetacularização.

Este trabalho, não esgota assim as questões que tenta explicar e nem as possibilidades de investigação sobre o tema ao qual se dedica, tendo ciência, portanto, ser necessário acompanhar a evolução deste Espaços-museus Expansos ao longo das próximas décadas, principalmente no contexto nacional, local de produção da nossa cultura dentro de um cenário internacional, cujas expansões estão ainda em processo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AIB. **Concurso de ideias escolhe projeto para MIS.** agosto de 2009. <http://aibnews.com.br/noticias/plantao-rio/2009/08/concurso-de-ideias-escolhe-projeto-para-mis.html?imprimir>.
- AU. “Entrevista Diller Scofidio + Renfro.” **Revista AU (Editora PINI).** Fevereiro de 2014. <http://au17.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/239/artigo305288-1.aspx>.
- . **Revista AU (Editora PINI) - Fato e Opinião.** março de 2009. <http://www.au.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/180/artigo128114-1.aspx> (acesso em 04 de junho de 2017).
- AUGÉ, Marc. **Não-Lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade.** 4ª Edição. Tradução: Maria Lúcia PEREIRA. Campinas: Papirus, 2004.
- BARRIOS, Carola. “Transcrições Arquitetônicas: Niemeyer E Villanova Em Diálogo Museal.” **Vitruvius, Arqtextos.** 2012. <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos> (acesso em 05 de junho de 2016).
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política.** 6ª Edição. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. “A tarefa–renúncia do tradutor.” Em **Clássicos da teoria da tradução.**, por Werner HEIDERMANN, tradução: Suzana K Lages, 189-215. Florianópolis: USFC, Núcleo de Tradução, 2001, p. 189-215.
- . **Passagens.** Edição: Wille BOLLE. São Paulo: IMESP, 2006.
- BRULON, Bruno C. Soares. “Quando o museu abre portas e janelas: o reencontro com o humano no museu contemporâneo. .” **Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) PPG-PMUS - UNIRIO/MAST.** Rio de Janeiro, março de 2008.
- BUREN, Daniel. “Função do Museu, Rio de Janeiro: .” Em **Daniel Buren: textos e entrevistas escolhidos (1967-2000)**, por Daniel BUREN, & Paulo Sergio DUARTE. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001.
- BURKE, Peter. “A Museificação dos Museus.” **Folha de São Paulo, Caderno Mais**, 2 de junho de 1996: 12.
- CAMPELLO, Glauco. **Publicado na Revista “Arquitetura e Urbanismo” nº 32 Out Nov 1990.** 1990. <http://www.glaucocampello.com.br/projeto/400> (acesso em 3 de março de 2018).
- CAMPOS, M. D. e SANZ, Jaqueline. **Antropologia Educacional.** Vitória – ES: Núcleo de Educação Aberta e à Distância-UFES (ne@ad), 2004.
- CENTRE POMPIDOU. **Les Couleurs: Sculptures.** 2018. <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cynjXpk/rAnGe7j> (acesso em 26 de fevereiro de 2018).
- CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano 1: Artes de fazer.** Petrópolis: Vozes, 1998.

— **A Invenção do Cotidiano. Artes de Fazer.** Petrópolis: Vozes, 1998.

CHOAY, Françoise. **A Alegoria do Patrimônio.** Tradução: Luciano Vieira MACHADO. São Paulo: Estação Liberdade / Ed. Unesp, 2001.

CLEMENCE, Paul. “Q&A: Renzo Piano, Master of Museum Design, on the New Whitney.” **Metropolis Magazine.** 2014. <http://www.metropolismag.com/architecture/cultural-architecture/qa-renzo-piano/> (acesso em 26 de fevereiro de 2017).

CLEMENCE, PAUL. “Renzo Piano explica como projetar o museu perfeito.” **archdaily.** 30 de agosto de 2014. <https://www.archdaily.com.br/br/626190/renzo-piano-explica-como-projetar-o-museu-perfeito> (acesso em 20 de março de 2018).

COSTA, Lúcio. “Considerações sobre arte contemporânea (1940).” Em **In: Lúcio Costa, Registro de uma vivência.**, por Lúcio. COSTA. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

Cultura-RJ. **Museu da Imagem e do Som terá nova sede.** 23 de junho de 2010. <http://www.cultura.rj.gov.br/imprime-colaboracao/museu-da-imagem-e-do-som-tera-nova-sede> (acesso em 01 de março de 2018).

DESVALLÉS, André, e François MAIRESSE. **Key Concepts of Museology.** Paris: Armand Colin, 2010.

DURAND, Jean-Nicolas-Louis. **Précis of the Lectures on Architecture 1802-1805.** Los Angeles: Getty Research Institute, 2000.

DVORAK, Max. **Catecismo da Preservação de Monumentos— Coleção Artes e Ofícios.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

EBC Agência Brasil. “Prefeitura do Rio cede terreno para expansão do Museu Histórico Nacional.” **EBC Agência Brasil.** 21 de 08 de 2014. <http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2014-08/prefeitura-do-rio-cede-terreno-para-expansao-do-museu-historico-nacional> (acesso em 26 de fevereiro de 2018).

FERRARA, Lucrecia D’Alessio. **Design em espaços. Coleção TextosDesign.** São Paulo: Edições Rosari, 2002.

FOLHA +MAIS. **O urbanismo está morto.** 31 de janeiro de 2010. <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs3101201012.htm> (acesso em 20 de março de 2018).

FONSECA, Maria Cecília Londres. “Para Além da pedra e cal: por uma concepção mais ampla de patrimônio.” Em **Memória e Patrimônio: ensai-os contemporâneos**, por Regina ABREU, & Mário CHAGAS, 320p. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

FOSTER, Hall. **Complexo arte-arquitetura.** Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

G1. **Boate Help tem que ser desocupada até sábado, diz govern.** 05 de janeiro de 2010. <http://g1.globo.com/Noticias/Rio/0,,MUL1435811-5606,00-BOATE+HELP+TEM+QUE+SER+DESOCUPADA+ATE+SABADO+DIZ+GOVERNO.html> (acesso em 28 de fevereiro de 2018).

— **Projeto americano ganha concurso do novo museu em Copacabana.** 10 de agosto de 2009. <http://g1.globo.com/Noticias/Rio/0,,MUL1261213-5606,00->

PROJETO+AMERICANO+GANHA+CONCURSO+DO+NOVO+MUSEU+EM+COPACABANA.html.

GOLDBERG, Paul. "Guggenheim Museum plans to erect an 11-story, U\$12 million addition." **The New York Times**. 19 de fevereiro de 1985. <https://www.nytimes.com/1985/02/19/arts/guggenheim-museum-plans-to-erect-an-11-story-12-million-addition.html> (acesso em 18 de março de 2018).

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A Retórica da Perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/IPHAN, 2002.

GOV-RJ. **Nova sede do MIS começa a sair do papel**. outubro de 2008. <https://gov-rj.jusbrasil.com.br/noticias/151800/nova-sede-do-mis-comeca-a-sair-do-papel> (acesso em 01 de março de 2018).

GRUNOW, Evelise. "Projeto Design." **Arcoweb**. 10 de maio de 2013. <https://arcoweb.com.br/projetodesign/tecnologia/museu-imagem-som-rio-de-janeiro-10-05-2013> (acesso em 01 de março de 2018).

GUIMARAENS, Cêça. "Simpósio Temático: Arquitetura, Patrimônio e Museologia, I ENAPARQ." **Arquitetura, Patrimônio e Museologia**, 2010.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11ª edição. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARVEY, David. **Cidades Rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

HOUAISS, Antonio, e Mauro de Salles VILLAR. **Dicionário Eletrônico Houaiss da língua portuguesa, UOL**. 2017. <https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-0/html/index.htm#2> (acesso em 04 de junho de 2017).

HUYSEN, Andreas. **Memórias do modernismo**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

—. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

IBRAM. **Portal do Instituto Brasileiro de Museus**. s.d. <http://www.museus.gov.br/os-museus/o-que-e-museu/> (acesso em 31 de maio de 2017).

IBRAM/ASCOM. "Complexo cultural: Museu das Missões será restaurado e ganhará anexo." **Portal Instituto Brasileiro de Museus**. 10 de setembro de 2014. <http://www.museus.gov.br/complexo-cultural-museu-das-missoes-sera-restaurado-e-ganhara-anexo/o> (acesso em 26 de fevereiro de 2018).

ICOM. "ICOM (International Council of Museums)." **Código de Ética para Museus**. 2009.

ICOMOS. "Declaração de Quebec Sobre a preservação do "Spiritu loci"." **Icomos**. 04 de outubro de 2008. https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Charters/GA16_Quebec_Declaration_Final_PT.pdf (acesso em 05 de janeiro de 2016).

ILUSTRADA. **Boate de prostituição em Copacabana pode virar Museu da Imagem e do Som**. 31 de janeiro de 2008. <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff3105200906.htm> (acesso em 01 de março de 2018).

JEUDY, Henri-Pierre. **Espelho das Cidades**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

KIEFER, Flávio. "ARQUITETURA DE MUSEUS - ARQ TEXTO n.1." **Revista Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura da UFRGS**, 2000/2: 12-25.

LE FIGARO. "Gérard Vincent "Beaubourg: an VIII". Vingtième Siècle." **Revue d'histoire**, nº6, 1985: 53-54.

LIMA, Diana Farjalla Correia. "Museologia-Museu e Patrimônio, Patrimonialização e Musealização: ambiência de comunhão." **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas – Museologia e Patrimônio, Belém, v. 7, n. 1, jan/abr de 2012** : 31-50.

—. "Da face inativa da indústria ao contexto ativo do museu: aspectos da musealização do patrimônio industriall ." **ENANCIB 2013-ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 14**, 2013.

LIMA, Diana Farjalla Correia. "Musealização: um juízo/uma atitude do campo da Museologia integrando Musealidade e Museália." **Revista IBICT, Ci. Inf, Brasília, DF, v. 42, n. 2, set/dez 2013**: 379-398.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. "Configurações urbanas cenográficas e o fenômeno da "gentrificação". " **Vitruvius Revista Arquitectos, 046.03ano** . 04 de março de 2004. <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/04.046/601> (acesso em 07 de dezembro de 2015).

LORD, Gail Dexter, e Ngaire BLANKEENBERG. **Cities, Museum and Soft Power**. Washington, DC: The AMM Press, 2015.

MAIRESSE, François. "L'histoire de la Muséologie, est-elle finie?" **ICOFOM ANNUAL SYMPOSIUM**, 5-11 de outubro de 2006: 79-86.

MALRAUX, André. **O Museu Imaginário**. Lisboa: Edições 70, 1965.

MARGATO, Izabel, e Renato Cordeiro GOMES. **Espécies de espaço: territorialidades, literatura, mídia**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

MARICONDE, Maria Del Carmen Franchello de. **The museums of Canada – The monuments of postmodern culture for the XXI century?** . Cordoba: Ediciones Del Boulevard, 1998.

MARINETTI, Filippo Tommaso. "Paris o Manifesto Futurista." **Manifesto Futuristat**. Paris, 20 de fevereiro de 1909.

MENDES, Luis Marcelo. **Reprograme : comunicação, marca e cultura numa nova era de museu**. Rio de Janeiro: Imã Editorial, 2012.

MERAZ, José Manuel Falcón. "La expresión de una línea museística singular." **Orientador:Joan Puebla Pons**. Tese de Doutorado, Comunicación visual en Arquitectura y Diseño EGA I / UPC, 2007.

MESQUITA, Cláudia. **Um Museu para a Guanabara. Carlos Lacerda e a Criação do Museu da Imagem e do Som (1960 a 1965)**. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2009.

MIS-RJ ARQUITETURA. **Arquitetura**. 2018. <http://www.mis.rj.gov.br/arquitetura> (acesso em 05 de junho de 2015).

MIS-RJ BLOG. **Blog**. 25 de julho de 2013. <http://www.mis.rj.gov.br/blog/a-democratizacao-da-praia-de-copacabana/> (acesso em 1 de março de 2018).

MIS-RJ CURADORIA. **Curadoria**. 2018. <http://www.mis.rj.gov.br/curadoria/> (acesso em 19 de março de 2018).

MIS-RJ. **Histórico**. 2018. <http://www.mis.rj.gov.br/historico/>.

—. **Nova Sede**. 2018. <http://www.mis.rj.gov.br/nova-sede/>.

MoMA EXHIBITIONS. **The Museum of Modern Art**. s.d. https://www.moma.org/interactives/exhibitions/1999/muse/artist_pages/duchamp_boite.html (acesso em 25 de fevereiro de 2018).

MoMA HISTORY. **The Museum of Modern Art**. s.d. <https://www.moma.org/about/who-we-are/moma-history> (acesso em 24 de fevereiro de 2018).

MoMA LEARNING. **The Museum of Modern Art**. s.d. https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/dada/marcel-duchamp-and-the-readymade (acesso em 24 de fevereiro de 2018).

MONEO, Rafael. **Inquietação teórica e estratégia projetual na obra de oito arquitetos contemporâneos**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MONTANER, Josep Maria. **Museus para o Século XXI. Barcelona**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

MOOS, Stanislaus von. "A Museum Explosion: Fragments of an Overview" in **Museums for a New Millenium – Concepts Projects Buildings**, por Vittorio LAMPUGNANNI, & Angeli SACHS, 15-27. Munich, London, New York: Prestel, 1999.

NEIVA, Simone, e Rafael Antônio Cunha PERRONE. "A forma e o programa dos grandes museus internacionais." **Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP**, dezembro 2013: 82-109.

NEVES, Laert Pedreira. **Adoção do partido na arquitetura**. Salvador: Edufba, 1998.

O ESTADÃO. **Crise financeira paralisa obra do MIS em Copacabana**. 22 de janeiro de 2016. <http://brasil.estadao.com.br/noticias/rio-de-janeiro,crise-financeira-paralisa-obra-do-mis-em-copacabana,10000013034> (acesso em 01 de março de 2018).

O GLOBO. **Pedra fundamental do novo Museu da Imagem e do Som é lançada em Copacabana**. 01 de 19 de 2010. <https://oglobo.globo.com/rio/pedra-fundamental-do-novo-museu-da-imagem-do-som-lancada-em-copacabana-3066652>.

PEVSNER, Nikolaus. **A History of Building Types**. . Princeton: Princeton University Press, 1976.

QUEBEC, DECLARAÇÃO DE. "Princípios base de uma Nova Museologia." 1984.

SANTOS, Carlos Nelson F. dos. "SANTOS, Carlos Nelson F. dos. Preservar não é tomar, renovar não é por tudo abaixo." **Projeto**, n. 86, 1984: 59-64.

SCHEINER, Teresa. "Apolo e Dioniso no templo das musas - Museu: gênese, ideia e representações na cultura ocidental. 1998. ." **Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, 1998.

SMITH, Roberta. "At the Met Breuer, thinking inside the box." **The New York Times**. 02 de março de 2016. https://www.nytimes.com/2016/03/04/arts/design/at-the-met-breuer-thinking-inside-the-box.html?_r=0%20Acessado%20em%2028%20de%20maio%20de%202016 (acesso em 28 de maio de 2016).

SPERLING, David. "As arquitetura de museus contemporâneos como agentes no sistema da arte." **Fórum Permanente**. 2012. <http://www.forumpermanente.org/.painel/artigos/as-arquiteturas-de-museuscontemporaneos-como-agentes-no-sistema-da-arte/>.

SRDZ. **Governador anuncia projeto vencedor do Museu da Imagem e do Som**. 10 de agosto de 2009. <http://www2.sidneyrezende.com/noticia/50558+governador+anuncia+projeto+vencedor+do+museu+da+imagem+e+do+som/>.

TSCHUMI, Bernard. "Arquitetura e Limites 2." Em **Uma Nova Agenda para Arquitetura. Antologia Teórica 1965-1995**, por Kate NESBITT, 179 a 182. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2006.

TSCHUMI, Bernard, entrevista feita por Bruno Padovano. "Entrevista." **Bernard Tshumi: Arquitetura é forma do conhecimento**. Boletim informativo virtual do IDEA – Instituto para o Desenho Avançado, (22 de junho de 2001).

UZEDA, Helena Cuunha de. "Museologia e Patrimônio." **Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio - Unirio | MAST** vol.9, no2 (2016).

VARELA, Wendell Diniz. "Entenda a execução da estrutura do Museu da Imagem e do Som, no Rio de Janeiro." **Téchné**. maio de 2014. <http://techne17.pini.com.br/engenharia-civil/206/artigo311463-1.aspx> (acesso em março de 07 de 2018).

VEJA RIO. "Museu da Imagem e do Som comemora cinquenta anos de atividade." **Veja Rio, Grupo ABRIL**. 29 de agosto de 2015. <http://vejario.abril.com.br/materia/cidade/museu-da-imagem-e-do-som-comemora-cinquenta-anos-de-atividade/> (acesso em 03 de março de 2018).

VELHO, Gilberto. **Patrimônio Negociação e Conflito**. Vol. 12. 1 vols. Rio de Janeiro: Mana, 2006.

VENTURI, Robert. "From Invention to Convention in Architecture." **RSA Journal**, 14 de janeiro de 1988.

ZONNO, Fabiola do Valle. "O valor artístico na relação passado-presente." **Vitruvius**. 17 de agosto de 2016. <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/17.195/6171>. (acesso em 07 de março de 2018).

APÊNDICE

Seleção de Imagens – Museus Expansos a partir do Sec. XXI



**Imagem 1: MUSEU DE HISTÓRIA DA A-
LEMANHA**

Arquiteto :I. M. PEI Ano: 2003
Localização: **Berlin, Alemanha**
Fonte: **Site do Museu**



Imagem 2: MUSEU REINA SOFIA

Arquiteto :Jean Nouvel Ano: 2005
Localização: **Madrid, Espanha**
Fonte: **Site do Arquiteto**



Imagem 3: ORDRUPGAARD MUSEUM

Arquiteto:Zaha Hadid Ano: 2005
Localização: **Copenhague, Dinamarca**
Fonte: **Site do Arquiteto**



Imagem 4: WALKER ART CENTER

Arquiteto:Herzog e de Meuron Ano: 2005
Localização: **Minessota, EUA**
Fonte: **Site Inexhibit**



Imagem 5: PHOENIX ART MUSEUM

Arquiteto:Todd Williams Billie Tsien Ano: 2006
Localização: **Phoenix, AZ, EUA**
Fonte: **Site do Arquiteto**



Imagem 6: DENVER ART MUSEUM

Arquiteto:Studio Linbeskind Ano: 2006
Localização: **Denver, CO, EUA**
Foto: **Bitter Bredt** Fonte: **Site Archdaily**



Imagem 7: MUSEU DO PRADO
 Arquiteto: **Rafael Moneo** Ano: **2007**
 Localização: **Madrid, Espanha**
 Fonte: **Site Arcspace**



Imagem 8: ROYAL ONTARIO MUSEU
 Arquiteto: **Libeskind Studio** Ano: **2007**
 Localização: **Toronto, Canadá**
 Fonte: **Site do arquiteto**



Imagem 9: MUSEU NELSON-ATKINS
 Arquiteto: **Steven Holl** Ano: **2007**
 Localização: **Kansas, EUA**
 Foto: **Andy Ryan** Fonte: **Site Archdaily**



Imagem 10: MORITZBURG MUSEUM
 Arquiteto: **Nieto Sobejano** Ano: **2008**
 Localização: **Halle, Alemanha**
 Foto: **Holland Halbe** Fonte: **Site Archdaily**



Imagem 11: ART INSTITUTE OF CHICAGO
 Arquiteto: **Renzo Piano** Ano: **2009**
 Localização: **Chicago, IL, EUA**
 Fonte: **Site Archdaily**



Imagem 12: POMPIDOU METZ
 Arquiteto: **Shigeru Ban** Ano: **2010**
 Localização: **Metz, França**
 Fonte: **Site Archdaily**



Imagem 13: CANADIAN MUSEUM OF ART
 Arquiteto: **KPMB** Ano: **2010**
 Localização: **Otawaa, Canada**
 Fonte: **Site do arquiteto**



Imagem 14: MUSEU JOANNEUM DE GRAZ
 Arquiteto: **Nieto Sobejano** Ano: **2011**
 Localização: **Graz, Áustria**
 Fonte: **Site Archdaily**



Imagem 15: DRESDEN'S MILITARY HISTORY MUSEUM
 Arquiteto: **Studio Linbeskind** Ano: **2011**
 Localização: **Dresden, Alemanha**
 Foto: **Bitter Bredt** Fonte: **Site Archdaily**



Imagem 16: MUSEU DE SAN TELMO
 Arquiteto: **Nieto Sobejano** Ano: **2011**
 Localização: **Halle, Alemanha**
 Fonte: **Site Archdaily**



Imagem 17: I. S. GARDNER MUSEUM

Arquiteto: **Renzo Piano** Ano: **2012**

Localização: **Boston, USA**

Foto: **Nic Lehoux** Fonte: **Site Archdaily**



Imagem 18: STÄDEL MUSEUM

Arquiteto: **Schneider+Schumacher** Ano: **2012**

Localização: **Frankfurt, Alemanha**

Foto: **Christoph Bonke** Fonte: **Site Archdaily**



Imagem 19: LOUVRE LENS

Arquiteto: **SANAA** Ano: **2012**

Localização: **Lens, França**

Foto: **Julien Lanoo** Fonte: **Site Archdaily**



Imagem 20: KIMBELL MUSEU DE ARTE

Arquiteto: **Renzo Piano** Ano: **2013**

Localização: **Texas, USA**

Foto: **Nic Lehoux** Fonte: **Site Archdaily**



Imagem 21: SERPENTINE SACKLER GALLERY

Arquiteto: **Zaha Hadid** Ano: **2013**

Localização: **Londres, Reino Unido**

Foto: **Luke Hayes** Fonte: **Site Archdaily**



Imagem 22: MUSEU CHILENO DE ARTE PRÉ-COLOMBIANA

Arquiteto: **Smiljan Radic** Ano: **2013**

Localização: **Santiago, Chile**

Foto: **Nico Saieh** Fonte: **Site Archdaily**



Imagem 23: MUSEU DE ARTE DE HARVARD

Arquiteto: **Renzo Piano** Ano: **2014**

Localização: **Cambridge, USA**

Foto: **Nic Lehoux** Fonte: **Site Archdaily**



Imagem 24: WHITNEY MUSEUM OF ART

Arquiteto: **Renzo Piano** Ano: **2015**

Localização: **Nova Iorque, USA**

Foto: **Nic Lehoux** Fonte: **Site do Museu**

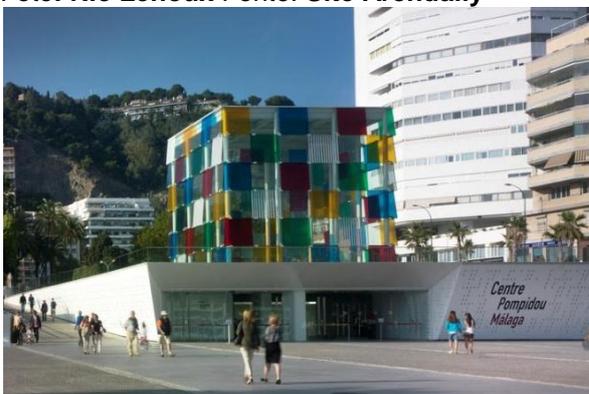


Imagem 25: POMPIDOU MALAGA

Arquiteto: **Javier Pérez De La Fuente, Juan Antonio Marín Malavé** Ano: **2015**

Localização: **Porto de Málaga, Espanha**

Foto: **Jaseus Granada** Fonte: **Site Archdaily**



Imagem 26: MUSEU DE ARTE COLUMBUS

Arquiteto: **Design Group** Ano: **2015**

Localização: **Columbus, OH, USA**

Foto: **Brad Feinknopf** Fonte: **Site Archdaily**



Imagem 27: MUSEU UNTERLIDEN

Arquiteto: **Herzog e de Meuron** Ano: **2015**

Localização: **Colmar, França**

Foto: **Ruedi Walti** Fonte: **Site Archdaily**



Imagem 28: MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES QUEBEC

Arquiteto: **OMA Rem Koolhaas** Ano: **2016**

Localização: **Frankfurt, Alemanha**

Foto: **Bruce Damonte** Fonte: **Site Archdaily**



Imagem 29: SPEED ART MUSEUM
 Arquiteto: **WHY** Ano: **2016**
 Localização: **Louisville, KY, EUA**
 Foto: **Rafael Gamo** Fonte: **Site do Arquiteto**



Imagem 30: SFMOMA
 Arquiteto: **Snøhetta** Ano: **2016**
 Localização: **São Francisco, EUA**
 Foto: **Iwan Baan** Fonte: **Site Archdaily**



Imagem 31: MUSEU DE ARTE DE LILLE-HAMMER
 Arquiteto: **Snøhetta** Ano: **2016**
 Localização: **Lillehammer, Noruega**
 Foto: **Mark Syke** Fonte: **Site Archdaily**



Imagem 32: TATE MODERN
 Arquiteto: **Herzog e de Meuron** Ano: **2016**
 Localização: **Londres, Inglaterra**
 Fonte: **Site Archdaily**



Imagem 33: RINGLIN MUSEUM OF ART
 Arquiteto: **Machado Silvetti** Ano: **2016**
 Localização: **sarasota, Florida, EUA**
 Foto: **Anton Grassl / Esto** Fonte: **Archdaily**



Imagem 34: MUSEU NACIONAL DA SUIÇA
 Arquiteto: **Christ e Gatzenbein** Ano: **2017**
 Localização: **Zurique, Suíça**

ANEXO

Transcrição do discurso do governador Carlos Lacerda na inauguração do MIS Rio de Janeiro.

Íntegra do discurso de inauguração do Museu da Imagem e do Som, proferido pelo governador do Estado da Guanabara Carlos Lacerda

Local: Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS Rio de Janeiro)

Data: 03/09/65 - Fonoteca/FMIS/RJ

Senhores secretários de Estado e servidores do Banco do Estado, autoridades, minhas senhoras, meus senhores. Quando assumi o governo, li nos jornais que um senhor chamado Maurício Quádrio tinha uma coleção de gravações, algumas delas inéditas, e quase todas, mais ou menos desconhecidas do público, que abrangiam vozes de Rui Barbosa à voz de Rio Branco e muitas outras gravações de momentos, fatos e atos culminantes da vida nacional. Depois, conhecia de longa data a extraordinária obra empreendida por Henrique Foréis, o nosso grande e querido Almirante, a maior patente do rádio, ao longo de uma vida de dedicação ao folclore e a música popular do Brasil, obra que por si só basta para torná-lo credor da gratidão do Estado da Guanabara e da Nação. Depois soube que numa modesta casinha de Jacarepaguá, prestes a ser desocupada, graças a esta extraordinária capacidade de investigação, pelo seu muito amor à cidade do Rio de Janeiro do Dr. Gilberto de Castro Ferreira, vivia a viúva do fotógrafo Malta, que foi um pioneiro e um expoente da classe dos fotógrafos profissionais da Guanabara, pois acompanhou com sua lente de fotógrafo, os começos da grande transformação por que passou a velha cidade das vielas e dos becos, nas extraordinárias mãos de Pereira Passos, nos começos desse século. Cerca de doze ou quinze mil fotografias documentavam e assinalavam essa transformação e estavam ameaçadas de destruição pelo tempo e por uma espécie de fatalística condenação ao abandono, não fosse a dedicação da viúva e dos filhos desse modesto e antigo fotógrafo do Estado do Distrito Federal, que dedicou a sua vida a registrar na retina fotográfica, as imagens de um Rio que crescia sob seus olhos deslumbrados. Depois as estereotipias e as fotografias de Guilherme Santos, alguns milhares de fotografias, assinalando uma outra fase do Rio, o Rio da 1ª Guerra Mundial, o Rio depois de vencida a febre amarela, o Rio de Antônio Prado Júnior e de Pedro Ernesto, o Rio metrópole moderna, a partir do 1º Centenário da Independência do Brasil.

Depois, em Lisboa, na companhia desse admirável amigo da Guanabara e valoroso servidor do Estado, que se revelou o presidente do Banco do Estado da Guanabara, meu caro companheiro Antônio Carlos de Almeida Braga, pudemos adquirir, graças à prosperidade do Tânia Mara Quinta Aguiar de Mendonça. Museus da Imagem e do Som: O desafio do processo de musealização dos acervos audiovisuais no Brasil. IV Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Departamento de Museologia. Banco, devido à confiança da população em seu Banco, mais de mil gravuras do Brasil Antigo e especialmente da Guanabara, que se encontravam nas mãos de um antiquário lisboeta. Depois, a Discoteca de Música Popular Brasileira, antigas gravações da velha Casa Edison, pioneira deste assunto no Brasil, pacientemente colecionadas e classificadas por Lúcio Rangel.

Esse foi o começo do acervo desse estranho, surpreendente, quase diria prodigioso museu que hoje aqui começa, o Museu da Imagem e do Som. Instalado pela cooperação da Secretaria de Segurança e do Banco do Estado da Guanabara, na antiga Delegacia de Estrangeiros, que ocupava a título precário nos últimos trinta ou quarenta anos um pequeno pavilhão da Exposição do Centenário, irmão dos nossos vizinhos do Ministério da Agricultura, que também tiveram de se alojar noutro pavilhão provisório, e assim está desde 1922.

Graças ao trabalho do jovem arquiteto da Secretaria de Segurança, cuja dedicação resume e simboliza a de quantos operários e técnicos aqui procederam rapidamente a essa extraordinária transformação, o arquiteto Isnar Carvalho Santos, pudemos afinal organizar este museu que hoje abre suas portas ao público, tendo a frente aquele mesmo Maurício

Quádrrio, do qual soube nos primeiros dias de governo que havia se decidido doar, a quem quisesse no estado aproveitá-la, a sua extraordinária coleção de gravações. Tendo depois do Dr. Roberto de Castro Ferreira, que continua a prestar a este museu e a cidade assinalados serviços, este não menos valoroso antigo Secretário de Obras, hoje de Turismo, Dr. Enaldo Cravo Peixoto, e tendo aqui na companhia do já citado, desse extraordinário Almirante, também um português, que não podia deixar de estar, presente no museu que assinala a evolução da cidade que os portugueses e índios fundaram.. O arquiteto José Cortez, autor do projeto do Instituto de Educação, na Rua Mariz e Barros, convidado pelo Banco do Estado, para vir ver renascida a cidade que ele ajudou, por assim dizer, a formar e aqui se encontra conosco par anos trazer o testemunho das pesquisas que nesse momento se procedem em Portugal, sob os auspícios do Banco do Estado, para fazer nos Arquivos Ultramarinos, o tombamento e a reprodução, graças a gentileza das autoridades portuguesas, de todos os documentos interessando à história e a formação da Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro.

Um Conselho de Curadores presidirá o destino desse museu, e entre eles, no Rio e fora do Rio, D. Pedro de Orleans e Bragança, o Dr. Leoberto de Castro Ferreira, o embaixador Assis Chateaubriand, o escritor José Condé, o Dr. Raimundo de Castro Maya, o Dr. Alberto (...), Tânia Mara Quinta Aguiar de Mendonça. Museus da Imagem e do Som: O desafio do processo de musealização dos acervos audiovisuais no Brasil. V Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Departamento de Museologia. Dr. Marcos Carneiro de Mendonça, que é ele próprio, um marco da evolução da cidade, pois passou de grande craque de futebol do Fluminense à historiador do Brasil e da cidade. De fora do Rio, como curadores correspondentes, logo o extraordinário folclorista do Rio Grande do Norte, Luís da Câmara Cascudo, e em São Paulo, o Dr. Júlio Mesquita Filho. Assim começa esse museu.

A mostra que hoje se abre é, por assim dizer, uma pré-estréia das coleções que periodicamente serão exibidas. Não se trata apenas de uma casa para satisfazer a curiosidade pública, que é benvinda sempre nesta casa, mas trata-se dentro do mais rigoroso e moderno critério da técnica chamada de museologia, de um centro de documentação, através do qual se há de procurar e encontrar nas raízes do Rio de Janeiro, os segredos e soluções do seu futuro. Aqui se verá projetada sob o passado, na sombra do esforço dos nossos antecessores, o que há de ser o Rio radioso com o passar dos tempos e o prosseguimento harmônico e conjugado de tais esforços de sucessivas gerações de trabalhadores.

Desde o esforço ilustre de Rio Branco ou de um valoroso Pereira Passos que aqui há de se encontrar, até o esforço anônimo, não menos calceteiro, do pedreiro, do marceneiro, do ferreiro, do vendedor ambulante, imortalizado nas gravuras de Debret quando o Rio alvorecia, e fixado nas fotografias de Marc Ferrez quando o século XX despontava. Aqui se encontrarão as documentações para os estudos e investigações, mas por igual, o deslumbramento dos olhos, a diversão para os ouvidos. Porque a cultura, a ciência, a técnica, a informação, de modo algum excluem a diversão e a mera contemplação estética dos fenômenos da vida, dos atos do trabalho humano, da história longa, por vezes penosa, e as vezes divertida, do duro esforço do homem para transformar e dominar a natureza.

Este museu visa documentar em som e imagem esse esforço do homem brasileiro, do homem carioca dos homens de todas as nações que para aqui vieram, convergentes, formar, ampliar, reformar, desenvolver, tornar viva, humana, colorida, variada, multiforme, infinitamente alegre, mas infinitamente sofrida, a gloriosa e valorosa cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro.

Ao entregar, pois, em nome do Banco do Estado da Guanabara, graças à confiança dos seus depositantes, aqui tão bem representados, graças ao valor dos seus funcionários, aqui também assistindo esta cerimônia, podemos, sob os auspícios, com o seu dinheiro, com o que deveria ser o lucro do Estado e dos seus acionistas, convertido em benefícios para a população e para os que honrarem com a sua visita e a sua atenção, um museu novo, quase único no gênero no mundo, em todo caso, o primeiro no Brasil nessa

modalidade, para que o Tânia Mara Quinta Aguiar de Mendonça. Museus da Imagem e do Som: O desafio do processo de musealização dos acervos audiovisuais no Brasil. VI Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Departamento de Museologia. Rio se contemple no passado a fim de se entender no presente, e se decifrar nos enigmas que se lhe oferecem para o seu futuro.

Gostaria de lembrar nesta cerimônia, a quantos se disponham a fazer doações para o museu, que a Lei do Imposto de Renda já permite descontar tais doações quando se destinam a entidades culturais como esta. Lembro aos que tenham documentação, fotografias, arquivos, papéis de qualquer gênero, interessando as finalidades do museu, gravações, desenhos, gravuras, correspondências, tudo aquilo que possa eventualmente interessar a este museu, poderão doá-la e até se tiver algum valor patrimonial, descontar essa doação no que tiverem de pagar ao Imposto de Renda.

Por último, cabe-me ainda acrescentar que este museu ficará aberto do meio dia às oito horas da noite, todos os dias, menos segundas feiras. Que uma modesta contribuição para sua manutenção e desenvolvimento será completada pela venda, a quem quiser comprá-la, de cartões reproduzindo documentos do museu, de discos que vão desde a voz do presidente Washington Luís à voz inesquecível de Carmem Miranda. Aqui se poderá formar um centro de documentação viva, de documentação atuante, que doravante deixe registrada a voz, o gesto, a figura, daqueles que de uma forma ou de outra contribuem para tornar intensa e viva a imagem do Rio de Janeiro, projetando-se no Brasil e no mundo.

Ao agradecer a presença de todos, ao agradecer o prestígio que nos traz as autoridades que aqui comparecem e o calor afetuoso, simpático e solidário do público que aqui ocorreu, eu me permito salientar sem demérito de nenhum dos que aqui vieram, a presença para nós inesperada e por isso ainda mais honrosa de Guiomar Novais, a extraordinária pianista do Brasil, para a qual eu peço a todos uma salva de palmas. Espero que antes de voltar aos Estados Unidos, onde ela habitualmente leva a toda a parte, uma outra imagem do Brasil, a dos seus dedos de artista, em pianos que soam como a musicalidade do povo brasileiro projetada no mundo, gostaria que em alguma hora vaga que possa ter, nos deixasse já um primeiro documento, para o Museu da Imagem e do Som, o som de Guiomar Novais ao piano, no ano do IV Centenário do Rio de Janeiro. Muito obrigada a todos e estão todos convidados a ver o museu. Hoje é grátis.