

O MODERNO **JÁ** PASSADO | O PASSADO **NO** MODERNO  
reciclagem , requalificação , rearquitectura

**anais do 7º seminário do\_co\_mo\_mo\_brasil**

porto alegre, 22 a 24 de outubro de 2007

**A transmutação do espaço museológico e a modernidade expográfica  
(galerias de arte no Rio de Janeiro)**

Cêça Guimaraens

arquiteta e professora do PROARQ-FAU/UFRJ

bolsista CNPq

Rua Smith Vasconcelos, 55 ap. 301, Cosme Velho, Rio de Janeiro, RJ 22241-160

21 2285 3471 cessa.ntg@terra.com.br

## **A transmutação do espaço museológico e a modernidade expográfica (galerias de arte no Rio de Janeiro)**

### **RESUMO**

O trabalho apresenta a análise das galerias do Palácio Gustavo Capanema (PGC), do Centro de Arte Hélio Oiticica (CAHO) e do Paço Imperial. Esses espaços são áreas expositivas dedicadas especialmente à arte contemporânea e estão instaladas em edifícios representativos da constituição histórica e urbano-arquitetônica do Centro do Rio de Janeiro.

Considera-se, de início, que as Galerias Funarte e do PGC mantêm alguns dos atributos modernistas fundamentais; portanto, esta “feição” lhes conferiu a categoria de espaço-padrão que cumpriu o papel de configurar a base para o estudo dos demais espaços.

Do ponto de vista de elementos definidores da ambiência modernista e da temática específica da arquitetura de museus, as galerias do PGC foram aqui enquadradas na categoria de “espaços expositivos modernos, em transformação”.

Por outro lado, na transformação “radicalmente modernista” dos padrões eclético e colonial, que compõem as ambiências das galerias do CAHO e do Paço, verifica-se certa “anomia” excludente no que diz respeito ao tratamento das arquiteturas tradicionais.

Palavras-chave: galerias de arte, modernismo, arquitetura de museus

## **The transmutation of the museological space and expographic modernity (Art galleries in Rio de Janeiro)**

### **ABSTRACT**

This paper presents the analysis of the galleries at Gustavo Capanema Palace (Palácio Gustavo Capanema - PGC), Helio Oiticica Art Center (Centro de Arte Helio Oiticica - CAHO) and the Imperial Residence (Paço Imperial). These spaces are exhibition areas dedicated mainly to contemporary art and installed inside representative buildings of historical and urban-architectural constitution in downtown Rio de Janeiro.

From the beginning, it is considered that Funarte and PGC Galleries maintain some of the fundamental modernist attributes; therefore, this “feature” has given this category of a standard, which accomplished its role in configuring the basis for other spaces.

From the point of view of defining elements of modernist ambience and of specific thematic museum architecture, the PGC and Funarte Galleries were fit into the “modern exhibiting spaces, in transformation” category.

On the other hand, in the “radically modernist” transformation of eclectic and colonial styles, which compose the ambiences of the galleries at CAHO and at the Paço, is verified a somewhat excluding “anomy” regarding the treatment of heritage architecture.

Keywords: art galleries, modernism, museum architecture

# **A transmutação do espaço museológico e a modernidade expográfica (galerias de arte no Rio de Janeiro)**

Cêça Guimaraens

## **Introdução**

Para analisar espaços museológicos utiliza-se, neste trabalho, alguns aspectos considerados por Josep Maria Montaner no artigo “Museu Contemporâneo: lugar e discurso”, onde estão definidos — e relacionados aos atributos espaciais —, os principais temas da arquitetura de museus. Neste sentido, observa-se, de início, que esse autor também busca articular alguns fatores que determinaram as mudanças do programa e da forma de edifícios de museus, anunciando a importância simbólica e a força do papel educativo da arquitetura que representa essas instituições.

O estudo destaca a singularidade com que os museus assumem a condição privilegiada de serem equipamentos-chave da indústria cultural e de, ao mesmo tempo, se constituírem, em si, espetáculos extraordinários no cenário urbano. Portanto, aqui está incluída a consideração do alcance e do reconhecimento das influências exercidas pelas diretrizes modernistas na arquitetura e na imagem exterior dos edifícios de museus.

Essa situação decorreu, entre outros intervenientes, dos manifestos de movimentos vanguardistas e das ações da chamada contra-cultura que buscaram abranger as minorias de todos os tipos e cores, ampliando o papel da arte na sociedade e, assim, recuperando os museus à “luz” dos conceitos da Nova Museologia.

Em meados do século XX, os museus ainda eram vistos na categoria de instituições elitistas. Portanto, do ponto de vista político-ideológico, eram restritos museológica e museograficamente, pois o viés científico e os ideais nacionalistas identitários assim os caracterizavam.

Mais tarde e na perspectiva da importância do organismo denominado “cidade”, então quase desconhecido, foi reforçada a função social dos museus. Nessas condições, estes se tornaram ícones do mercado e, em termos de ação política e metodológica, o papel “democrático” que lhes foi instituído se tornou a mola conceitual que ampliou não apenas o conceito, mas o acesso de público diferenciado a essas instituições.

No Brasil, as políticas culturais que visavam o “social” foram desenvolvidas pelos governos autoritários desde a década de 1930 do século XX, se tornaram marcantes em 1960 e consolidaram-se na década de 1970. Assim, ao dar sentido a propostas pedagógicas públicas, o museu institucionalizou os programas que complementavam a educação formal.

Adiante, no decair das luzes pós-modernas, ou seja, na última década do século passado, se incorporou, com ímpeto renovado, a desde sempre propalada função social. Apesar de muito

antes ter sido sonhada pelos primeiros seguidores do Movimento Moderno, o conceito do “museu para todos” foi então, finalmente, encarnado. Desse modo, o museu passou a representar, de fato, os corações e as mentes heterogêneas que inundaram as cidades mais importantes do mundo com as velhas idéias de renovação estrutural da sociedade.

Do ponto de vista da forma, em seqüência à crescente valorização da arte contemporânea e do patrimônio, entre 1980 e 1990, a reabilitação de edifícios para fins culturais e a arquitetura dos museus tornaram-se matéria emblemática no jogo que diferenciava as ofertas de comércio e lucro das cidades, garantindo também o lazer e divertimento, associados ao prazer estético. Constantemente, as reportagens na grande imprensa e os artigos em revistas especializadas demonstravam que a tendência de popularização dos museus, iniciada após a Segunda Guerra Mundial <sup>1</sup>, se ancorava na arquitetura de edifícios históricos e novos, projetando-a na cena principal das capitais mundiais.

No Brasil, desde o final da década de 1980 até meados dos '90, as recuperações de antigas estruturas coloniais e ecléticas que se arruinavam, destacando entre essas os sobrados, palácios e palacetes, motivaram as reutilizações com fins culturais. Assim, as reabilitações desses edifícios passaram a ter lugar na mídia e nas pranchetas de arquitetos. Em paralelo, o apelo às adequações técnicas do espaço físico era constante em discursos competitivos dos curadores e visava o cumprimento das exigências das agendas internacionais, promotoras da arte moderna e contemporânea.

O programa arquitetônico dos museus também seguiu as idéias e linhas “modernizantes” que configuraram os atuais ambientes urbanos brasileiros. Sob essa base política e urbanística, também no que diz respeito aos acervos e às finalidades institucionais, se modificaram os espaços e os métodos de guarda, tratamento e promoção, e, ainda, alargaram-se as propostas que integravam os novos conceitos aos aspectos formais. Em conseqüência, os recursos expositivos e as atividades educacionais agregaram o uso das sofisticadas técnicas “de ponta”, fundamentando-as na aplicação das teorias sobre os modos de percepção dos visitantes.

Do ponto de vista da técnica, as imposições formais pré-existentes não deveriam limitar a eficaz renovação da arquitetura desses edifícios. De um lado, hoje, o fato de agregar novos elementos às expressões estilísticas e à espacialidade original das edificações define a necessária integração das linguagens arquitetônicas em oposição. Porém, de outro lado, a tendência preservacionista exige a aplicação de parâmetros rígidos para as transformações e adaptações espaciais. Assim, a neutralidade modernista tornou-se a solução para todos os casos.

Em linhas gerais, exige-se que a “ambiência” seja simples e despojada nas exposições de obras e objetos das vanguardas e diferentes tendências artísticas modernas. Mas, algumas vezes, a desarticulação entre as identidades formais de origem e as tão necessárias transformações, pode

---

<sup>1</sup> O International Council of Museums — ICOM foi criado em 1946.

engendrar um debate entre especialistas, estabelecendo a concorrência conflitante de arquitetos, museólogos e preservacionistas.

No que diz respeito aos princípios fundamentais que conceituam o patrimônio construído, o caráter identitário e os elementos arquitetônicos dos edifícios seriam, em essência, as peças museológicas a serem consideradas em primeiro lugar. Busca-se verificar, assim, em que medida, ao serem ajustados àquela fórmula geral modernista, os espaços internos de edifícios históricos foram (ou não) transformados em áreas radicalmente neutras e assépticas, contrariando (ou não) os processos históricos que até hoje mantêm esses edifícios.

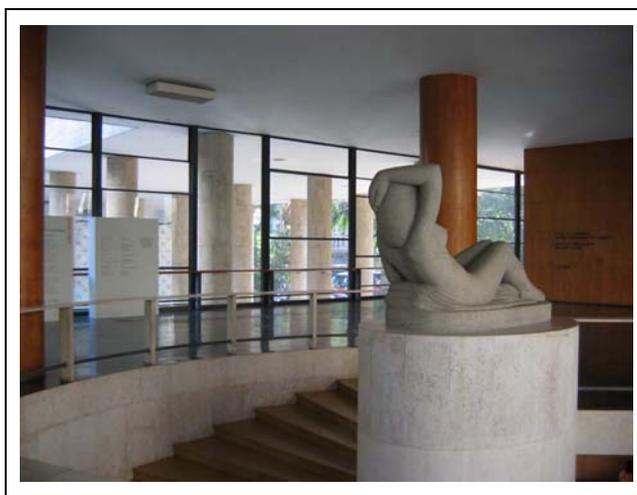


Figura 1

Palácio Gustavo Capanema, mezanino, 2006

Foto de C. Guimaraens

Conforme antes comentado, a escolha desses espaços foi realizada com base na constatação de que, atualmente, as renovações de uso e a adaptação de edifícios do “passado” destacam-se entre as diversas maneiras com que a arquitetura de museus reúne, programática e formalmente, os diferentes fundamentos políticos-ideológicos que a constituem.

Neste sentido, dentre os temas específicos da arquitetura de museus, aqui se destacam o repertório tipológico, a ordenação espacial e a relação forma *versus* discurso. Portanto, são comentadas algumas das transformações empreendidas para a adequação expositiva das Galerias da Funarte e do Palácio Gustavo Capanema (PGC), do Centro de Arte Hélio Oiticica (CAHO) e do Paço Imperial, de acordo com esses temas, conforme propostos no texto de Montaner.

## Os principais temas do projeto da arquitetura de museus

O aumento do número de museus e a criação de inúmeros centros culturais adquiriram, a partir de meados dos 70, a força de fenômeno comercial e turístico que, visto sob vários aspectos, hoje parece ultrapassar os limites do senso comum. Nessa fase que foi, também, um processo de requalificação de imagem institucional, os museus e centros culturais desenvolveram impulsos modernizadores no que diz respeito ao programa e às técnicas expositivas.

Conforme antes citado, no Brasil, essas instituições, em imensa maioria, estavam instaladas em prédios adaptados e, então, submeteram-se às novas exigências. Do ponto de vista arquitetônico, esses equipamentos culturais foram enfocados em textos de Montaner e Zein<sup>2</sup> que, publicados entre o final dos 80 e o início da década de 1990, são marcos teóricos para o estudo dos edifícios de museus na cena arquitetônica brasileira e internacional.

Além da correta resenha crítico-historiográfica sobre a evolução dos museus, baseada em pesquisa extensa que o pré-determinado número de páginas da revista Projeto não “poderia suportar”, Zein classifica de modo pertinente os edifícios de museus utilizando-se, para tanto, de comentários sobre as características básicas do programa arquitetônico, aliando-as às funções simbólicas e metas institucionais.

Com base em Zein, depreende-se, ainda, que o programa museológico era o calcanhar-de-Aquiles daqueles grandes empreendimentos; em paralelo, a autora demonstra que as campanhas de *marketing* que promoviam as cidades globais e a popularização do turismo cultural ameaçavam tornar os novos e espetaculares museus em “acontecimento trivial”.

Montaner, por sua vez, considera que é no interior dos edifícios de museus onde, no sentido da arquitetura e na relação com as obras expostas, podem ser encontradas as grandes diferenças que os tornam singulares e que, ao mesmo tempo, os assemelham.

Professor, autor de livros e ensaios sobre arquitetura de museus que, relativamente jovem, tornou-se reconhecido teórico e crítico da arquitetura contemporânea, Montaner, discorre sobre a arquitetura de museus sobrepondo as definições e intertextualizando os temas específicos do campo.

Montaner parte das exigências funcionais e formais de origem modernista. Para estabelecer argumentos sobre o “repertório tipológico”, ou conjunto de “modelos museológicos”, desvendando as condições a que estão submetidos o discurso e a arquitetura de espaços expositivos.

---

<sup>2</sup> MONTANER, J. M. “Museu contemporâneo: lugar e discurso”. In Projeto, nº 144, São Paulo, 1990.

ZEIN, Ruth V. “Museus em sete versões” In Projeto, nº 144, São Paulo, 1990.

\_\_\_\_ “Duas décadas de arquitetura de museus” In Projeto, nº 144, São Paulo, 1990.

Ao delinear as três possibilidades de utilização de modelos arquitetônicos do século XX, Montaner define as expressões “reutilização tipológica”, “perversão tipológica” e “inovações tipológicas” e, assim, referencia e enquadra diferentes edifícios de museus.

Dessa maneira, os atributos que caracterizam a arquitetura de museus são analisados com base em estruturas propostas por Le Corbusier e Mies Van der Rohe, aos quais são adicionados outros exemplos, abrangendo desde o Guggenheim-NY de F.L. Wright, de 1943, até o Museu de Arte Moderna de Frankfurt de Hans Hollein, de 1991.

Dentre os temas delineados por Montaner, o estudo que ora se apresenta, destacam os seguintes: relação forma *versus* discurso, compreensão e visualização, e materialidade de fundo. Considera-se, desse modo, que esses temas, que podem ser aplicados para a projeção e análise de quaisquer outros programas arquitetônicos, melhor enquadram a idéia de modernidade em edifícios de museus.

No que diz respeito à relação forma *versus* discurso, “o interior do museu constitui um exemplo precioso”, pois é aí que a museografia, ou seja, a ordenação dos objetos segundo o projeto museológico, seria integrada à ordenação dos espaços. Em contrapartida, também compreende Montaner que a “estrutura espacial (do edifício) pode condicionar o discurso interior do museu”.

Montaner observa que, em termos de organização espacial, ainda relativamente ao repertório tipológico, quando o foco é o interior do museu havia, na última década do século XX, as seguintes soluções: o espaço único, isto é, a planta livre; a forma linear; a organização em torno de pátio; e a solução labiríntica. Detendo-se a fornecer exemplos dessas soluções, o mesmo autor comenta algumas situações de variações expositivas, onde objetos e espaços apresentam diferentes confrontações e adequações no uso dos repertórios formais.

Quando trata de definir a condição que determina as formas de percepção do visitante, Montaner atribui à clareza da ordenação espacial, ou seja, à possibilidade de “compreensão e visualização” da totalidade do edifício de museu, a categoria de mais importante atributo da arquitetura.

Portanto, ao público, que é heterogêneo, interessa a segurança da orientação precisa para “selecionar e distribuir o tempo da visita”. Compreende ainda o autor que muitas modernizações em museus possibilitaram maior racionalidade dos percursos ao reestruturar e ordenar as circulações originais.

Neste sentido, constituem soluções arquitetônicas claras e compreensíveis à primeira visada: as formas abertas e simples que permitem abranger o interior desde o volume exterior; a estrutura interior diretamente relacionada ao espaço unitário vertical ou horizontal; os itinerários que circundam pátios ou que se referem a jardins externos; e as situações em que se compreende totalmente o interior logo à entrada do edifício.

Os problemas que determinam e envolvem continente e conteúdo são também considerados por Montaner no tema que denomina com a expressão “materialidade de fundo”. Assim, a pretensão

dos museólogos de transmutar o caráter das formas e detalhes dos edifícios de museus em caixas neutras e que, por isso, deveriam imprimir “total protagonismo” às obras expostas, é vista na condição de fato causador de polêmica.

Afirma o autor que os arquitetos da última geração pós-moderna projetaram continentes bastante neutros, de cor branca, e, prossegue, em outras ocasiões, utilizaram as texturas dos fundos (pisos, paredes e tetos) e os recursos cenográficos do espaço para conferir maior destaque aos componentes da forma interior do edifício, em detrimento das obras expostas.

Há ainda, segundo Montaner, os casos em que a arquitetura empobreceu o discurso expositivo; e, por último, define a “síntese ousada”, ou seja, aquela atitude de “outorgar a ambos uma igualdade de tratamento: não tirar da arquitetura o atrativo e o caráter, mas também não renunciar à adequada apresentação da obra”.

Fundamentada nesses pequenos, mas densos, ensaios, em parte aqui comentados, foi elaborada a análise das galerias do PGC, do Paço e do CAHO. Registra-se aqui ainda que este artigo expande e desdobra matéria de interesse do Grupo de Estudos de Arquitetura de Museus da FAU/UFRJ.

### **As galerias do Palácio Gustavo Capanema**

Para não fugir do registro oficial, nem do lugar-comum, aqui se reafirma que a antiga sede do Ministério da Educação e Saúde, atual Palácio Gustavo Capanema, é a expressão mais significativa da arquitetura brasileira, dita moderna e internacional.

O Palácio Gustavo Capanema concretiza todos os princípios que regeram a criação das arquiteturas monumentais e burocráticas, expressivas da modernidade, conforme desejada no século XX. Construído entre 1936 e 1948 pela equipe liderada por Lucio Costa, da qual faziam parte Afonso E. Reidy, Oscar Niemeyer, Eduardo Vasconcelos, Carlos Leão e Jorge Moreira, o edifício é, em virtude das relações físicas e conceituais que estabelece, espelho fiel do estilo do tempo e das circunstâncias que o idealizaram. Assim, quando, em 1948, foi tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional — IPHAN, o hoje reconhecido PGC recebeu a inscrição que, por suposto, reverenciaria o edifício e os padrões espaciais de origem.

Em 1960, a mudança da capital federal levou o presidente da República, Juscelino Kubistchek, a determinar que o edifício, à época sede do Ministério da Educação e do Desporto, seria um espaço cultural.

Cristalizava-se, desse modo, a imagem de palácio da cultura nacional, forjada não apenas na excepcionalidade da forma primeira, e tampouco na existência das inúmeras obras de arte e documentos de natureza variada até hoje ali guardados. Entretanto, a celebridade dos criadores e, em termos de imaterialidade, as diversas realidades que foram *construídas* para o edifício pelas mesmas criaturas configuram até hoje, a perene excepcionalidade gerada desde a primeira hora.

Até o ano de 2005 foram implantadas, e desenvolvidas por discípulos e seguidores das propostas da equipe que idealizou a antiga sede do MES, algumas obras de manutenção e reabilitação do PGC.

Portanto, dentre essas obras se destacam, atualmente, no Palácio Gustavo Capanema, a transformação de parte da sobre-loja ou mezanino e do segundo pavimento em dois espaços expositivos que representam as idéias de duas gerações de arquitetos formados sob os preceitos do Movimento Moderno.

No segundo pavimento localizam-se o Hall Nobre, a sala de reunião e os escritórios do ministro e da representação carioca do MinC. Aí se encontram situações claras da integração da arte com a arquitetura, onde se destacam painéis e frisos de Candido Portinari e os jardins de Burle-Marx.



Figura 2

Palácio Gustavo Capanema, mezanino, 1997

Acervo do Grupo de Estudos de Arquitetura de Museus, PROARQ/FAU-UFRJ

Na seqüência do Hall Nobre, evidencia-se um espaço que teve diferentes formas de ocupação. Antes utilizado na condição de Galeria Oscar Niemeyer, esse espaço é, hoje, ocupado pela exposição *1937-1945: a construção do moderno*.

O grande Salão de Exposições Carlos Drummond de Andrade compreende parte da área da sobre-loja, ou mezanino, onde foram instaladas as Galerias Funarte. Localizadas na ala sul do edifício e inauguradas no final da década de 1990, essas galerias foram idealizadas por equipe do Centro de Artes Visuais da Fundação Nacional de Arte, liderada pelo arquiteto Ivan PASCARELLI.

A transformação do mezanino Palácio Gustavo Capanema resultou da implantação da sede da Funarte. Anteriormente situada no Museu Nacional de Belas Artes, a Funarte foi criada em 1975, quando, na fase de mais cerrada ditadura militar, foi modernizada a estrutura administrativa do

Ministério da Educação e Cultura. Essa foi também uma época em que os museus governamentais atravessavam tempos de reconceituação e abertura, anunciada em final dos 70, com a criação da Fundação Nacional pró-Memória.

Os dois espaços se distinguem de modo decisivo quando são abordados analiticamente do ponto de vista dos temas acima comentados, ou seja, a relação forma *versus* discurso, a compreensão e visualidade e a materialidade de fundo.

Em primeiro lugar, no que diz respeito à apreensão da totalidade, a situação formal das Galerias Funarte, dispostas ortogonalmente entre os pilares centrais da ala sul do mezanino, encerra a visada abrangente do grande Salão de Exposições.

Em conseqüência, desde o interior das Galerias Funarte e também desde a franja de espaço configurada nas próprias paredes limítrofes e nas fachadas que as envolve, ocorre a interrupção da transparência e permeabilidade espaciais, admitidas na origem do projeto. Este, sim, é o fato arquitetural que pode constituir o maior confronto no sentido da relação da forma atual com os atributos do discurso modernista aí ultrapassado.

Finalmente, em termos de tratamento de superfícies, os materiais do edifício e a neutralidade dos revestimentos, adornos e esquadrias não foram alterados, embora o sentido da verticalidade e a expansão do vazio tenham sido bastante transformados. Isto, sem dúvida, impede a experiência estética, pois foram perdidas a perspectiva e a continuidade espacial originais.



Figuras 3 e 4

Espaço Oscar Niemeyer, Palácio Gustavo Capanema, 1998

Acervo do Grupo de Estudos de Arquitetura de Museus PROARQ/FAU-UFRJ

Conforme acima registrado, até finais da década de 1990, parte de área do segundo pavimento foi utilizada para expor a obra de Oscar Niemeyer. Havia, na mesma época, intenção expressa de utilizar a sala vizinha e em frente com o mesmo tipo de uso para homenagear Lucio Costa. Esses

arquitetos foram os principais autores na equipe que concebeu o edifício e também criadores da arquitetura moderna brasileira, considerando-se, portanto, que essa finalidade seria a mais adequada à importância de ambos.

Entretanto, em início de 2000, a exposição *1937-1945: a construção do moderno* substituiu a galeria Oscar Niemeyer e, assim, estabelece nova ambiência para o segundo pavimento.

A continuidade espacial, o tratamento da cor e o uso de peças e imagens referenciais são as principais conexões com o Movimento Moderno que a ordenação da área expõe de forma direta e clara. O acabamento das superfícies que contêm imagens fotográficas em grandes formatos não resiste, porém, à ausência de cuidados com a conservação. Esse, no entanto, é apuro com o qual não se pode contar.

Mas, há que ressaltar a disposição de peças e imagens que cria o percurso contínuo e integrado ao espaço. Neste roteiro, a sugestão de curvas imaginárias, as associações da modernidade do PGC ao Barroco de Aleijadinho, as frases capitais do mestre Le Corbusier, e outros grandes e pequenos detalhes que ligam o exterior aos sonhos impressos nas paredes demonstram a validade dos tópicos essenciais que originaram a arquitetura brasileira.

### **Modernizando o paço e o palacete**

Ao tratar da renovação de uso, Josep Maria Montaner considera os palácios, galpões e outros tipos de edifícios passíveis de restauração e adaptação para fins culturais.

No caso do Rio de Janeiro, existe número expressivo da família tipológica de espaços recuperados para a função cultural. No Centro, evidenciam-se o Paço Imperial e o Centro de Artes Hélio Oiticica, além dos Museus de Belas Artes, Histórico Nacional, Centro Cultural Banco do Brasil e algumas edificações da Marinha e da Aeronáutica.

Neste sentido, observa-se que, entre 1980 e 1986, na fase de consolidação da Fundação Nacional Pró-Memória, restaurar e renovar o uso de edifícios históricos para a finalidade museológica configuraram momentos singulares de fusão das expressões tradicionais e modernistas no campo da preservação do patrimônio cultural.

Àquela época, a ênfase que cercava o trabalho didático e difusor dos museus era uma das bases das políticas que priorizavam as parcerias com as comunidades. Em decorrência dessas “políticas”, no *Boletim Sphan/FNpM*, registrado com o nº 34 do mês de janeiro de 1985, noticiava-se a restauração e a, mais uma vez, a “nova” utilização do Paço Imperial.

Localizado na borda leste da Praça Quinze, centro do Rio de Janeiro, ao lado do Palácio Tiradentes, antes Câmara dos Deputados, o edifício do Paço Real foi restaurado a partir de 1983 e, segundo consta naquela nota do *Boletim*, foi transformado em centro cultural e “devolvido à comunidade” no dia 6 de março de 1985. O Paço era um edifício histórico singular, porque

sucessivas reformas e usos transfiguraram o estilo colonial; administrado pelo Iphan, abrigaria “exposições, recitais de música, seminários, projeções de filmes, encenações teatrais, venda de produtos culturais, além de mostras sobre o edifício e as descobertas arqueológicas”.

Durante o projeto e as obras de restauração ocorreram dificuldades no sentido da verificação das formas originais e discussões acerca do uso a que se destinaria o edifício, possibilitando a relativa, porém livre, criação de compartimentos com dimensões amplas e, portanto, a organização de espaços que melhor se adequariam à multifuncionalidade programática.

Na edição nº 38, o Paço Imperial era visto na condição de “um dos principais centros culturais do país”. Os destaques da matéria informativa, publicada em maio de 1987, eram a previsão do fechamento da rua da Assembléia e a instalação de cafeteria — considerada item inovador do programa, pois, no Brasil, “as casas de cultura não têm a tradição de prestar esse tipo de serviço”.



Figuras 5 e 6

Paço Imperial, fachada e interior, 2007

Foto C.Guimaraens

Assim, há quase duas décadas o Paço Imperial é a unidade museológica do Iphan vista na condição de um dos “principais centros de cultura do país”. As experiências de gerenciamento e promoção da arte contemporânea ali promovidas têm sucesso, pois, ao nível alto dos conteúdos, é agregada, principalmente, uma grande divulgação em diversos tipos de mídia.

Os aspectos históricos e modernizadores e os atributos subjetivos e imateriais asseguram a excelência formal do Paço, pois concretizam as propostas das novas condições físico-espaciais e simbólicas. O edifício possui uma tipologia morfológica mista, mesclando salas conectadas e galerias.

Em termos expositivos, a ordenação espacial ao redor dos pátios não ocorre com clareza, pois não é possível percebê-la na maior parte do percurso museográfico. O grande número de sacadas foi camuflado e desaparece atrás de painéis de madeira geralmente na cor branca, o que, além de criar maior superfície expositiva de paredes, configura neutralidade aos fundos, e cessa completamente a incidência de luz natural.

O Centro de Arte Hélio Oiticica também atravessou processos de renovação de uso e requalificação arquitetônica, transformando-se em espaço cultural dedicado ao tratamento e promoção do acervo de Hélio Oiticica. Este artista plástico teve uma trajetória relacionada às vanguardas dos 60 e produziu obras de grande força e visualidade que são elaboradas em suportes e materiais de formas inusitadas. Os trabalhos de Oiticica constituem o eixo conceitual da programação e a diretriz essencial para a apropriação do espaço do palacete de estilo eclético.

Antes, ali funcionaram escolas de música e teatro, e, mais recentemente, escritórios técnico-burocráticos de setores responsáveis pela preservação da cidade, pertencentes à prefeitura da cidade. A construção é do ano de 1872, tendo havido uma reforma que expandiu o edifício em 1900, sendo que o centro cultural foi instalado apenas em 1996.



Figuras 7 e 8

Centro de Artes Helio Oiticica, interior e fachada, 2007

Foto de C. Guimaraens

A situação do palacete na rua e na ambiência da Praça Tiradentes torna o CAHO um protagonista, ao mesmo tempo principal e marginal em cenário tradicionalmente boêmio. Composto por galerias de exposição, sala de conferências, livraria, lojinha e bistrô, ocupa a esquina e dialoga, no largo vizinho, com edifício modernista.

O hall de acesso, embora de pequenas dimensões em superfície, tem pé-direito de 5 metros, o que lhe imprime certa monumentalidade. As galerias e salas são assépticas e neutras e, para isso, as paredes, tetos e pisos são revestidos ou pintados na cor branca. As salas possuem diferentes alturas e, da mesma forma que o Paço, em alguns casos, têm as janelas recobertas com painéis de compensado revestido com massa e pintado, fingindo paredes.

Tratando-se de uma "revitalização tipológica", o Centro de Arte Hélio Oiticica pode ser também classificado, seguindo Zein, como um Complexo Cultural Público Monográfico de Temas Variados e se assemelha ao modelo tipológico de salas enfileiradas. Entretanto, devido à compartimentação do edifício, há momentos expositivos em que ocorrem percursos labirínticos.

O edifício, de três pavimentos, às vezes é ocupado por única exposição, disposta nas circulações e nas galerias enfileiradas do primeiro e segundo pavimentos. O terceiro pavimento apresenta um grande espaço com planta livre que possibilita diferentes tipos de ordenação expositiva, pois também possui pé-direito de 10 metros de altura.

### **Comentários quase conclusivos**

Ao procurar demonstrar algumas situações criadas na ambientação de museus e centros culturais que são determinadas pela arquitetura, aqui se destacam, ainda que de modo descritivo, as adaptações e transformações de edifícios históricos de diferentes estilos. Nesta perspectiva, buscou-se "exibir" alguns aspectos físico-espaciais que são indicadores da qualidade e eficácia de espaços expositivos.

Assim, ao verificar os modos sob os quais foram considerados os traços originais dessas edificações patrimoniais, admite-se que os tópicos e temas sugeridos por Zein e Montaner, conforme aqui aplicados, indicaram:

- a) do ponto de vista dos elementos definidores da ambiência modernista e da temática específica da arquitetura de museus, as Galerias do PGC são diferentes "espaços expositivos modernos, em transformação";
- b) por outro lado, na transformação "radicalmente modernista" dos padrões eclético e colonial, que, por meio de paredes falsas, compõem as ambiências assépticas da maioria das galerias do CAHO e do Paço, verifica-se certa "anomia" excludente no que diz respeito ao tratamento das arquiteturas tradicionais.

### **Bibliografia de referência**

CATÁLOGOS *Projéteis*. Rio de Janeiro: CAV/FUNARTE-MinC, 2005-2006.

BOLETIM SPHAN/FNpM. Brasília, MEC/FNpM, 1985-1987.

GUIMARAENS, C. "A idéia de museu no Brasil modernista". In Pessôa, J. et alli, *Moderno e*

*Nacional*. Niterói: Editora da UFF - EdUFF, 2006, p. 183-204.

GUIMARAENS, C. et alli (org). *Museografia e arquitetura de museus*. Rio de Janeiro: PROARQ-FAU/UFRJ, 2005.

GUIMARAENS, C. “Proteger o patrimônio na cidade para construir o desejo no museu”. In GAZZANEO, L.M., SARAIVA, S.C. (org) *A República no Brasil: ideário e realizações*. Rio de Janeiro: Coleção PROARQ, 2003, p. 292-312.

LOURENÇO, M.C. F. *Museus acolhem o Moderno*. São Paulo, Edusp, 1999.

MONTANER, J. M. “Museu contemporâneo: lugar e discurso”. In Projeto, nº 144, São Paulo, 1990, p. 34-41.

PLAGENS, P. “Contemporary Art, uncovered”. In Art in America, February, 2007, p.45 a 51.

RICO, J.C. *Museos, Arquitectura, Arte*. Espanha: Sílex, 1994.

ZEIN, Ruth V. “Museus em sete versões” In Projeto, nº 144, São Paulo, 1990.

\_\_\_\_ “Duas décadas de arquitetura de museus” In Projeto, nº 144, São Paulo, 1990.