



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO
CURSO DE MUSEOLOGIA

Higor da Silva Menezes

Memorial dos Povos Indígenas em Brasília: uma análise da arquitetura moderna em uma relação complexa com a instituição museu.

BRASÍLIA
2021

Higor da Silva Menezes

Memorial dos Povos Indígenas em Brasília: uma análise da arquitetura moderna em uma relação complexa com a instituição museu.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Museologia da Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para obtenção do título de Bacharel em Museologia.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Andréa Fernandes Considera

BRASÍLIA

2021

FOLHA DE APROVAÇÃO

Memorial dos Povos Indígenas em Brasília: uma análise da arquitetura moderna em uma relação complexa com a instituição museu.

Aluno: Higor da Silva Menezes

Monografia submetida ao corpo docente do Curso de Graduação em Museologia, da Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília – UnB, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Bacharelado em Museologia.

Banca Examinadora:

Aprovada por:

Andréa Fernandes Considera - Orientadora

Professora da Universidade de Brasília (UnB)

Doutora em História - UnB

Clóvis Carvalho Britto - Membro

Professor da Universidade de Brasília (UnB)

Doutor em Museologia - Universidade Lusófona

Luciana Magalhães Portela - Membro

Professora da Universidade de Brasília (UnB)

Doutora em Antropologia - UnB

Silmara Kuster de Paula Carvalho - Suplente

Professora da Universidade de Brasília (UnB)

Doutora em Museologia - Universidade Lusófona

Em 14/05/2021.



Documento assinado eletronicamente por **Andréa Fernandes Considera, Professor(a) de Magistério Superior da Faculdade de Ciência da Informação**, em 15/05/2021, às 16:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



Documento assinado eletronicamente por **Clovis Carvalho Britto, Professor(a) de Magistério Superior da Faculdade de Ciência da Informação**, em 17/05/2021, às 14:14, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



Documento assinado eletronicamente por **Luciana Magalhães Portela, Professor(a) de Magistério Superior da Faculdade de Ciência da Informação**, em 17/05/2021, às 17:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.unb.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **6671567** e o código CRC **47645499**.

Referência: Processo nº 23106.050265/2021-17

SEI nº 6671567

M543 MENEZES, Higor da Silva

Memorial dos Povos Indígenas em Brasília: uma análise da arquitetura moderna em uma relação complexa com a instituição museu/ Higor da Silva Menezes. – 2021.

71f. 30cm.

Monografia (Graduação em Museologia) – Universidade de Brasília, Faculdade de Ciência da Informação, Brasília, 2021.

Orientação: Andréa Fernandes Considera

1. Museologia 2. Arquitetura 3. Memorial dos Povos Indígenas 4. Modernismo 5. I Menezes, Higor da Silva. II Título

CDU 069.2

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer em primeiro lugar à pessoa que possibilitou minha permanência na Universidade de Brasília, minha mãe Márcia Francisca da Silva, sem ela passar por esse período da graduação teria sido muito mais difícil e complicado. Agradeço a Universidade de Brasília e ao curso de Museologia pelas oportunidades e conhecimento que a mim foi disponibilizado de várias formas possíveis. Agradeço às professoras Ana Abreu e minha orientadora Andréa Considera pelos conselhos e sugestões para o melhor desenvolvimento do presente trabalho. Aos amigos e colegas de curso, agradeço à companhia e parceira em atividades curriculares. Em especial aos amigos André Zerbinato, Eduarda Lucy, Fabiana Mejia, Isadora Godoy, Natalie Machado, Vanessa Ventura e Wanderson Rodrigues que sempre estiveram ao meu lado dando apoio e ajudando quando necessário.

RESUMO

Este trabalho aborda a relação entre arquitetura, museu e espaço urbano, tendo como estudo de caso o Memorial dos Povos Indígenas de Brasília. É desenvolvido uma análise e reflexão sobre o protagonismo da arquitetura diante da instituição museu e os impactos que dela decorrem. São retomadas especificidades da história da arquitetura de museus, o movimento de vanguarda modernista na arquitetura e seu reflexo no museu, a contextualização do Memorial dos Povos Indígenas na cidade moderna de Brasília e suas relações intrínsecas de poder e representatividade e uma breve reflexão sobre a configuração das novas instituições museais.

Palavras-chaves: Museologia; Arquitetura; Memorial dos Povos Indígenas; Modernismo; Brasília.

ABSTRACT

This work addresses the relationship between architecture, museum and urban space, taking as a case study the Memorial of the Indigenous Peoples of Brasília. An analysis and reflection on the role of architecture in the face of the museum institution and the impacts that result from it are developed. Specificities of the history of museum architecture are resumed, the modernist avant-garde movement in architecture and its reflection in the museum, the contextualization of the Memorial of the Indigenous Peoples in the modern city of Brasilia and its intrinsic relations of power and representativeness and a brief reflection on the configuration new museum institutions.

Keywords: Museologia; Architecture; Memorial of Indigenous Peoples; Modernism; Brasília.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01: Gabinete de Curiosidades.....	11
Figura 02: Museu do Louvre (1789).....	13
Figura 03: Museu Britânico.	14
Figura 04: Museu Americano de História Natural.	16
Figura 05: Museu Metropolitano de Arte	16
Figura 06: Guggenheim Museum	27
Figura 07: Musée de la Connaissance/Museu sem Fim	29
Figura 08: Escala Monumental.	43
Figura 09: Maloca Yanomami.	47
Figura 10: Memorial dos Povos Indígenas.....	47
Figura 11: Térreo do Memorial dos Povos Indígenas.....	48
Figura 12: 1º Piso do Memorial dos Povos Indígenas.....	47

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 CAPÍTULO 01: MUSEUS MODERNOS E SUA RELAÇÃO COM A ARQUITETURA	12
2 CAPÍTULO 02: MEMORIAL DOS POVOS INDÍGENAS EM BRASÍLIA: RELAÇÕES DE PODER E REPRESENTATIVIDADE.....	31
3 CAPÍTULO 03: ARQUITETURA, MUSEU E ESPAÇO URBANO: UMA REFLEXÃO EM CURSO	52
CONSIDERAÇÕES FINAIS	60
REFERÊNCIAS.....	64

INTRODUÇÃO

Antes de prestar o meu último vestibular e utilizar a nota para ingressar no bacharelado em Museologia, passei por diversos momentos de dúvidas e incertezas que não me colocavam em proximidade com a área que estou. Durante uma palestra escola em que fiz o ensino médio, ministrada por um funcionário da Universidade de Brasília, foi discutido sobre outras possibilidades de carreira além das mais conhecidas. Uma dessas outras possibilidades era na área da Museologia. A partir desse momento, busquei conhecer o que era ensinado aos discentes desse curso e as atividades desenvolvidas na área.

Quando comecei a ter as primeiras disciplinas do curso, diversos estereótipos foram quebrados e minha visão sobre a área foi muito ampliada. Instituições que eu não reconhecia como museus, são museus. E desde então, esse processo de imersão tem ficado, a cada dia, mais intenso. Durante a graduação, cursei diversas disciplinas de departamentos distintos e que complementam o conhecimento que adquiri com as disciplinas da Museologia. As matérias do Instituto de Artes Visuais - IDA, em especial, funcionaram como terapia mediante semestres complicados, também fiz matérias da Faculdade de Comunicação - FAC, Instituto de Geociências - IG, Instituto de Ciências Humanas - ICS e etc. Durante a graduação comecei o curso de Técnico Subsequente em Eventos no Instituto Federal de Brasília - IFB, que também serviu como complemento a minha graduação.

Durante a disciplina de Museologia, Patrimônio e Memória, uma reflexão sobre a relação de grupos sociais com seu patrimônio trouxe como exemplo a situação dos povos indígenas e de sua relação com museus indígenas sob o ponto de vista da representatividade. A partir desse momento comecei a me atentar para a história do Memorial dos Povos Indígenas - MPI e as relações entre a sua arquitetura, a cidade e o seu acervo.

A arquitetura de museus passou ao longo da história por significativas mudanças, chegando a assumir um papel central em torno das reflexões acerca das instituições museológicas. O movimento modernista, do fim do século XIX e de todo o século XX, emprega - com a arquitetura moderna - nos museus, uma nova estrutura

de relação e organização de seu espaço que passa a sofrer com intervenções modeladas pelos ideais modernistas, também, por meio da arquitetura desses edifícios.

Abreu e Maciel (2019), chamam a atenção quanto a relação desse desenvolvimento do museu junto ao desenvolvimento dos movimentos sociais, de grupos minorizados e perseguidos, que ganham mais força e notoriedade durante o século XX e que reivindicam o espaço do museu junto a sua vontade do direito à memória e a fala, dando assim, origem à novas tipologias de museus como museus indígenas, museus de gênero e museus com narrativas decoloniais. Dessas interações e choques culturais em meio a intensificação do processo de globalização, as autoras ressaltam:

O tema da alteridade é ressignificado a partir da colaboração estreita que os museus passam a ter não apenas com aqueles que estudam e pesquisam as diferentes culturas humanas, mas também com aqueles que as vivenciam ou que se proclamam herdeiros de antigas tradições já desaparecidas e cujos vestígios e traços só podem ser encontrados em reservas técnicas dos museus. Desse modo, os museus e, em especial os museus antropológicos e/ou etnográficos, passaram a desempenhar relevante lugar num mundo cada vez mais interconectado e cujos conhecimentos podem ser compartilhados por grande número de agentes. (ABREU; MACIEL, 2017, p.11 e 12).

É de suma importância, para o campo da Museologia, compreender os agentes e as formas de relações desses agentes - no caso deste trabalho da arquitetura e do espaço urbano - para com os espaços museológicos. A inter-relação entre a arquitetura, o museu e o espaço urbano, tem se mostrado cada vez mais relevante, especialmente no que se refere à arquitetura empregada nas edificações dos museus modernos. Nesse sentido, para compreender essas situações, que podem ou não serem positivas, é necessário entender como elas ocorrem. Portanto, compreender o processo de formação dos museus modernos - período em que se intensifica o protagonismo da arquitetura nos espaços museológicos - se faz necessário.

Escolhido para uma análise mais detalhada, o Memorial dos Povos Indígenas de Brasília, será o nosso estudo de caso. Atualmente o MPI é subordinado à Secretaria de Estado da Cultura e Econômica Criativa do Distrito Federal e, segundo Pereira (2017), o acervo da instituição composto por arte indígena e objetos etnográficos tendo aproximadamente mil itens que retratam cerca de 30 etnias indígenas brasileiras.

Através da análise de como se dá a relação entre a arquitetura, o museu - enquanto instituição - e o espaço urbano no qual está inserido o MPI, será possível compreender melhor questões como: a arquitetura moderna do MPI é a causa das interferências que a instituição recebeu com a finalidade de alterar sua função e missão institucional? O processo urbanístico de Brasília e a localização do MPI incide sobre essa questão? A arquitetura da instituição tende a destacar o acervo e missão museológica da instituição?

Para analisar essas questões da melhor forma possível, um entendimento sobre arquitetura de museus modernos, sua concepção, a aplicação de seus princípios no projeto e análise dos impactos nas atividades da instituição museal, também se fazem necessários. Por tanto, buscar-se-á: 1) compreender o processo de formação dos museus modernos e a ascensão da arquitetura, enquanto protagonista, nos espaços museológicos; 2) contextualizar o Memorial dos Povos Indígenas com o legado modernista da construção Brasília; e 3) fazer uma breve reflexão sobre os impactos e os frutos desses processos modernistas nas novas configurações e discussões acerca dos novos museus.

O presente trabalho se utilizará de revisão bibliográfica, buscando autores que trabalhem conceitos que possam ser úteis na estruturação do corpo do trabalho, que será dividido em temas centrais seguindo os objetivos descritos anteriormente.

1 CAPÍTULO 01: MUSEUS MODERNOS E SUA RELAÇÃO COM A ARQUITETURA.

Os museus junto com seus acervos, suas funcionalidades e sua espacialidade, passaram, ao longo da história das sociedades ocidentais, por mudanças significativas de acordo com o contexto socioeconômico e as tecnologias disponíveis nessas sociedades.

Ainda que as diferenças culturais entre as sociedades ocidentais formem, ou ainda criem em seus museus elementos que os tornam únicos - por exemplo: seus acervos, suas curadorias, os recursos expográficos e a arquitetura - alguns acontecimentos históricos como a Revolução Francesa ou ainda as Guerras Mundiais, geraram como alguns de seus efeitos colaterais, entre as quais, normativas, modelos, manuais e práticas que impactaram e ainda impactam, de forma quase homogênea, os museus desde o seu conceito até mesmo a sua missão e sua forma espacial.

Através da história e das configurações tipológicas das instituições museológicas é possível levantar em determinados períodos históricos a quebra e reformulação de alguns paradigmas - em especial, neste trabalho, sobre a arquitetura, tanto a concepção, quanto à forma estrutural dessas instituições.

A relação entre arquitetura e museu existe há tempos, motivados por diversos fatores como movimentos artísticos, sociais, políticos ou econômicos. Relações de poder em que o museu foi usado como símbolo ou referência a um determinado pensamento ou ideologia. (SABINO, 2010, p.10).

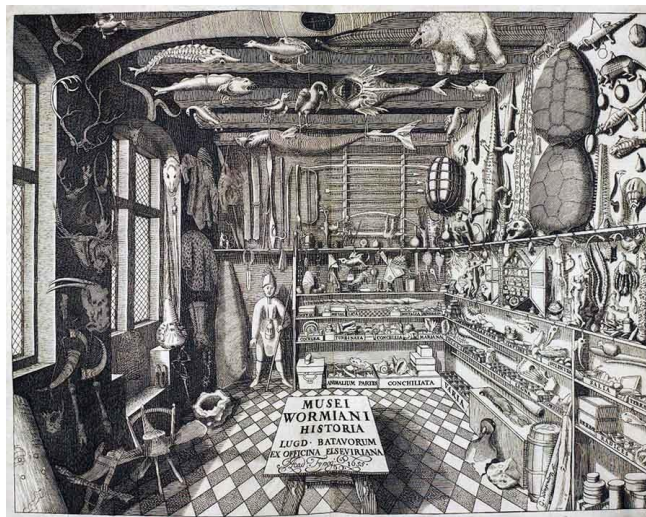
Compreender as mudanças espaciais na edificação e o impacto gerado na instituição museológica, por qual os museus passaram e ainda passam, demanda um breve retorno sobre como esses espaços têm se transformado ao longo da história. Giraudy e Bouilhet (1990), sobre o Museu e a Vida, traçam uma evolução do museu partindo do que consideram ser sua origem: “O museu surge a partir da coleção, seja ela de origem religiosa ou profana. Desde a Idade da Pedra, o homem pré-histórico reúne ao redor de si objetos agrupados em determinada ordem, desvio no instinto de posse.” (GIRAUDY; BOUILHET, 1990, p.19), passando então pela Antiguidade, se encontra, dentre os templos de culto aos Deuses Gregos, o templo destinado ao culto das Musas, onde eram deixados pelos devotos: “escudos, relíquias, inscrições lapidares, vasos,

esculturas, jóias, coroas”(GIRAUDY; BOUILHET, 1990, p.19) e é, segundo os autores, o ancestral das coleções de museu.

É lembrado pelos autores o *Mouséion*¹ e o *Museum*², antes da chegada dos Gabinetes de Curiosidades ou Câmaras de Maravilhas, locais esses onde eram guardados itens - “animais, objetos ou obras raras, fabulosas ou insólitas, em um bricabraque no qual impera o amontoamento” (GIRAUDY; BOUILHET, 1990, p.23) - coletados, trocados ou roubados pelos grupos expedicionários, inquisidores, colonizadores, pesquisadores ou colecionadores.

Com o advento dos Gabinetes de Curiosidades, os autores pontuam que: “Esboça-se, assim, a divisão que notaremos adiante entre as artes e as “curiosidades”, duas direções a partir das quais surgirão, a seu tempo, o museu de belas artes e o museu de história natural.” (GIRAUDY; BOUILHET, 1990, p.23).

Figura 01: Gabinete de Curiosidades.



Fonte: <https://arteref.com/diversos/o-gabinete-de-curiosidades-e-a-origem-dos-museus/>

O surgimento das Galerias de Aparato e das Galerias de Antiquidades, indicam uma materialização dessa divisão entre arte e “curiosidades”. As Galerias de Aparato, destinadas à contemplação de obras de arte, eram encomendadas, segundo os autores, por monarcas, papas e príncipes para as suas residências. A Galeria de Antiquidades, era destinada a obras de caráter potencialmente cívico e achados arqueológicos. Por conta das tipologias das coleções, houve impacto sobre a arquitetura desses espaços, que se tornava, cada vez mais, especializada de acordo com a demanda dos acervos,

¹ Fazendo referência a um colégio do século III a.C. que reunia um museu, biblioteca, universidade, zoológico e jardim botânico. (GIRAUDY; BOUILHET, 1990, p.19).

² Espaço reservado a debates, encontros e reuniões na Roma antiga. (GIRAUDY; BOUILHET, 1990, p.19).

em um primeiro momento, no que se refere à conservação e a classificação devido ao aumento no quantitativo de objetos ao longo da história.

Ainda de acordo com Giraudy e Bouilhet (1990): “No final do século XVII, com as conquistas da Revolução e o desenvolvimento dos nacionalismos, brota a idéia de que tais riquezas não são propriedade única dos poderosos, pertencendo doravante aos povos. Passa-se da noção de coleção à de patrimônio.” (GIRAUDY; BOUILHET, 1990, p.27). A essa mudança de paradigma no contexto social europeu, que se deve à criação no século XVIII, segundo Kiefer (2001), dos museus nacionais³. O surgimento dos museus nacionais vem acompanhado de uma mudança na perspectiva arquitetônica desses espaços,

Na arquitetura isso vai significar a perda da autolegitimação do estilo clássico. Todos os estilos históricos passam a ter validade. Por outro lado, renasce com força a idéia de busca e recuperação do verdadeiro estilo grego em substituição ao que foi considerado grosseira deturpação do estilo clássico que vinha ocorrendo desde a Renascença. Nascia assim um novo estilo clássico ou “neoclássico”. Para a arquitetura, a aceitação de uma razão natural para justificar a arquitetura clássica dá lugar a um racionalismo pragmático, que a desvincula de uma idéia de verdade universal. (KIEFER, 2001, p.13).

A criação do Museu do Louvre (1793) e a criação do Museu Britânico (1759, finalizado em 1823), são alguns dos casos peculiares de museus que surgiram, a partir do contexto da Revolução Francesa. No primeiro caso, o Museu do Louvre é caracterizado, inicialmente, pela ocupação de parte do palácio do governo.

Guiados pela vontade de se apropriarem dos símbolos de poder e, ressignifica-los a seu gosto, a burguesia francesa toma a ação de adaptar o espaço do palácio para organizar as coleções. O Museu Britânico que foi projetado dentro do novo paradigma arquitetônico, da busca pelo verdadeiro estilo clássico, para ser um museu, carrega em seus traços elementos que remetem à arquitetura clássica de forma proposital. Sendo assim o Museu do Louvre, mesmo sendo um espaço, inicialmente, adaptado, não foge a influência que tinham os palácios reais, de local de poder - que interessava a burguesia - e mesmo o seu exterior, remetendo a elementos clássicos, seu interior, foi organizado com base em orientações formuladas por arquitetos:

Os recém criados museus passaram a ocupar edifícios públicos existentes, de preferência os palácios que se encontravam recheados de obras de arte. Os projetos de museus ideais, criados sob o signo do utilitarismo dominante na

³ Museus formados após a ascensão da burguesia europeia, no fim do século XVIII, como uma das construções simbólicas para demonstração de seu poder e seus ideais. Os museus nacionais visavam a disponibilização dos acervos, até então concentrados nas mãos da nobreza, ao público, mesmo que limitado, conferindo-lhe assim, um caráter democrático em contraposição ao que era tido como tirano.

virada do século, vão demorar a se viabilizar materialmente. (KIEFER, 2001, p.15).

Já o Museu Britânico expressava, com sua arquitetura, o desejo de retornar ao “verdadeiro estilo clássico” e de ser um local “para uso e aperfeiçoamento das artes e ciências e benefício da humanidade” (MUSEU BRITÂNICO, 1967 apud KIEFER, 2001, p. 15), uma visão futurística, implementada com base nos acontecimentos, tendências e os ideais da Revolução Francesa.

Figura 02: Museu do Louvre (1789).



Fonte: <https://lowcountrydigitallibrary.tumblr.com/post/148739739137/on-august-10-1793-the-louvre-palace-opened-its>

Figura 03: Museu Britânico.



Fonte: <https://www.inexhibit.com/mymuseum/british-museum-london/>

No trabalho, *Arquitetura de Museus*, Kiefer (2001) transcorre sobre a história da arquitetura de museus e de algumas especificidades das funções e configuração dos prédios de acordo com o seu respectivo período histórico. É retomado, então, os contextos históricos e como eles influenciaram na concepção dos espaços dedicados às mais variadas tipologias de coleções. Partindo dos Gabinetes de Curiosidades, que formariam parte das coleções reais junto às demais obras artísticas e objetos de valor dos nobres, coleções essas que, ficariam sob a guarda da burguesia após sua ascensão pela Europa do século XVIII e formaram a base dos acervos dos museus nacionais. Se observado com atenção, no trabalho de Kiefer (2001), podemos perceber como as discussões partindo da arquitetura moldaram até mesmo algumas funções dessas instituições museológicas, em um período em que debates em torno de aspectos da museografia se limitavam a manuais de conservação, organização ou classificação de coleções muito específicas como a obra *Sistema da Natureza* (LINEU, 1735), que tratava de classificação botânica.

É só no livro de Durand (1819), que os museus ganham um verbete com alguns desenhos. Segundo ele, os museus deveriam ser erigidos dentro do mesmo espírito das bibliotecas, ou seja, um edifício que guarda um tesouro público e que é, ao mesmo tempo, um templo consagrado aos estudos. (KIEFER, 2001, p.13).

Para Kiefer (2001) seguindo essa orientação e as necessidades sociais da época, o museu ganha uma função e layout baseados no caráter de local de guarda de objetos de valor, assim como, de espaço de aprendizagem, marcados, segundo o autor, por elementos como: rotundas; colunatas; frontões; organização em suítes; e iluminação

zenital, elementos clássicos, que reforçavam a ideia de espaço de guarda de tesouros e saberes, tais como, os templos da Grécia Antiga . Nos Estados Unidos o desenvolvimento de museus, principalmente de arte moderna, data, segundo Blau (1991) fazendo referência a Burt (1977), a partir do fim da Guerra Civil (1865) nos Estados Unidos. Onde o estabelecimento dessas instituições se deu e continua ocorrendo a partir da associação de pessoas influentes e do investimento privado de pessoas com alto poder aquisitivo:

The history of the American art museum dates from the end of the Civil War, with earlier precursors including historical societies, commercial traveling exhibits, book collections, and small private galleries. Cites the 1870s as the decade in which the modern art museum first appeared in the United States; that decade marked the founding of several of the most important museums in U.S. history - the Metropolitan, the Boston Museum of Fine Arts, and the Pennsylvania Academy of the Arts - and they, in turn, provided models for subsequent institutions. Unlike the European pattern, virtually all American museums are public museums, which is to say that from their early beginnings they were open to the public regardless of auspices and funding sources. Typically, the impetus for establishing a museum comes from a civic association composed of a broad segment of city notables – wealthy entrepreneurs, collectors, civic leaders, along with educators and artists - and this pattern has been fairly persistent over time. (BURT, 1977; TAYLOR, 1975; WEIL, 1983 apud BLAU, 1991, p.4).⁴

O fato de serem, desde o início, públicos e, o processo de formação diferenciado dos museus europeus, os museus americanos desse período são diferentes dos museus nacionais, porém, mesmo diferenciados em algumas funções ainda eram espaços de poder, visados por aqueles que os financiavam em prol, também, de um *status* social. Como exemplo, o Museu Americano de História Natural (1869) e o Museu Metropolitano de Arte (1870), possuem em sua arquitetura elementos que também remetem aos templos clássicos e seu modelo arquitetônico serviu como modelo para museus de outras tipologias.

Figura 04: Museu Americano de História Natural.

⁴ A história do museu de arte americano data do final da Guerra Civil, com precursores anteriores, incluindo sociedades históricas, exposições de viagens comerciais, coleções de livros e pequenas galerias privadas. Cita a década de 1870 como a década em que o museu de arte moderna apareceu pela primeira vez nos Estados Unidos; aquela década marcou a fundação de vários dos museus mais importantes da história dos Estados Unidos - o Metropolitan, o Museu de Belas Artes de Boston e a Academia de Artes da Pensilvânia - e eles, por sua vez, forneceram modelos para instituições subsequentes. Ao contrário do padrão europeu, virtualmente todos os museus americanos são museus públicos, o que significa que, desde o início, foram abertos ao público, independentemente dos auspícios e fontes de financiamento. Normalmente, o ímpeto para estabelecer um museu vem de uma associação cívica composta por um amplo segmento de notáveis da cidade - empresários ricos, colecionadores, líderes cívicos, junto com educadores e artistas - e esse padrão tem sido bastante persistente ao longo do tempo. (BURT, 1977; TAYLOR, 1975; WEIL, 1983 apud BLAU, 1991, p.4, tradução nossa).



Fonte: <https://www.viator.com/pt-BR/tours/New-York-City/American-Museum-of-Natural-History/d687-2396AMNH>

Figura 05: Museu Metropolitano de Arte.



Fonte: <https://www.metmuseum.org/visit/plan-your-visit/met-fifth-avenue/portuguese>

Para Giraudy e Bouilhet (1990), durante a mudança na percepção desse espaço museológico de caráter excelso para espaços museais com uma nova configuração, dizem que:

A sociedade contemporânea abandona, nestes últimos vinte anos as referências sacralizantes do museu-templo, preferindo-lhe o museu-fórum, as confrontações de nossas diferenças mútuas, e inventando, mediante arquitetos interpostos, seus novos espaços culturais. (GIRAUDY; BOUILHET, 1990, p.31).

O clima de modernização e dos avanços tecnológicos também são apontados pelos autores,

Após 1920, o concreto armado desenvolve-se tão rápido quanto a museologia: maciços e fechados, situados no centro das cidades, os novos museus

apresentam-se em forma de espiral decrescente no Museu Guggenheim de Nova Iorque (F.L. Wright), semelhante a um fortim de concreto triangular no Museu de Winnipeg no Canadá, ou a uma prisão obliterada no museu californiano de Berkeley, “máquinas para conservar obras de arte”, no dizer de Le Corbusier, inventor, ele próprio, do museocaracol de desenvolvimento contínuo. (GIRAUDY; BOUILHET, 1990, p.31).

Sobre a arquitetura dos museus modernos, do século XX, no contexto europeu, são citados por Kiefer (2001) os movimentos de vanguarda artística dos modernistas e a forma como o museu era visto e sentido.

O questionamento aos museus nacionais já vinha ocorrendo desde o final do século XIX quando os movimentos de vanguarda passaram a chamar os velhos museus de necrópole da arte em seus inflamados manifestos e panfletos modernistas, pela sua imagem de lugar conservador que abriga a arte oficial. (ENCICLOPÉDIA LAROUSSE CULTURAL, 1988 apud KIEFER, 2001, p.18).

Fica claro, segundo Kiefer (2001), essa visão dos museus nacionais como “lugares cansativos, pesados e meramente instrutivos - no mau sentido pedagógico da palavra” (KIEFER, 2001, p.18). Um local assim, tido como mórbido, fez com que a concepção arquitetônica desse espaço museológico sofresse mudanças e, se adaptasse, da forma que melhor correspondesse a esses anseios da vanguarda modernista e que seria refletido em seus projetos. Durante a entre guerra (1918 - 1939) surgem alguns segmentos vanguardistas e, um deles, referente à Arquitetura Moderna, eram os intitulados Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna – CIAM (1928 - 1959). Fundada em 1928, na Suíça, tinha por objetivo disseminar novas formas de se pensar a arquitetura, alinhados com os princípios do movimento moderno, com um forte viés no Urbanismo Racionalista. Para Scherer (1986):

O período compreendido entre as duas guerras mundiais foi particularmente significativo para a arquitetura e o urbanismo, ainda que não se possa falar em uniformidade ou regularidade de suas manifestações. Na Europa, consolidava-se o Movimento Moderno valendo-se das possibilidades trazidas pela arquitetura subvencionada. Efetivamente, o déficit habitacional acumulado e os trabalhos de reconstrução apresentaram no primeiro pós-guerra uma escala só possível de ser enfrentada pelo Estado, que passou então a ser o grande cliente dos arquitetos. Estes foram requisitados para projetos de conjuntos habitacionais, de bairros, de legislação urbanística e de cidades que lhes permitiram, fazendo uso das pesquisas e inovações tecnológicas acumuladas desde o último quartel do século XIX, revolucionar, tanto funcional quanto plasticamente, as soluções correntes para a organização do espaço edificado. (SCHERER, 1986 apud CORBUSIER, 1993, p.4).

Segundo Frampton (1986 apud MAYUMI, 2005, p.5-6), os CIAM podem ser divididos em três fases: 1ª) (1928-1929) Marcada pela discussão da habitação mínima e da pesquisa da racionalização da construção; 2ª) (1933-1937) Era centrado em torno das

questões referentes ao urbanismo e culminaria na Carta de Atenas (1933), que continha proposições acerca de patrimônio histórico, lazer, habitação, circulação e trabalho; e 3ª) (1947-1959) Marcada pela contestação do caráter funcionalista das proposições feitas pelos CIAM até então. Para Mayumi (2005):

A contribuição dos CIAM foi fundamental para o desenvolvimento da crítica sobre a produção arquitetônica, especialmente da primeira metade do século XX, em seus aspectos artístico, estético, sociológico e econômico, entre outros. Além disso, o debate conduzido pelos CIAM não se restringiu a abordar a “arquitetura” entendida como “edificação”; ao contrário, contemplou um abrangente espectro de elementos das artes aplicadas. [...] Fundamentalmente sustentando que a arquitetura deveria estar comprometida com as condições sociais e econômicas da época, os CIAM rejeitavam, portanto, os métodos artesanais de produção, buscando ao invés disso o emprego universal de métodos de produção racionalizados. Com isto procuravam o barateamento da habitação e um planejamento econômico capaz de tornar mais eficiente e lucrativa a indústria da construção civil. Estavam orientados para a satisfação das necessidades de racionalidade técnica e econômica da sociedade da época, mas principalmente eram guiados por um ideal estético mais amplo, que envolvia a pesquisa de novas linguagens plásticas, coerentes com as possibilidades técnicas à disposição, e que rompesse com a linguagem acadêmico-historicista associada aos métodos artesanais de construção. Os arquitetos que comandaram o Movimento Moderno no âmbito dos CIAM fizeram recorrentes e veementes críticas ao “gosto dominante”, expressão empregada por eles para designar a preferência pelos estilos ecléticos do século XIX e início do XX. (FRAMPTON, 1986, p.318 apud MAYUMI, 2005, p. 3).

Porém, devido às duas Guerras Mundiais que a humanidade travou, os museus e o debate arquitetônico a respeito desse espaço ficaram em segundo plano, retardando assim, debates acerca de sua complexidade e conseqüentemente a execução de eventuais projetos. Montaner (2003), traz em seu trabalho *Museus para o século XXI*, um pouco da perspectiva de como estava a relação da vanguarda modernista, com as instituições museais já consolidadas, ao mesmo tempo em que apresenta categorizações para as novas configurações museológicas que estavam surgindo ou se transformando:

No início do século XX, tal como sucedeu em todas as artes, a ruptura promovida pelas vanguardas teve reflexo no âmbito do museu como instituição e como espaço do colecionismo em que se apresentava a arte moderna. No Manifesto Futurista de 1909, Filippo Marinetti chamava os museus e bibliotecas de “cemitérios” e exigia que fossem destruídos; Jean Cocteau qualificou o Louvre como “depósito de cadáveres. Assim como cada disciplina questionava as suas próprias ilusões e figurações, o museu acadêmico como instituição deveria desaparecer ou transformar-se completamente. A museofobia das vanguardas foi um ponto de partida essencial. E o conflito foi tão grande que, nos primeiros anos, os arquitetos das vanguardas quase não projetaram nem construíram museus. (MONTANER, 2003, p. 9)

Sobre a forma, que Montaner (2003), categoriza as instituições museais, são apresentadas oito definições tipológicas de museus com base na arquitetura dessas instituições: o museu como organismo extraordinário que, segundo o autor, é o museu

que se sobressai em meio ao contexto urbano já consolidado e “que se configura como organismo singular, como fenômeno extraordinário, como acontecimento excepcional, como ocasião irrepetível.” (MONTANER, 2003, p.12); a evolução da caixa que: “seguiu evoluindo a idéia primitiva e ao mesmo tempo moderna de museu, ou seja, o museu que começa como armário ou caixa, como gabinete de colecionador ou câmara das maravilhas, como recinto ou continente básico.” (MONTANER, 2003, p.28); o objeto minimalista que: “são obras que recriam as formas mais essenciais e estruturais e tentam ir mais além da evolução do tempo e dos recursos tecnológicos.” (MONTANER, 2003, p.44); o museu-museu são: “museus que se resolvem internamente a partir da própria estrutura tipológica, quanto aqueles que adotam uma forma que se integra a morfologia urbana.” (MONTANER, 2003, p.62); o museu que se volta para si mesmo vai: “encerrando-se em torno de sua coleção e de seus espaços e ao mesmo tempo abrindo-se delicadamente ao exterior.” (MONTANER, 2003, p.76); museu colagem: “é expressão do triunfo da cultura de massas e é emblemático da implosão do museu.” (MONTANER, 2003, p.94); o antimuseu: “museu que quer deixar de sê-lo, dissolvendo-se na realidade, negando qualquer solução convencional e representativa.” (MONTANER, 2003, p.110); e formas da desmaterialização:

O objetivo é a dissolução do espaço, seja desmaterializando-se o contenedor e realizando uma museografia que prescindia dos originais e se fundamente em dioramas e projeções, transparência e translucidez, réplicas e reproduções, seja recusando-se a colecionar objetos, mas apenas obras de artes audiovisual ou que escapem a qualquer suporte tradicional, ou ainda criando um museu virtual como base de dados. (MONTANER, 2003, p.130).

No contexto brasileiro, a disseminação e estabelecimento de um quantitativo expressivo de museus se deu, segundo relatado no trabalho de Mário Chagas (2009), justamente durante o século XX. Para Mário Chagas (2009), a imaginação museal brasileira melhor se desenvolve, ganha configuração e força junto deste novo contexto no qual o Brasil estava inserido: um país em processo de modernização e com um evidente anseio pela construção de um imaginário nacionalista⁵, “Nesse momento, o dispositivo da imaginação museal foi acionado como ferramenta renovada e de grande utilidade política e social. O seu uso, no entanto, não teve um único sentido e não atendeu a um único interesse.” (CHAGAS, 2009, p. 9-10).

⁵ Para José Murilo de Carvalho, “As imagens da nação brasileira variaram ao longo do tempo, de acordo com as visões da elite ou de seus setores dominantes [...] Em nenhuma o povo fez parte da construção da imagem nacional. Eram nações apenas imaginadas.” (CARVALHO, 2005, p. 233). E assim seguiu o Brasil em busca de sua identidade nacional em todos seus períodos históricos pós século XV.

Não há dúvida de que, a partir do início da década de 1930, operou-se no Brasil uma grande transformação no campo dos museus, reflexo direto de transformações políticas, sociais e econômicas. Naqueles anos, o Estado se modernizou, fortaleceu-se e estabeleceu uma nova ordem. Fortalecido e reordenado, ele passou a interferir diretamente na vida social, nas relações de trabalho e nos campos da educação, da saúde e da cultura. Diversos setores da sociedade passaram a contribuir para a reimaginação do Brasil. Havia um anseio amplo de construção simbólica da nação, no qual se inseriam a reimaginação do passado, dos seus símbolos, suas alegorias, seus heróis e seus mitos. (CHAGAS, 2009, p. 9).

José Murilo de Carvalho (2005), discorrendo sobre as nações imaginadas do Brasil, classifica, em um recorte da década de 1822 até 1945, três grandes tipos de construção do ideal de nação brasileira, da qual: “A primeira poderia ser caracterizada pela ausência de povo, a segunda pela visão negativa do povo, a terceira pela visão paternalista do povo.” (CARVALHO, 2005, p. 233). Cabe aqui, para melhor contextualização do período de expansão, da diversidade e quantidade de museus de que fala Mário Chagas (2009), a terceira etapa, de que fala José Murilo de Carvalho (2005), onde: “A mudança mais importante teve a ver com o uso político da cultura. A falta de participação política foi compensada por intensa atividade na área cultural. A cultura passou a substituir a representação política no papel de ligar a política ao povo.” (CARVALHO, 2005, p.258). A decisão do que deveria ser celebrado e lembrado estava a cargo do Estado e, de uma elite intelectual restrita e com limites expressivos bem delineados, mas não somente as elites e os intelectuais, como também, a população como um todo:

Foi grande o avanço em relação ao Império e à Primeira República, conseguido pelos ideólogos do regime autoritário, ao verem positivamente a população e as tradições do País, ao interpelarem diretamente o povo, especialmente seu segmento operário, ao colocarem o homem brasileiro como centro da identidade nacional. Mas permaneceu o fato de que este povo não falava por si mesmo, não tinha voz própria, era ventríloquo, sua identidade e a identidade da nação eram outorgadas pelo regime. Mais ainda, o regime de 1937, ao mesmo tempo em que interpelava o povo, calava-lhe a voz ao fechar os partidos e movimentos políticos de esquerda e direita, ao fechar o Congresso Nacional, ao abolir todas as atividades políticas, ao cancelar as eleições em todos os níveis, ao outorgar uma constituição autoritária, ao proibir as greves operárias, ao implantar o sindicalismo corporativista dependente do Estado. (CARVALHO, 2005, p.263).

Nos dando um panorama sobre a condição socioeconômica da população brasileira na época, a autora Verena Alberti (2002) nos diz que:

Estima-se que em 1900 houvesse no país 17,4 milhões de habitantes - quase o mesmo que a população residente no estado de Minas Gerais em 2000(17,8 milhões). A população ocupada era de aproximadamente 7,5 milhões, a maioria trabalhando na agricultura (cinco milhões). Os empregados no setor de serviços

chegavam a quase um milhão, dos quais 320 mil estavam no serviço doméstico. Até 1920 a população cresceu 75% em relação a 1900, totalizando cerca de 30,6 milhões. A maioria continuava trabalhando na agricultura, mas a participação na indústria e no setor de serviços aumentou bastante. Em 1920, as mulheres, em número praticamente igual ao dos homens, representavam cerca de 15% da população ocupada - a grande maioria cuidava, portanto, exclusivamente da casa e dos filhos (em 1999, quando a participação das mulheres no mercado de trabalho era comum, elas representavam 41% da população economicamente ativa). O Brasil, como todos sabiam e repetiam, era um país agrário. (ALBERTI, 2002, p.266).

Como apontado por Julião (2006), sobre o movimento de renovação dos museus, a imaginação museal de que trata Mário Chagas (2009) que é responsável pela configuração de museus no Brasil nas décadas de 1920 e 1930⁶, não comportaria o contexto e as mudanças sociais que viriam a se intensificar décadas mais a frente,

Mas é a partir da década de sessenta que as críticas aos museus se acentuaram, em meio à crescente insatisfação política e a movimentos de democratização da cultura, realidade que atingia diferentes países do mundo. A descolonização africana, os movimentos de negros pelos direitos civis nos EUA, a descrença nas instituições educativas e culturais do ocidente, a luta pela afirmação dos direitos de minorias configuraram um cenário propício a mudanças na política cultural. Os museus iniciam um processo de reformulação de suas estruturas, procurando compatibilizar suas atividades com as novas demandas da sociedade. Deixam de ser espaços consagrados exclusivamente à cultura das elites, aos fatos e personagens excepcionais da história e passam a incorporar questões da vida cotidiana das comunidades, a exemplo das lutas pela preservação do meio ambiente e da memória de grupos sociais específicos. Atuando como instrumentos de extensão cultural, desenvolvem atividades para atender a um público diversificado — crianças, jovens, idosos, deficientes físicos — e, ao mesmo tempo, estendem sua atuação para além de suas sedes, chegando às escolas, fábricas, sindicatos e periferias das cidades. (JULIÃO, 2006, p.27).

Julião (2006), parte em seu trabalho dos movimentos e mudanças sociais que se acentuaram a partir da década de 1960 - promovidas por grupos sociais explorados, minorizados e oprimidos - e das orientações formuladas nos encontros do Conselho Internacional de Museus - ICOM (1946), para situar, como os museus se configuram ou passaram a se configurar nesse período por conta do impacto dessas mudanças, que culminaria, junto ao desenvolvimento da teoria museológica na Nova Museologia ou Museologia Social e seria incorporada por instituições museológicas:

Novas práticas e teorias sinalizam a função social do museu, se contrapondo a museologia tradicional que elege o acervo como um valor em si mesmo e

⁶ Instituições que buscavam a construção de uma identidade nacional e um culto aos feitos históricos da nação, no qual, a narrativa desses museus, quem e aquilo que deveria ser celebrado e lembrado se distanciava, consideravelmente, da realidade social brasileira da época. Esse foi um período em que o Estado brasileiro se encontrava, segundo Mário Chagas, “fortalecido e reordenado”, capaz de tomar ações incisivas e arbitrarias na vida cotidiana dos indivíduos da sociedade (p.), e que buscavam a construção de uma “imaginação nacionalista brasileira”. Podemos citar a criação do Museu Histórico Nacional (1922), do Museu da Inconfidência (1938), e da Inspetoria dos Monumentos (1923).

administra o patrimônio na perspectiva de uma conservação que se processa independente do seu uso social. Tratava-se de redefinir o papel do museu tendo como objetivo maior o público usuário, imprimindo-lhe uma função crítica e transformadora na sociedade. (JULIÃO, 2006, p.27).

Para a autora, “De lugares consagrados ao saber dogmático, os museus deveriam se converter em espaços de reflexão e debate, ajustados aos interesses e às demandas reais das comunidades.” (JULIÃO, 2006, p.28), se instalando então na imaginação museal brasileira, essa perspectiva teórica acabaria por fazer com que os museus no Brasil se reorganizassem, e:

O movimento de renovação dos museus repercutiu no Brasil, nos anos setenta e oitenta, com iniciativas que buscaram revitalizar várias instituições, adequando-as aos parâmetros da nova museologia. Em linhas gerais, promoveram-se a reformulação de espaços físicos e de exposições, a adoção de critérios e procedimentos adequados de conservação e segurança dos acervos, e, sobretudo, a implantação de serviços educativos, referenciados no princípio da participação do público na construção de relações culturais. Também no plano conceitual, surgiram autores com uma produção sistemática, desenvolvendo reflexões críticas acerca da museologia, cultura, memória, patrimônio e educação. (JULIÃO, 2006, p.28).

Porém os processos anteriores, pelo qual passaram as discussões em torno da arquitetura, já delineavam essas relações, ao qual, o museu e sua relação com público já era materializada conforme a configuração interna do espaço e a projeção arquitetônica dessas instituições museais. A forte influência dos CIAM no Brasil foi refletida, principalmente, sobre as novas instituições museológicas modernas que surgiam. A imaginação museal brasileira se fortalece no âmbito da busca por uma identidade nacional⁷, do fortalecimento e da aplicação mais difundida dos ideais da Arquitetura Moderna e fortalecido com o desenvolvimento da teoria museológica. Essa configuração da imaginação museal brasileira vai ter reflexo não somente nos museus do século XX, mas também nos museus do século XXI. O ICOM (1946), foi criado no contexto do pós Segunda Guerra Mundial. É notório e indiscutível que as mudanças sociais e o desenvolvimento da teoria museológica, imprimiram alterações significativas acerca do tratamento dado aos acervos, ao funcionamento, e as funções do museu, onde:

A ampliação da noção de patrimônio e o processo de globalização, em escala mundial, e o movimento de redemocratização do país contribuem para que diferentes movimentos da sociedade passassem a se ocupar da questão do patrimônio, identificado como campo propício à afirmação de novas identidades coletivas. Resultado de uma crescente segmentação da sociedade, os museus

⁷ Valorizando inicialmente o que foi escolhido como ícones e feitos da história nacional e que ao longo tempo se modifica para uma maior valorização da variedade cultural.

se especializaram, se tornaram temáticos e biográficos, atendendo à demanda progressiva de segmentos e grupos sociais — indígenas, negros, imigrantes, ambientalistas, moradores de bairros, etc. — que reivindicavam o direito à memória. Diferente da conjuntura das décadas de trinta e quarenta, quando foi possível aos “construtores do patrimônio” do SPHAN, apoiados por uma política nacionalista, inventariar e definir o passado comum da nação digno de ser preservado, a sociedade brasileira já não reconhecia sua identidade em torno de uma base social e cultural única e homogênea. A memória nacional, por conseguinte, perdia seu sentido e sua função enquanto tradição coletiva capaz de conferir identidade e coesão à totalidade do tecido social. (JULIÃO, 2006, p.29).

Mas mesmo com suas normativas, códigos de ética, guias e manuais serem a convergência e materialização de anseios e discussões - sobre os museus e o campo da Museologia - que precedem esses eventos organizadas pela instituição, não é o ICOM ou a teoria museológica em si, os pioneiros responsáveis por materializar mudanças nas instituições museológicas modernas, ou ainda, nos museus tradicionais como os museus nacionais europeus do século XVIII. As primeiras ações que deram ao espaço museológico funções, novas relações com a sociedade e até mesmo o tratamento museográfico dado aos acervos, partiram dos arquitetos, mas não necessariamente, por uma questão de iniciativa e sim de estarem em um contexto histórico-social favorável ao desenvolvimento e a promoção de seu trabalho. Sendo assim é a arquitetura que vai materializar, antes da teoria museológica, os anseios referentes aos museus, conferindo-lhes uma configuração baseada nas demandas referentes a esses espaços e neles moldando as funcionalidades e serviços que melhor lhe cabem, mesmo essas medidas não sendo tão profundas ou específicas como as orientações do ICOM.

Kiefer (2001), citando Neufert (1948) com sua obra *Arte de Projectar em Arquitectura*, vai dar ao projeto arquitetônico de museu não só um layout, mas também, definições e orientações de como as obras devem ser dispostas para uma melhor expografia dos objetos como por exemplo, a recomendação de um quadro por parede, para assim segundo o autor, “se transformar em “fundo” neutro que ressalta objetos autônomos.” (KIEFER, 2001, p.14).

Pontualmente, sobre a questão da expografia, Alves (2010) citando Polo (2006), nos remete ao surgimento das discussões acerca da Gestalt⁸ e o delineamento do que

⁸ Segundo a autora é a ciência que estuda os princípios da percepção humana, onde: “um dos fatores que influenciam diretamente na percepção é a relação de contraste entre figura e fundo”. (ALVES, 2006, p.2).

ficaria conhecido como expografia moderna tradicional⁹ e expografia moderna italiana¹⁰, sendo, a primeira metodologia - a expografia moderna tradicional - adotada e mais difundida nesse período, dando origem então, ao cubo branco.

Os quadros, que antes ocupavam aos montes uma mesma parede, tendo seus universos separados apenas pelas molduras, começaram a ser organizados criteriosamente, de maneira mais clara. Mudanças vindas com o advento da fotografia também estimularam transformações. Os novos enquadramentos e cortes das pinturas insinuavam uma continuação de cada cena, de forma que cabia ao observador imaginar tal continuação para além das molduras, que já não representava mais uma janela por onde se adentrava no universo do artista. As esculturas também, que eram expostas geralmente contra a parede, começaram a ser mais exploradas enquanto objetos tridimensionais, exigindo espaços em toda a sua periferia para que o observador pudesse contemplá-la por inteiro. Aliada a todas essas novas tendências, estava a arquitetura moderna, que era avessa aos ornamentos e adepta da neutralidade e dos espaços amplos. (ALVES, 2006, p.3)

Grossman (2002), cita o Museu de Arte Moderna de Nova York, como instituição difusora do modelo do cubo branco nas galerias de exposições, onde: “No espaço de exposição asséptico e atemporal das galerias desse museu, a obra de arte é individualizada e apresentada em ambiente homogêneo que sublima as nuances arquitetônicas do edifício.”(GROSSMAN, 2002 apud O'DOHERTY, 2002, p.13). O'doherty (2002) descreve o cubo branco como:

A galeria é construída com preceitos tão rigorosos quanto os da construção de uma igreja medieval. O mundo exterior não deve entrar, de modo que as janelas geralmente são lacradas. As paredes são pintadas de branco. O teto torna-se a fonte de luz. O chão de madeira é polido, para que você provoque estalidos austeros ao andar, ou acarpetado, para que você ande sem ruído. A arte é livre, como se dizia, “para assumir vida própria”. Uma mesa discreta talvez seja a única mobília. Nesse ambiente, um cinzeiro de pé torna-se quase um objeto sagrado, da mesma maneira que uma mangueira de incêndio num museu moderno não se parece com uma mangueira de incêndio, mas com uma charada artística. Completa-se a transposição modernista da percepção, da vida para os valores formais. Esta, claro, é uma das doenças fatais do modernismo. Sem sombras, branco, limpo, artificial - o recinto é consagrado à tecnologia da estética. Montam-se, penduram-se, espalham-se obras de arte para estudo. Suas superfícies imaculadas são intocadas pelo tempo e suas vicissitudes. A arte existe numa espécie de eternidade de exposição e, embora haja muitos “períodos” (Último Modernismo), não existe o tempo. Essa eternidade dá à galeria uma condição de limbo; é preciso já ter morrido para estar lá. Certamente a presença daquela

⁹ “acreditava na utilização do branco como cor neutra para os painéis e suportes que recebiam as obras.”. (ALVES, 2006, p.3).

¹⁰ “teve origem na Itália e optava pela transparência alcançada através de estruturas metálicas que dispensavam o uso de paredes para expor.” (ALVES, 2006, p.3).

estranha mobília, seu próprio corpo, parece supérflua, uma intromissão. O recinto suscita o pensamento de que, enquanto olhos e mentes são bem-vindos, corpos que ocupam espaço não o são - ou são tolerados somente como manequins cinestésicos para estudo futuro. (O'DOHERTY, 2002, p.26).

Sobre a transição de que falam Giraudy e Bouilhet (1990), do museu-templo para o museu-fórum, no contexto brasileiro ele é marcado, segundo Alves (2006), pela construção do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand - MASP (1960), projeto da arquiteta Lina Bo Bardi (1914 - 1992) que possuía influências italianas. Influências que imprimiram, na obra de Bo Bardi, uma museografia e expografia¹¹ próximas ao conceito de expografia moderna italiana, se diferenciando apenas pelo fato da arquiteta ter usado elementos que buscavam unir as obras, cidade e público ao invés de neutralizá-los:

Podemos dizer que toda essa proposta para o MASP, tanto museográfica quanto expográfica, contribuiu, ainda que indiretamente, para a idéia de fazer comunicar as artes, entre si e com a cidade, prática essa que veio a tomar conta do fazer artístico um pouco mais tarde. Na tentativa de traçar uma linha lógica que indique as mudanças ocorridas nesse lugar que chamamos "lugar da arte", talvez o momento que engloba a proposta do MASP seja um momento chave na transição entre o cubo branco e a arte pública. A verdade é que os anos que se seguiram pós-MASP foram marcados por um grande esforço de democratizar a arte e converter o museu-templo em museu-fórum. A própria preocupação com a educação e a dimensão didática que a instituição museu poderia ter foi (e ainda é) assunto de fóruns e debates. (ALVES, 2006, p.8).

Portanto, mesmo havendo algumas diferenças no processo de desenvolvimento da prática da Arquitetura Moderna, tanto nas instituições museais nacionais quanto nas internacionais, há elementos definidores em comum. Buscando então, inovar, a arquitetura modernista vai usar de elementos que modificam seu formato interno, como nos diz Kiefer (2001). Integração contínua das salas, transparência e fluidez são alguns dos elementos mais presentes nesses espaços, mas mesmo essas mudanças não foram capazes de impedir que problemas ocorressem, "apesar de se pretender funcionalista e a epígrafe "a forma segue a função" ser muito comum nesse período, a arquitetura moderna nunca teve uma relação pacífica com as questões funcionais." (KIEFER, 2001, p.19). Kiefer (2001) nos relata ainda que mesmo o museu moderno enfrentando essas

¹¹ A forma, que a Arquitetura de um museu é pensada, tem impacto direto nas funcionalidades da instituição e, conseqüentemente, nas possibilidades museográficas e expográficas que o museu poderá explorar para comunicar e conservar seu acervo. As dinâmicas que a instituição poderá oferecer ao público também podem ser afetadas pela estrutura e pela espacialidade limitada pela arquitetura.

dificuldades, o projeto arquitetônico acabava por se sobressair, trazendo então o exemplo do *Guggenheim Museum*, que foi inspirado no *Musée de la Connaissance* (CORBUSIER, 1939):

Com o museu Guggenheim não foi diferente: a par da preocupação expressa por seu arquiteto, sua funcionalidade foi severamente criticada desde sua inauguração, tanto pela obrigatória linearidade de qualquer exposição quanto pela dificuldade de exposição de obras de grande tamanho. Com a ampliação empreendida por Gwathmey entre 1982 e 1992, esses problemas deixaram de ser críticos e os valores da arquitetura de Wright, hoje reverenciada pela mídia americana, sobrepujam qualquer dificuldade que ainda persista. (KIEFER, 2001, p.19).

Figura 06: Guggenheim Museum.



Fonte: David Heald.

As mudanças propostas pela Arquitetura Moderna iam muito mais a fundo para se distanciar do modelo dos museus nacionais, de tudo que eles representavam e que as vanguardas modernistas tanto criticavam.

Mas não era apenas a forma do museu que estava mudando, havia toda uma nova conceituação por trás desses projetos. Os museus agora eram projetados para serem lugares agradáveis de ficar até mesmo independentemente de seus motivos-objeto, o acervo exposto. Para isso foram agregados novos serviços como restaurantes, lojas, parques e jardins, além de outras facilidades e, mais do que tudo, em contraposição ao museu antigo, muita luz natural iluminando amplas circulações e grandes espaços de exposição muito mais integrados e fluidos. (KIEFER, 2001, p.20).

O vanguardismo na história da arquitetura de museus não se limita aos modernistas. Flávio Kiefer (2001) trabalha com clareza a questão dos trabalhos e debates dos arquitetos terem sido, de certa forma, independente do caráter científico do que hoje entendemos como Museologia,

As novidades introduzidas pelas primeiras gerações de arquitetos modernos foram feitas de forma muito mais intuitiva do que científica. Todos esses exemplos pioneiros de renovação do método de projetar museus mostram a grande sensibilidade de seus arquitetos às novas necessidades surgidas em seu tempo, mas ainda não podemos creditar à ciência museológica as mudanças ocorridas. O Museu Sem Fim de Le Corbusier, o Guggenheim de Wright, a Fundação Maeght de Sert e muitos outros, foram elaborados mais com a sensibilidade e intuição de seus autores do que fundamentados em novos preceitos científicos, já que, à época ainda não tínhamos a ciência museológica estruturada. Entretanto, esses museus, ao se contraporem aos velhos museus, muito mais fechados e escuros, propiciaram a oportunidade de estudos comparativos e desenvolvimento da ciência museológica. (KIEFER, 2001, p.21).

O Museu Sem Fim pode ser levantado como um bom exemplo da preocupação do arquiteto com a instituição museal, sendo pensada, a longo prazo. A capacidade de guarda do museu foi uma preocupação levantada diante do processo de aquisição de objetos - hoje, com a teoria museológica desenvolvida, entendido como o processo de musealização - que o museu passaria ao longo do tempo, sendo resolvido com uma arquitetura, que possibilitasse, o seu crescimento contínuo.

Figura 07: Musée de la Connaissance/Museu sem Fim.



Fonte: https://www.researchgate.net/figure/FIGURA-06-Musee-de-la-Connaissance-Le-Corbusier-1931_fig6_309211816

Podemos então, notar como a arquitetura se adaptou e modificou as instituições museológicas a partir de suas demandas e sua relação com públicos específicos. Desde as instituições dos museus nacionais, a arquitetura de museus tem tido cada vez mais impacto nos espaços expositivos e no tratamento dado aos acervos, chegando, até mesmo, a definir a melhor forma de se expor e ambientar um objeto. As estruturas modernas que surgem durante o século XX e seguem evoluindo e se adaptando no século XXI, demonstram, a monumentalidade e força que a arquitetura pode ter, mesmo colocando em risco algumas funcionalidades do museu e assumindo o holofote que brilhava, até então, sobre os acervos das instituições.

Mesmo os dilemas sobre os espaços físicos - ou não - que englobam os acervos museológicos que debatemos atualmente, perpassarem temáticas de arquitetura, essa foi uma discussão - que podemos entender melhor agora - que se iniciou de forma mais ativa partindo dos arquitetos da época. Com execução de projetos que modificaram a espacialidade dos museus, transformando ou rompendo com os paradigmas vigentes nos museus já instituídos. A arquitetura de museus criava ao mesmo tempo o seu próprio paradigma na medida em que, o campo da Museologia se desenvolvia e refletia acerca dos acervos e das instituições museológicas e, ao passo que a própria Arquitetura Moderna passava por modificações e novas reflexões.

2 CAPÍTULO 02: MEMORIAL DOS POVOS INDÍGENAS EM BRASÍLIA: RELAÇÕES DE PODER E REPRESENTATIVIDADE.

Como citado, o anseio das vanguardas por mudanças e os avanços tecnológicos - que disponibilizaram novas ferramentas e possibilidades de se construir novos espaços - são frutos de processos e relações complexas. Essas novas ideias não iriam circular e se manter restritas ao continente europeu, porém a sua interação e assimilação por outras sociedades se deu em momentos diferentes.

No Brasil a inserção de ideais modernistas e o processo de modernização¹² podem ter dois momentos elencados como motores para a instauração e difusão desses ideais: 1) a inserção compulsória do Brasil na Belle Époque, de que fala Nicolau Sevcenko (1995); e 2) a Semana de Arte Moderna de 1922. Sendo o primeiro utilizado posteriormente, como modelo e adaptado conforme fosse conveniente, em outras

¹² As origens do modernismo no Brasil estão permanentemente em discussão. Tais contendas revelam não apenas dicotomias entre modalidades de interpretação e de definição do que se entende por modernismo, mas também clivagens regionais que envolvem grupos de intelectuais, universidades com prestígios hierarquicamente distintos, museus, galerias e colecionadores. (SIMIONI, 2013, p.2).

idades brasileiras. Quanto à Semana de Arte Moderna de 1922, se ressalta a incorporação de elementos nacionais ao discurso modernista a fim de não mais combatê-los, mas enaltecê-los.

Sevcenko (1995) fala de como o desejo da nova classe dominante¹³, promoveu na cidade do Rio de Janeiro, durante o século XX, uma série de transformações com o objetivo de se modernizar a cidade e, dessa forma, ficar em dia e ser reconhecida como metrópole cosmopolita e alinhada com os modelos de civilidade europeus:

Assistia-se à transformação do espaço público, do modo de vida e da mentalidade carioca, segundo padrões totalmente originais; e não havia quem se lhe pudesse opor. Quatro princípios fundamentais regeram o transcurso dessa metamorfose, conforme veremos adiante: a condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que será praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas; e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense.

A expressão “regeneração” era por si só esclarecedora do espírito que presidiu esse movimento de destruição da velha cidade, para complementar a dissolução da velha cidade imperial, e de montagem da nova estrutura urbana. O mármore dos novos palacetes representava simultaneamente uma lápide dos velhos tempos e uma placa votiva ao futuro da nova civilização. (SEVCENKO. 1995, p.31).

O autor traz algumas das medidas tomadas, como por exemplo: o violão classificado como elemento típico de vadiagem; o combate à boemia, fortificado pelas alterações no espaço urbano; expulsão das camadas pobres para fora do centro urbano, tendo como consequência o desenvolvimento das favelas; o uso obrigatório de paletó e sapato em que “o objetivo do regulamento era pôr ‘termo à vergonha e à imundície injustificáveis dos em mangas-de-camisa e descalços na rua da cidade” (SEVCENKO, 1995, p.33); e o desejo de se ter um carnaval caracterizado por elementos europeus e não os populares.

O resultado mais concreto desse processo de aburguesamento intensivo da paisagem carioca foi a criação de um espaço público central na cidade, completamente remodelado, embelezado, ajardinado e europeizado, que se

¹³ A classe burguesa, que emergiu ao poder após a independência do Brasil, instaurando o modelo republicano. A burguesia queria se desvencilhar de todo e qualquer costume que remetia a uma “cultura colonial”, que colocava, na sua perspectiva, uma imagem de atraso ao país em comparação com os países tidos como desenvolvidos, em especial, os países europeus.

desejou garantir com exclusividade para o convívio dos “argentários”. A demolição dos velhos casarões, a essa altura já quase todos transformados em pensões baratas, provocou uma verdadeira “crise de habitação”, conforme a expressão de Bilac, que elevou brutalmente os aluguéis, pressionando as classes populares todas para os subúrbios e para cima dos morros que circundam a cidade. Desencadeia-se simultaneamente pela imprensa uma campanha, que se prolonga por todo esse período de “caça aos mendigos”, visando à eliminação de esmoleres, pedintes, indigentes, ébrios, prostitutas e quaisquer outros grupos marginais das áreas centrais da cidade. Há mesmo uma pressão para o confinamento de cerimônias populares tradicionais em áreas isoladas do centro, para evitar o contato entre duas sociedades, que ninguém admitia mais ver juntas, embora fossem uma e a mesma. Por trás dessas recriminações, estava o anseio de reservar a porção mais central da cidade, ao redor da nova avenida, para a “concorrência elegante e chic”, ou pelo menos modelar por esse padrão todos ou tudo que por ali passasse ou se instalasse. (SEVCENKO, 1995, p.33-34).

Sevcenko (1995), prossegue em seu trabalho, detalhando o processo de aburguesamento da cidade do Rio de Janeiro e as especificidades de cada medida tomada, assim como, de suas consequências e reações. Sobre a segregação e a perseguição, que incidia sobre as classes mais pobres e populares, o autor pontua que “essa atitude cosmopolita desvairada adentra por quase todo esse período, exercendo placidamente a sua soberania sobre as imaginações.” (SEVCENKO, 1995, p.36).

A Semana de Arte Moderna de 1922, como nos mostra Simione (2013), que seria uma versão das origens do modernismo nacional pela ótica paulista, também pode ser considerada como uma das forças motrizes dos ideais modernistas. A autora nos fala da formação de um grupo, que surge como reação, após as duras críticas que os trabalhos de Anita Malfatti receberam do público mais conservador.

Ainda que não estivessem reunidos em torno de princípios coesos capazes de gerar manifestos, se viam e eram vistos por seus adversários como “futuristas”, em referência ao célebre Manifesto Futurista, do escritor italiano Filippo Tommaso Marinetti. Preocupados em superar tudo aquilo que viam como retrógrado na cultura brasileira, como a tradição agrária, regional e popular, além da acadêmica e parnasiana, buscavam o compasso com o cosmopolitismo irradiado pelas vanguardas europeias. Nesse projeto, construíam em suas obras uma imagem de São Paulo como cidade aberta à modernização, em constante mudança, livre do passado e em permanente marcha para o futuro. Nesse desejo de atualização imediata, São Paulo emergia como um “mito tecnicizado”, lugar de ininterrupta destruição das tradições, ansiosa por todos os tipos de inovação, receptiva às novas linguagens artísticas e às transformações sociais, políticas e culturais caudatárias das ondas imigratórias. Mesmo se tais imagens correspondessem mais aos desejos desses “futuristas” do que à realidade cotidiana dos habitantes da metrópole, ainda hoje estão implantadas no imaginário que projeta a cidade como “carro-chefe da nação”. Assim, nesse momento, as produções dos “futuristas” não procuravam reivindicar as

particularidades da cultura brasileira, mas bem o contrário: desejavam compassar a cultura nacional, vista como atrasada, às experiências internacionais, consideradas cosmopolitas e progressistas. (FABRIS, 1994 apud SIMIONE, 2013, p.3).

Simione (2013) prossegue fazendo ressalvas ao processo de inserção, apropriação e uso de elementos verdadeiramente nacionais por artistas como Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Mário de Andrade, dentre outros, em suas obras. Com efeito a essa nova aplicação:

Ao longo da década de 1920, essa visão do modernismo como um movimento de valor nacional e internacional cujo ponto inicial seria a “Semana de 22” foi se constituindo como um dogma, principalmente graças ao espaço que seus membros cultivaram na imprensa da época, tornada uma espécie de arena de propagação dos ideais do grupo. [...] Alçado à condição de primeiro movimento genuinamente brasileiro e compreendido como um grito da consciência nacional, o modernismo garantiu a certos grupos e a seus protagonistas um lugar de grande proeminência; eles tornaram-se, assim, símbolos culturais – e políticos – dos poderes de transformação oriundos das nações “periféricas”. (SIMIONE, 2013, p.5).

Com uma perspectiva nacionalista, que adotava e buscava enaltecer elementos e símbolos nacionais, os ideais modernistas viriam a se fortalecer, se propagar e serem requisitados no processo de modernização empregado pelo próprio Estado:

Se os anos 1920 foram o momento de efervescência do modernismo em formação, a década de 1930 pode ser considerada a época de maturação e oficialização do movimento. O governo de Getúlio Vargas (1937-1945), visando a se contrapor ao liberalismo e ao regionalismo que caracterizaram a Primeira República, levou a cabo uma política centralizadora que objetivava produzir um “novo homem brasileiro”. Para tanto, a cultura e a educação tornaram-se dimensões prioritárias, responsáveis por moldar a “alma da nação”. Uma série de políticas culturais foram implementadas no sentido de se promover a integração nacional por meio de símbolos que até hoje identificam os sinais de “brasilidade”, tais como a feijoada, a capoeira e o samba: práticas anteriormente combatidas, posto que associadas ao passado escravista, foram então consideradas sinais da convivência pacífica entre raças e culturas, permitindo celebrar a “mestiçagem” como elemento nacional integrador. (SCHWARCZ, 1984 e 1995 apud SIMIONE, 2013, p.56).

O uso e a força dos ideais modernistas se intensificam de tal forma que o Brasil passa a projetar internacionalmente suas produções nacionais, fundamentadas por esses princípios do modernismo, que agora tinha elementos suficientes para caracterizar uma representação nacionalista:

Durante o Estado Novo, em um contexto político de aproximação entre os Estados Unidos e a América Latina, fomentou-se uma série de eventos com o objetivo de elaborar uma imagem positiva do Brasil. Em 1940, foi realizada a exposição *Portinari of Brazil* no Museum of Modern Art (MoMA) e, em 1943, a importantíssima *Brazil Builds*, também ocorrida no MOMA. Idealizada por Philipp Goodwin, curador da instituição, essa exposição contou com um catálogo que se tornou uma referência internacional sobre a arquitetura brasileira, representada por meio de imagens de edificações barrocas e construções modernistas. É importante lembrar também a participação do país na Feira Mundial de Nova York, em 1939-1940, com um pavilhão projetado por Lucio Costa e Oscar Niemeyer. Na década seguinte, Niemeyer e Portinari foram consagrados definitivamente no âmbito internacional ao colaborarem na construção da sede das Nações Unidas: o arquiteto carioca foi um dos coautores do projeto arquitetônico e o pintor paulista realizou dois imensos painéis representando a Guerra e a Paz. A batalha para expandir e consolidar o modernismo brasileiro havia sido vencida. (SIMIONE, 2013, p.7).

Adentrando o campo da arquitetura, como citado, os CIAM tiveram papel fundamental em reunir os profissionais - que possuíam anseios e tinham iniciativas que corroboravam com os desejos e pretensões dos demais profissionais que viriam a fundar e compor os CIAM - na elaboração, organização e difusão de princípios da Arquitetura Moderna em diversos campos de aplicação da arquitetura e do urbanismo. Cappello (2019), com seu trabalho¹⁴, busca os momentos de contato entre profissionais brasileiros com o movimento dos CIAM.

A partir da relação, evidenciada por Cappello (2019), entre os CIAM e os profissionais brasileiros, nos é possível refletir sobre o impacto desse movimento nos projetos e iniciativas nacionais, que incidem também, na concepção das edificações museológicas modernas no Brasil. Segundo a autora: “No Brasil, Gregori Warchavchik¹⁵ irá traduzir a Declaração de La Sarraz¹⁶ que será publicada no jornal *Correio Paulistano*, no final de 1928, inserida num artigo intitulado “Um Congresso que marcou época na História da Arte”. (CAPPELLO, 2019, p.3).

O primeiro contato dos arquitetos brasileiros com os CIAM ocorre em 1929, com a viagem de Le Corbusier a América do Sul. Em novembro desse ano ele chega ao Brasil, depois de uma viagem a Buenos Aires. É apresentado ao meio artístico paulistano e carioca por seu amigo Paulo Prado, quem articula toda a sua viagem no país. Le Corbusier faz conferências em São Paulo e no Rio de Janeiro e visita a “Casa Modernista” de Warchavchik no Pacaembu, além de outras casas do

¹⁴ Interlocução entre a Europa e o Brasil: os CIAM e os arquitetos brasileiros.

¹⁵ Um dos nomes mais importantes da primeira geração de arquitetos modernistas brasileiros.

¹⁶ Documento que continha as propostas que eram a base de fundação do CIAM.

mesmo arquiteto em São Paulo. Ainda na capital paulistana Le Corbusier escreve, em 27 de novembro de 1929, uma carta ao secretário dos CIAM, Siegfried Giedion, indicando Warchavchik como delegado dos CIAM para a América do Sul. Warchavchik fica assim encarregado da representação do Brasil e da coordenação dos arquitetos modernos brasileiros, estendendo sua representação por toda América do Sul. Sabe-se que essa viagem de Le Corbusier à América Latina foi decisiva para o movimento moderno, o qual passou a contemplar o continente americano como o território que podia acolher, de um modo mais ambicioso, as novas propostas de cidade e crescimento territorial. No final de 1929 já como delegado dos CIAM para a América do Sul, Warchavchik distribui em volantes a Declaração de La Sarraz, divulgando as ideias dos CIAM para os brasileiros. (CAPPELLO, 2019, p.4).

O interesse dos CIAM, na América do Sul e no Brasil, é reiterado e melhor evidenciado, segundo a autora, com um pedido - realizado por parte do CIAM ao Warchavchik em 1932 - a respeito de aspectos da arquitetura e urbanismo aplicados a uma cidade latino-americana. A autora nos traz, então, o momento em que Warchavchik, em 1933, envia sua lista com indicações de candidatos para o Comitê Internacional para a resolução dos problemas da arquitetura contemporânea - CIRPAC¹⁷ - especificamente, para Giedion¹⁸, Alcides da Rocha Miranda, João Lourenço da Silva, Altberg, Reidy e Gerson (p.6). Continha a seguinte descrição:

Trata-se de Lucio Costa, que lhe recomendo especialmente como arquiteto de talento, desinteressado e sério, e que fez muito pela arquitetura moderna no Brasil. Depois da revolução de 1930, foi ele nomeado diretor da Escola de Belas Artes. Ele reformou, contratou professores modernos, entre os quais me encontrava eu. Profundamente artista, ele se manteve desprendido, e após um ano desse regime, as correntes reacionárias subiram novamente, e conseguiram empolgar de novo a Escola. Lucio Costa demitiu-se e o grupo de professores modernos igualmente. Entretanto, toda uma geração de jovens estava ganha, relativamente, para a arquitetura moderna. Entre eles, meus ex-alunos Alcides da Rocha Miranda e João Lourenço da Silva, que recomendo igualmente como membro do grupo. WARCHAVCHIK, G. apud FERRAZ, G., 1965, p.40 apud CAPPELLO, 2019, p.6).

Em 1935 as indicações, como nos mostra Cappello (2019), que Warchavchik fez dos candidatos brasileiros ao CIRPAC, é aceita. E Giedion sugere “a formação de um grupo sul-americano, mencionando uma indicação de P. M. Bardi, o arquiteto Maurizio Cravatto de Montevideú.” (CAPPELLO, 2019, p.7), para melhor organização e contato.

¹⁷ Órgão executivo do CIAM.

¹⁸ Siegfried Giedion foi um historiador de arte e um dos fundadores do CIAM.

Então, sobre a viagem que Le Corbusier fazia pela América Latina e a difusão dos ideais dos CIAM, a autora nos fala que:

Em 1936, a 6ª Conferência de Le Corbusier no Rio de Janeiro tem como tema 'Os Congressos Internacionais de Arquitetura legislam sobre bases novas'. Nele discorre sobre a existência dos CIAM e lembra por que foram fundados, além de destacar o último congresso, em que, após as análises das cidades apresentadas, se estabeleceu uma carta dos urbanistas modernos, com diretrizes para o urbanismo moderno. (CAPPELLO, 2019, p.7).

Cappello (2019) traz a lista com os nomes e as funções dos profissionais que compunham o grupo brasileiro dos CIAM, em 1945:

No Brasil, ocorre a formação do Grupo brasileiro do CIAM no Rio de Janeiro, com a seguinte direção: presidente, Oscar Niemeyer; vice, Alcides Rocha Miranda; secretário-tesoureiro, José Theodulo da Silva; conselho diretor, Affonso E. Reidy, Álvaro Vital Brasil, Aníbal Melo Pinto, Carlos Leão, Carlos Ferreira, Fernando Saturnino de Brito, Helio Uchôa Cavalcanti, Hermínio Andrade Silva, Henrique Mindlin, João Cavalcanti Bastos Melo, Jorge Machado Moreira, Jorge Ferreira, José Sousa Reis, Lucio Costa, Marcelo Roberto, Milton Roberto, Paulo Camargo e Almeida. (CAPPELLO, 2019, p.11).

Uma vez tendo os profissionais brasileiros, envolvimento com os princípios e com o movimento dos CIAM¹⁹, fica mais claro e evidente os resultados dessas interações, e principalmente, da absorção de vários ideais, nas aplicações feitas nas obras dos profissionais brasileiros, como veremos adiante, por exemplo, no planejamento e nas construções de Brasília. O resultado mais notório dos encontros e discussões dos CIAM, se encontra na Carta de Atenas de 1933 - na versão que Le Corbusier elaborou a respeito do IV congresso dos CIAM²⁰. Pela perspectiva de Le Corbusier este congresso teria chegado à seguinte conclusão: "o sol, a vegetação, o espaço são as três matérias primas do urbanismo. A adesão a esse postulado permite julgar as coisas existentes e apreciar as novas propostas de um ponto de vista verdadeiramente humano." (CORBUSIER, 1933, p.27). Para além disso, na Carta de Atenas (1933),

Trata-se de resoluções relacionadas ao momento histórico em que se vivia, ou seja, de grande crescimento urbano mundial, que tiveram influência decisiva do pensamento de Le Corbusier. Assim, a Carta de Atenas de 1933 apresenta

¹⁹ Mesmo que esse envolvimento e interação não necessariamente se deu limitado, à forma, e somente nos períodos que nos traz Cappello, tendo ocorrido também em momentos anteriores e de outras formas, tendo em vista, projetos e acontecimentos com características modernistas sendo executados antes da tradução e difusão da Declaração de La Sarraz feita por Warchavchik.

²⁰ O tema desse congresso foi: cidade funcional.

formulações para a organização das cidades, definidas em funções básicas: habitar, trabalhar, circular e lazer. (IPHAN, 2015, p.49).

Na esteira das reflexões em torno da Arquitetura Moderna temos, então, a construção e materialização da cidade de Brasília entre 1957 e 1960, que se tornou um dos maiores ícones do patrimônio e da arquitetura moderna:

É pioneira, nacional e internacionalmente, no que se refere à preservação do patrimônio moderno, tendo em vista que tal reconhecimento esteve, por longo tempo, associado apenas a bens culturais centenários. Entre os elementos urbanísticos mais notáveis da cidade planejada para ser a Capital da República está a superquadra. Sua concepção, conforme seu autor, o urbanista Lúcio Costa, dizia respeito à reaproximação do habitante com o seu lugar de morada, reconectando aspectos bucólicos às edificações a partir de uma relação do ambiente construído com os espaços circundantes, livres e arborizados, nos quais o morador se veria em condições de desfrutar simultaneamente das qualidades da cidade e do campo. A relativa separação das funções do habitar dos demais fluxos urbanos, livraria as áreas residenciais das densidades e pressões mais intensas e indesejáveis da vida urbana, que estariam concentradas nos cruzamentos dos dois grandes eixos que conformam a cidade: Monumental e o Rodoviário. (IPHAN, 2015, p.10).

Indo mais afundo sobre o potencial simbólico no qual a então futura capital do país estava emergindo, a autora Alves (2005) nos coloca uma perspectiva a respeito de sua concepção:

Fundada em 1960, ela foi concebida como a representação utópica de uma ideologia capitalista, tradutora de um pensamento poético de grandiosidade e monumentalidade. Primeiro, é preciso compreender Brasília como cidade progressista. Vista do sertão goiano, já no governo de Café Filho, a nova capital traria mais fé e confiança ao nosso povo, em virtude das perspectivas abertas e do anseio otimista de conquistar o solo brasileiro. Para o país, segundo Amaral, a implantação de Brasília significou a abertura de um novo pólo de desenvolvimento e conquistas no Centro-Oeste, que possibilitou ampliar a comunicação entre regiões distantes, que teriam na capital um ponto de encontro. (AMARAL, 2003, p.303 apud ALVES, 2005, p.124).

A cidade possui em seu traço urbanístico e arquitetônico algumas das principais discussões modernas, “Lúcio Costa se utilizou de várias referências, antigas e modernas, e trabalhou com uma série de conceitos e técnicas urbanísticas, teorizadas ou aplicadas na primeira metade do século XX.” (IPHAN, 2015, p. 49). Segundo Holanda (2003):

O Plano Piloto de Lucio Costa representa o genuíno Movimento de Arquitetura Moderna, cujo ideário permeou a maioria dos projetos apresentados no concurso de 1956. Ele sobressaía por vários atributos: aplicação peculiar do receituário modernista (transgredindo-o em alguns pontos, como na configuração da unidade de vizinhança); incorporação de elementos históricos, como perspectivas barrocas e terraplenos monumentais (remetendo à América pré-Colombiana); outras referências – gregarismo colonial brasileiro, acrópole cerimonial, cidade linear, cidadejardim, urbanidade de áreas comerciais. Uma cidade “pós-moderna” avant la lettre, distinta de todas as manifestações urbanísticas modernas. Nisso reside sua força. Escolhida pelo júri do Concurso

por ser “concepção espacial adequada a uma capital”. (GOROVITZ, 1955; HOLANDA, 2002 apud HOLANDA, 2003, p.4).

Mais do que alinhada com os postulados da Arquitetura Moderna e da Carta de Atenas de 1933, a construção da cidade de Brasília estava entrelaçada com o desejo, ainda vigoroso, de se construir um imaginário nacional ao passo que se alimenta o desejo de modernização e emparelhamento com o status cosmopolita já em estado avançado em parte do mundo,

É certo afirmar que seu planejamento foi fruto de um projeto nacionalista e modernista, características presentes tanto na planificação do terreno e projeto urbanístico quanto na expressão arquitetônica da cidade. Essa perspectiva modernista é exatamente uma das referências na busca da identidade nacional que marca a história do pensamento brasileiro do século XX. Neste período de utopismo tecnocientífico, dotado de um ilimitado progresso e impulsionado pelas descobertas e criações no âmbito científico e tecnológico, Brasília materializa, segundo Silva, “uma época em que a identidade era fornecida pelo sonho, ao mesmo tempo em que o sonho era a própria identidade”. Neste sentido, a cidade é defendida pelo seu aspecto formal, construtivo, projetivo, mas, principalmente, por ter captado a “essência mesma da vida histórica, compreendendo as necessidades do desenvolvimento da vida nacional e social”. (SILVA, 1997, p.67 e 62 apud ALVES, 2005, p. 125-126).

Brasília possui em sua história, assim como outras cidades brasileiras construídas sob a égide do modernismo, fortes relações de exclusão e discriminação, como um dos efeitos colaterais - no caso, de Brasília, contra os candangos²¹ - que foi fomentado, em grande parte, pelo planejamento urbano que não foi capaz de abarcar todo o contingente de pessoas que a construção de Brasília reuniu. Tendo, ainda, o fenômeno de elitização do espaço urbano durante seu desenvolvimento ao longo dos anos. Como resultado, essas tensões nas relações socioeconômicas, moldaram a configuração social e urbana de todo o território do Distrito Federal ao longo dos anos:

Apesar de Brasília ter sido concebida como uma cidade ideal, como uma “urbs” – um ambiente arquitetônico planejado –, percebe-se que ao longo da História vem se transformando em um organismo vivo e contraditório, uma cidade que, como tantas outras, tem muitas comunidades e identidades. Brasília, símbolo do novo Brasil, insinuava a modernidade em ação, materializando um momento de pré-maturidade em busca de um novo centro, de estabilidade e ordem social, no qual o complexo de inferioridade e a passividade pareciam estar superados. [...] Mas a cidade é feita de homens, não de obras de arte. A cidade “ideal” ou utópica, surgida da suposta onipotência de seu criador, é uma ficção. Nenhuma cidade jamais nasceu da invenção de um gênio; ela é o produto de toda uma história que se cristaliza e manifesta. (ARGAN, 1998, p.244 apud ALVES, 2005, p.128).

²¹ Assim foi denominado o grande contingente de pessoas que migraram de diversas partes do Brasil - principalmente do nordeste brasileiro - em direção ao Planalto Central para a construção de Brasília.

Sobre os processos de ocupações, dos grupos populacionais, no Distrito Federal, Holanda (2003), elabora em seu trabalho uma linha explicativa a partir dos conceitos de:

1) assentamentos vernaculares: preexistentes à construção da Capital, como os núcleos urbanos de Planaltina (sec. XIX) e Brazlândia (anos 1930); 2) modernismo clássico: o Plano Piloto; 3) modernismo periférico: cidades satélites, surgidas antes mesmo da inauguração da Capital; reproduzem traços problemáticos do modernismo clássico, sem suas qualidades expressivas; 4) assentamentos de empreiteiras: implementados pelas empresas de construção civil, abrigavam técnicos e operários; 5) assentamentos populares: principalmente favelas, edificadas por migrantes sem outra opção; 6) pós-modernismo: setores urbanos centrais e na orla do Lago Paranoá; novos bairros; 7) cidade de muros: condomínios fechados periféricos em grande parte da superfície do Distrito Federal. (HOLANDA, 2003, p.1).

O importante a se ressaltar é: como a especificidades dos terrenos, aliados com um mal planejamento urbano; políticas públicas rasas - e que em grande parte do tempo visavam beneficiar grupos específicos; um forte crescimento populacional - em que a maioria das pessoas era de baixa renda e, portanto, não podiam arcar com o custo de vida no Plano Piloto - tiveram que lidar e foram tratadas com relação à moradia e acesso a serviços básicos. Com relação ao vernáculo, modernismo clássico e modernismo periférico, o autor relaciona a implementação das edificações, baseadas na Arquitetura Moderna, com as mudanças significativas e bruscas na paisagem pré-existente. Com relação às cidades de Planaltina e Brazlândia após a construção de Brasília:

Com as expansões pós-Brasília, os tipos edifícios de Planaltina e Brazlândia migraram para o modelo das cidades satélites, com zoneamento de usos especializado, grandes espaços abertos pouco utilizados, maior isolamento entre interior dos edifícios e espaço público por causa de longas empenas cegas, paisagem urbana visualmente redundante. (HOLANDA, 2003, p.4).

Sobre a noção de modernismo clássico nos é lembrado a classificação, feita por Lúcio Costa, das áreas da cidade de Brasília, que são divididas em quatro escalas²²: monumental; residencial; gregária; e bucólica.

As quatro escalas organizam o Plano Piloto como dois eixos que se cruzam em níveis distintos na temática gregária (centro urbano ou urbs), de onde partem o apêndice do território monumental e as duas "asas" residenciais. Estas compõem-se de superquadras que abrigam também o equipamento infantil (escolas, play-grounds) e o comércio local em uma de suas bordas; são agrupadas em unidades de vizinhança com clubes, quadras poliesportivas, igrejas e outros equipamentos vicinais. (HOLANDA, 2015, p.5).

²² "As escalas urbanísticas passam a ser entendidas como referências para a relação entre a forma de determinado espaço e sua função e mesmo sua simbologia." (IPHAN, 2015, p.26).

É a partir dessa classificação, que o autor discorre das especificidades do Plano Piloto e das disposições de seus elementos de forma harmoniosa, o que dá uma melhor qualidade de vida para as pessoas. Porém devido a mudanças do modelo original o autor pontua que:

Outras transformações, invasão de espaços públicos, pressão imobiliária por mudança de gabaritos e índices de utilização, foram fatores que desaguaram na iniciativa para inserir Brasília na lista de Patrimônio da Humanidade (conseguido em 1987). Controvérsias marcaram o processo: não se assegurou a preservação da forte imagem do Plano Piloto e se tornaram penosas muitas tentativas de resolver sérios problemas urbanísticos da cidade. (HOLANDA, 20015, p. 7).

O modernismo periférico, os assentamentos de empreiteiras e os assentamentos populares, terão em comum a dificuldade na organização e no planejamento desses espaços no que se refere ao grande contingente de pessoas e o desejo de mantê-las o mais distante possível do Plano Piloto, de forma a não sujar a imagem de cidade moderna e futurista de Brasília:

A satelitização precoce de Brasília é sua maior metamorfose. Os operários não podiam arcar com os custos dos edifícios das superquadras; os acampamentos de obra não conseguiram absorver todos os contingentes migratórios que chegaram do Nordeste, Goiás e Minas Gerais. (HOLANDA, 2015, p.9).

O desejo de se distanciar as camadas minimamente abastadas - onde se enquadram grande parte dos candangos - dos centros de poder e, no caso de Brasília, afastar também, da nova imagem de futuro e modernidade que se pretendia a imagem de Brasília, foi algo extremamente recorrente e violento. Como nos relata Gouveia (1995), acerca das condições e das relações de trabalho dos Candangos durante a construção da cidade:

Os candangos trabalhavam em regime de “viradas”, que provocava um alto índice de acidentes. [...] Nesse período, toda e qualquer reivindicação era violentamente reprimida. Existia em Brasília a temida Guarda Especial de Brasília (GEB), comandada por um general da reserva e recrutada entre os trabalhadores de maior porte e ainda de policiais goianos famosos por seus atos de violência. Ressalte-se ainda que Brasília não dispunha de órgão do Ministério do Trabalho, tendo o candango que se deslocar até Luziânia, onde existia um posto que tratava das questões trabalhistas; mesmo assim o titular era um juiz de Direito, ficando, portanto, a grande maioria dos acidentes de trabalho sem serem apurados ou reclamados, não tendo na verdade o trabalhador como fazer valer seus direitos. (JOFFILY, 1977, p.53-2; SOUZA, 1983, p.42 apud GOUVÊIA, 1995, p.63).

Gouvêia (1995) segue falando das medidas, tomadas pelo governo, para remover as pessoas dos assentamentos para as cidades satélites desde antes da inauguração de

Brasília e como isso tornou ainda mais difícil o acesso dessas pessoas a serviços básicos como trabalho, lazer e afins. A distância entre cidades satélites e o Plano Piloto - local onde se concentra maior parte dos trabalhos e atividades essenciais - junto a um sistema de mobilidade deficitário, faz com que a tarifa do transporte público seja elevada, criando assim, mais uma barreira que se fortificou ao longo dos anos até os dias atuais.

Na verdade, o poder público em Brasília usou de suas prerrogativas de detentor da propriedade da terra, de ter a exclusividade das ações de planejamento e de deter o controle da empresa construtora de moradias, a Sociedade de Habitação de Interesse Social - SHIS, para desenvolver uma política de segregação e de controle social, pela distância onde localizou a população operária, pelo desenho dos novos loteamentos e pelas formas de financiamento, cooptação e repressão à população. Ao mesmo tempo, esta estratégia permitiu que o governo preservasse seu estoque de terras próximas ao centro de decisões do país, valorizando-as. (GOUVÊIA, 1995, p.88).

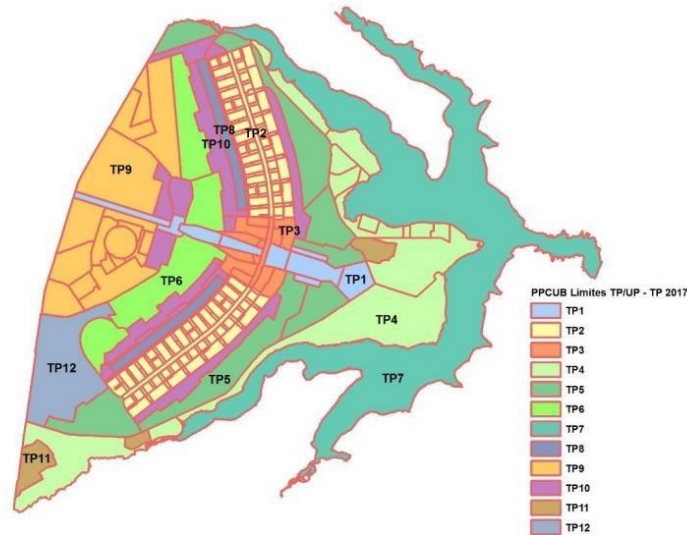
Segundo Gouvêia (1995), o mecanismo desenvolvido e aplicado, primeiramente pelo Estado, para o controle e segregação social, passa em um segundo momento, para a iniciativa privada que segue dando continuidade ao processo de distanciamento dessas camadas sociais dos grandes centros via especulação imobiliária. Essa realidade só viria a se modificar com uma mudança de perspectiva do governo junto a pressões sociais.

Na verdade, a auto-identidade de Brasília é tão problemática quanto a necessidade que foi criada para elegê-la como representante da nossa identidade nacional. Não podemos cometer o erro de reduzir a cidade à arquitetura e ao urbanismo do poder, à sua dimensão simbólica (utópica), ou a uma monumentalidade superficial e distante, concentrada apenas no Plano Piloto. O que queremos dizer é que a utopia da cidade de Brasília nos faz refletir sobre as diversas formas de cultura e de arte de seus moradores, vindos de diversas partes do país e que se acumulam em torno do Plano Piloto, nas dezenas de cidades satélites. [...] Diante destas considerações, a cidade nova engendra um paradoxo: sobre um intenso horizonte, foi construído um dos maiores conjuntos arquitetônicos modernistas do mundo, encravado no centro de um país, e no seu entorno vivem pessoas em condições de vida abaixo da linha estipulada pela ONU. (ALVES, 2005, p.129).

Dentre as quatro escalas de Brasília, a escala monumental é a que foi encarregada de maior representatividade simbólica. É nela que se encontram, conferidos, os poderes constituintes da nação, formando assim, a imagem de Capital Federal e Capital Distrital:

A escala monumental, como já mencionado, é associada aos lugares de representação da função de Capital da República. Especialmente, corresponde ao Eixo Monumental, desde a Praça dos Três Poderes até a Praça do Buriti - portanto, abarcando as sedes dos Poderes da República e do Governo do Distrito Federal. Aqui, temos a predominância de amplos espaços, como o extenso gramado do canteiro central do eixo, e de edifícios monumentais, de considerável apelo estético, grande parte deles projetados por Oscar Niemeyer. (IPHAN, 2015, p.29).

Figura 08: Escala Monumental.



Fonte: Secretaria de Estado de Gestão do Território e Habitação do DF, 2017.

É dentro dessa escala²³ que se encontra o Memorial dos Povos Indígenas de Brasília, construído em 1987. Apesar de ser um museu com arquitetura moderna e ter uma concepção inovadora, o MPI não se sobressai ao contexto do qual está inserido, por estar em perfeita harmonia com as demais edificações próximas e com o local ocupado. Essa harmonia possibilita que o memorial seja enquadrado no conceito de museu-museu, de Montaner (2013). Darcy Ribeiro²⁴ foi a pessoa responsável por idealizar esse espaço em que se tinha:

A intenção de revelar o que havia de mais original na cultura brasileira: a criatividade indígena. O Memorial é um espaço concebido para mostrar, ao Brasil e ao mundo, que os índios lançaram as bases do que seria uma civilização dos trópicos.” (INSTITUTO TERCEIRO SETOR, 2007, p.1).

O MPI além de estar localizado na escala monumental, da cidade de Brasília, está em frente a outra instituição museal, o Memorial JK²⁵ e próximo ao Palácio do Buriti²⁶.

²³ Na figura, representado pela cor azul e com a sigla “TP1”, está o Eixo Monumental - desde a AVPR até a EPIA - onde se encontra a escala monumental.

²⁴ Antropólogo, sociólogo e historiador de grande relevância pelos estudos sobre as matrizes que constituíram a sociedade brasileira, dentre elas, a matriz indígena.

²⁵ Instituição destinada à memória de Juscelino Kubitschek - presidente encarregado da construção de Brasília.

²⁶ Sede do poder executivo do Governo do Distrito Federal.

Sua localização, privilegiada, reforça o caráter simbólico, de representatividade e resistência, enquanto espaço voltado aos povos indígenas²⁷. Sua idealização é de “um espaço concebido para mostrar ao Brasil e ao mundo que as culturas indígenas permaneceram vivas e têm muito a ensinar sobre arte, sociedade e preservação do meio ambiente (DISTRITO FEDERAL, 2016 apud PEREIRA, 2017, p.36-37)”. Sendo, atualmente, uma instituição museológica voltada para:

Realçar o protagonismo dos povos indígenas no exercício de direitos garantidos pela Constituição Federal, reafirmar sua importância nos processos de conformação e constantes reconfigurações das sociedades e das culturas no Brasil, e fortalecer a promoção, o reconhecimento e a valorização do patrimônio cultural indígena. [...] Desse modo, a vocação do MPI não é apenas reunir e abrigar peças pertencentes aos povos e culturas indígenas, tampouco, retratar o passado. Ao contrário, o Memorial dos Povos Indígenas deve ser reconhecido como um espaço de referência para encontros e vivências entre povos indígenas, e como fomentador de intercâmbios entre inúmeras culturas e saberes vivos e presentes no tempo-espaço sociocultural do qual fazemos parte. (PROJETO CULTURAS VIVAS, 2018, p.1-2).

O projeto arquitetônico do MPI é de autoria de Oscar Niemeyer. Mas antes de adentrar as especificidades desse projeto, peculiar, em que o autor “sintetiza a tradição mais ancestral e a mais vanguardista da cultura brasileira.” (INSTITUTO TERCEIRO SETOR, 2007, p.37), é preciso compreender um pouco sobre o processo criativo de Oscar Niemeyer.

Oscar Niemeyer é um dos arquitetos modernistas brasileiros de grande relevância na história da arquitetura nacional. Seus projetos, marcados por formas orgânicas e livres, revelam sua inquietude com o formalismo e funcionalismo que regiam grande parte dos projetos arquitetônicos de sua época. É sobre essa inquietude, e pelo fato de ter tomado um caminho diferente na concepção de seus projetos, que ele propôs o trabalho: *A Forma na Arquitetura* (1978), para explicar a forma de pensar os seus projetos arquitetônicos.

Para Niemeyer (1978), o incômodo começa com a questão do funcionalismo e da forma com que essa ideologia teria restringido e atuado, sobre a arquitetura, em detrimento de sua liberdade expressiva e contemplativa. Ressalta ainda que por conta dos avanços tecnológicos, que possibilitam o uso de novas ferramentas, e do próprio contexto social, que tem em constante mudança suas necessidades, que o arquiteto se faz com mais ou menos sensibilidade diante de seus projetos.

²⁷ Cabe ressaltar que o MPI está no centro de todo o imaginário de cidade e nação desenvolvida, empregado à escala monumental, concebida e construída com os postulados modernistas.

Para alguns, é a função que conta; para outros, inclui a beleza, a fantasia, a surpresa arquitetural que constitui, para mim, a própria arquitetura. E essa preocupação de criar a beleza é, sem dúvida, uma das características mais evidentes do ser humano, em êxtase diante desse universo fascinante em que vive. E isso encontramos nas épocas mais remotas, com o nosso ancestral longínquo a pintar as paredes de sua caverna, antes mesmo de construir o seu pequeno abrigo. (NIEMEYER, 1978, p.18).

Inspirado na liberdade e ousadia que arquitetos de um tempo passado ornamentavam seus projetos, em grande parte, ricos em detalhes e ousados nas suas formas, Niemeyer (1978) buscou fugir das limitações funcionalistas que a arquitetura contemporânea, em suas palavras, pontificava. Mas, assim como Kiefer (2001) nos alerta, a arquitetura moderna de Oscar Niemeyer - assim como projetos de muitos outros arquitetos - não deixou de passar por dificuldades, problemas relacionados, principalmente, com a questão da funcionalidade de seus espaços. E mesmo passando por problemas e recebendo críticas, Niemeyer (1978) seguiu defendendo seu modo de projetar:

Às vezes, revoltava-me contra tanta insensibilidade, respondendo aos mais complexados que formalista era a arquitetura purista que propunham, pois antes de elaborada já a esperávamos nos seus eternos cubos de vidro, o que para mim constitui formalismo absoluto, considerando que os programas construtivos sugerem, muitas vezes, soluções recortadas e inovadoras. Aos que reclamavam o arrojo da nossa arquitetura, não dávamos resposta. Deviam saber, como nós, que a arquitetura, quando o tema permite deve exprimir o progresso técnico da época em que é realizada. (NIEMEYER, 1978, p. 36).

Brasília foi, segundo Niemeyer (1978), o lugar onde sua técnica alcançou um excelente desempenho, sendo seus projetos mais livres e ao mesmo tempo rigorosos, como nos diz em seu trabalho. Mesmo tendo feito um trabalho para explicar seu posicionamento e as formas que utilizava em seus projetos, o próprio Oscar Niemeyer diz que suas preocupações eram outras, para além da despreocupação com a funcionalidade dos espaços:

É o que tenho a dizer sobre a forma na arquitetura, sobre a criação arquitetural que tanto me ocupou por toda a vida, embora interessado em outros problemas, revoltado com a miséria, muito mais importante, para mim, do que a arquitetura. (NIEMEYER, 1978, p.54).

Sobre a concepção, do projeto do MPI, Oscar Niemeyer diz:

Quando me pediram para projetar o Museu do Índio, não vacilei. Tratava-se de uma obra diferente, destinada a levar a todos que a visitassem a história do índio brasileiro e sua trajetória dolorosa no país. O período colonial, com seus massacres sucessivos; a fase da extração da borracha, do ouro e das pedras preciosas, quando novamente o agrediram, levando-o, dizimado, às áreas mais distantes do Brasil. E, por fim, as penetrações fazendárias e capitalistas que

ainda ocorrem, invadindo seus territórios indefesos. Mas o Museu do Índio lembrará também os que primeiro souberam defendê-lo; os que o louvaram com inventadas bravuras; os que, seguindo o exemplo de Cândido Mariano da Silva Rondon, dele se ocuparam abnegadamente, esclarecendo o problema do índio, dando-lhe uma nova e necessária escala, propondo soluções que preservem seus territórios, sua cultura e sua formação étnica nesse contato difícil com a civilização. (MÓDULO, 1982 apud INSTITUTO TERCEIRO SETOR, 2007, p. 36).

As características dos trabalhos de Oscar Niemeyer são marcadas pela liberdade com o uso de formas orgânicas e livres e pouca preocupação com as funcionalidades do espaço. No caso do MPI, Niemeyer vai além com sua capacidade de síntese, ao modelar as linhas modernas em torno de sua inspiração na aldeia dos índios da cultura Yanomami, dando origem, então, à "taba moderna":

Figura 09: Maloca Yanomami.



Autor: Dennison Berwick.

O Memorial dos Povos Indígenas é uma das mais inspiradas obras concebidas pelo arquiteto Oscar Niemeyer em Brasília. Ele já havia imprimido a leveza da curva barroca brasileira na aridez do concreto em obras como o Palácio do Itamaraty, o Palácio da Alvorada e o Congresso Nacional. Esta audácia de romper com a linha reta, instituída pelo mestre modernista francês Le Corbusier, valeu a Niemeyer a primazia de ser um dos inovadores da arquitetura moderna em plano internacional. (INSTITUTO TERCEIRO SETOR, 2007, p.37).

Para além do edifício como um todo, Niemeyer pensou como ele seria distribuído internamente, dando especial atenção à museografia:

O Museu do Índio compreende uma construção circular com 70 metros de diâmetro, com salas abrindo para um grande pátio interior. Solução que visa manter o clima de intimidade e respeito que um museu reclama. Uma larga rampa levará os visitantes ao primeiro andar. Ali ele entrará em contato com os serviços de recepção, controle, fichários e, a seguir, com o museu propriamente dito. Pelos grandes espaços curvos que constituem o Museu ele verá sucessivamente as diversas seções que representam o roteiro de exposição: exposição temporária, origem e evolução, índios selvícolas, índios campineiros, nossa

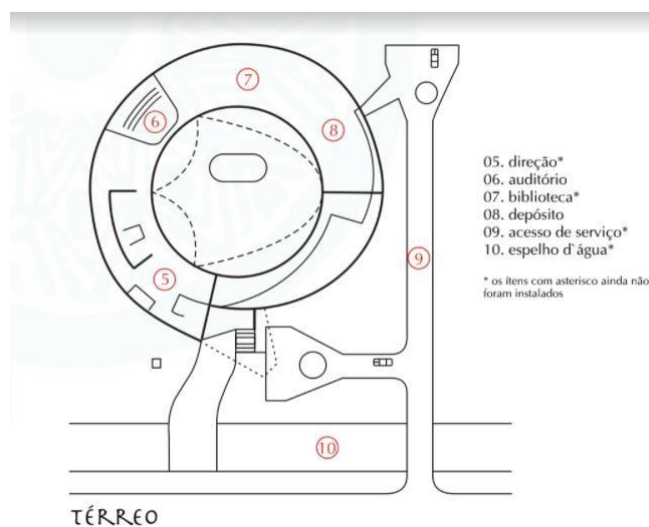
herança e índios e civilização. E tudo isso com a utilização de filmes, microfilmes, diapositivos, maquetes, fotos e textos, dentro, portanto, dos mais modernos sistemas de comunicação. Embaixo, diretamente ligados ao primeiro pavimento, ficarão a direção, os serviços gerais, as salas de aulas, o auditório, a biblioteca e os arquivos. É a parte, vamos dizer, dinâmica e viva do Museu, promovendo palestras, cursos e debates, trazendo ao público e aos interessados os problemas que o índio brasileiro ainda enfrenta nesta fase de integração inevitável. E todos sentirão a grandeza do empreendimento, o objetivo respeitável de dar ao índio brasileiro a atenção que merece nesta terra que, muito antes de nós, lhe pertenceu. (MÓDULO, 1982 apud INSTITUTO TERCEIRO SETOR, 2007, p.36-37).

Figura 10: Memorial dos Povos Indígenas.



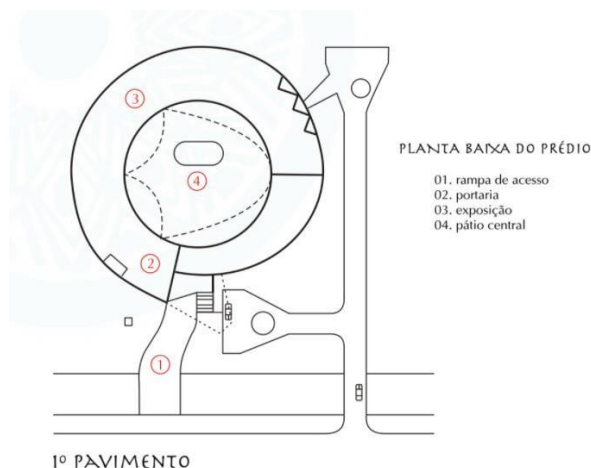
Fonte: Júnior Aragão.

Figura 11: Térreo do Memorial dos Povos Indígenas.



Fonte: Instituto Terceiro Setor.

Figura 12: 1º Piso do Memorial dos Povos Indígenas.



Fonte: Instituto Terceiro Setor.

Mas o design moderno das formas aplicadas em seu projeto arquitetônico, junto do prestígio que já tinha Oscar Niemeyer na época e todo um contexto histórico do local onde se construiu o MPI, fez suscitar sob os olhares mais conservadores um sentimento característico do processo de modernização pelo qual passaram tantas cidades e instituições brasileiras, e que se aproximava da vertente modernista em que os elementos da cultura popular que remetiam a uma cultura colonialista²⁸ deveriam ser extintos, superados ou modernizados. Então o MPI:

Logo, tornou-se uma referência da arquitetura moderna de Brasília. O projeto teve apoio do então governador do Distrito Federal, José Aparecido de Oliveira. No entanto, ao se deparar com o esplendor da obra construída, o próprio José Aparecido resolveu dar uma outra destinação ao prédio de linhas modernistas arrojadas, marcado pela elegância e leveza das formas esculpidas no concreto: “O prédio é muito bonito para ser Museu do Índio”, teria dito o então governador do Distrito Federal, que decidiu transformar o espaço em Museu de Arte Moderna de Brasília, conforme registram os jornais da época. (INSTITUTO TERCEIRO SETOR, 2007, p.38, grifo nosso).

Naturalmente os índios não ficaram parados diante dessa situação e, juntos de intelectuais e artistas, promoveram manifestações pacíficas e rezas no espaço do MPI. Após o tempo em que ficou fechado:

²⁸ Ressaltando que a temática indigenista foi muito usada no período imperial como elemento simbólico nacionalista.

Em 1989, a gestão do Memorial foi transferida para a esfera federal. O presidente à época, Fernando Collor de Melo, continuou o projeto de transformá-lo em Museu de Arte Moderna de Brasília, o que o levou a disponibilizar aquele espaço para a exposição do Venezuelano Armando Reverón, um artista plástico latinoamericano renomado. Na noite de inauguração, as obras do artista Venezuelano foram degradadas, em razão de densas goteiras no edifício causadas por uma forte chuva no dia. Segundo Severino Francisco (2007), muitos acreditaram que o acidente desta exposição, se deu em razão dos rituais simbólicos e pajelanças indígenas das manifestações em prol do Memorial. (PEREIRA, 2017, p.37, grifo nosso).

O espaço do MPI chegou a ser em 1990 “inaugurado como Museu de Arte Moderna de Brasília” (INSTITUTO TERCEIRO SETOR, 2007, p.39), em ocasião da exposição das obras de Reverón, “a vernissage teve toda pompa oficial, sendo prestigiada inclusive pelo então presidente da Venezuela, Carlos Andrés Peres” (INSTITUTO TERCEIRO SETOR, 2007, p.39). E então, se seguiram as tentativas de se dar ao MPI, outra função, que não a de um espaço voltado para a cultura indígena:

Em 1992, o Secretário da Presidência da República, Otto Agripino Maia, anunciava o novo plano do presidente para transformar o edifício em Museu de Arte Contemporânea, mas essa tentativa também não vingou. O prédio permaneceu desativado por razões administrativas. No mesmo ano, ainda ocorreriam manifestações voltadas à retomada do prédio para a questão indígena. Os representantes de algumas comunidades indígenas presentes neste movimento 38 propuseram a transformação do Memorial em Centro de Cultura Indígena e Ambiental. (PEREIRA, 2017, p. 37-38, grifo nosso).

A ideia, de transformar o MPI em Centro de Cultura Indígena e Ambiental, partiu dos integrantes do Movimento Artistas Pela Natureza que tinha também a participação de diversos líderes indígenas. Em 1992: “o grupo chegou a promover a retomada simbólica do prédio, por meio de uma série de rituais, divulgando uma carta aberta à sociedade brasileira. Desarmadas, famílias inteiras de índios realizaram uma “invasão da paz” no museu.” (INSTITUTO TERCEIRO SETOR, 2007, p.39).

O prédio continuou a ser cobiçado e cogitado para outras funções, em razão de sua localização e da beleza de sua arquitetura. Líderes parlamentares chegaram a reivindicar que o espaço fosse cedido para funcionar como sede da Câmara Legislativa do Distrito Federal, hipótese descartada por razões técnicas pela então diretora do Departamento de Arquitetura da SDU (Secretaria de Desenvolvimento Urbano), Eliane Rangel, conforme se pode constatar em matéria publicada pelo Correio Braziliense em 16 de outubro de 1990. Ela argumentou que não havia a menor condição de instalar a Câmara no prédio destinado ao Museu do Índio, de forma a proporcionar funcionamento normal. A área plana útil do museu é de apenas 792 m² e o restante é de área descoberta, destinada a jardins, e de rampas, pois o formato interno do prédio é em caracol. O tamanho do museu não é suficiente para abrigar 24 gabinetes, além de ser impossível colocar as salas em um

declive que ocupa 1.584 m² do prédio. Contudo, o prédio passou por mais uma “reinauguração” em 29 de dezembro de 1994, quando se tornou Museu de Brasília, para abrigar a memória candanga. Ele seria uma extensão do Instituto Histórico e Geográfico, mas só funcionou com essa destinação durante três meses. (INSTITUTO TERCEIRO SETOR, 2007, p.40, grifo nosso).

Portanto, em diversos momentos de sua história o MPI foi levado a outras funções, que não a de um museu voltado para os povos indígenas, por conta de sua arquitetura moderna, assinada por um renomado arquiteto, e por conta de sua localização, privilegiada, dentro da escala monumental de Brasília. Somente em março de 1995,

o espaço retornou à administração do Distrito Federal e iniciaram-se as obras de recuperação para ser novamente uma casa dos povos indígenas, graças a uma articulação que envolveu a então secretária de Cultura do DF, Maria Duarte; a diretora de Patrimônio Histórico e Artístico, Ana Lúcia Pompeu; e o governador Cristovam Buarque. Finalmente, em 19 de abril de 1995, no Dia do Índio, representantes das tribos Karajá, Kuikuro, Terena e Xavante realizaram uma cerimônia especial para comemorar o restabelecimento do espaço como Museu do Índio. (INSTITUTO TERCEIRO SETOR, 2007, p.40, grifo nosso).

Após a efetivação do MPI enquanto um museu dedicado à cultura indígena, a instituição passou a receber doações de objetos para o seu acervo e promover, de forma mais ativa, atividades museológicas.

Nesta ocasião, Darcy Ribeiro, Berta Ribeiro e Eduardo Galvão doaram para o Memorial, uma coleção de, aproximadamente, 368 objetos indígenas coletados durante a década de 1950, durante mais de quarenta anos de pesquisa etnográfica feitas em diversas comunidades indígenas no interior do Brasil. [...] Ao longo dos anos, o Memorial recebeu várias doações de objetos, aumentando a diversidade do acervo, totalizando cerca de mil peças, bem como, produziu cada vez mais eventos educativos e culturais voltados para o público sobre as questões indígenas e com a participação de representantes dessas comunidades. (PEREIRA, 2017, p.38-39).

Como levantado a respeito do problema da Arquitetura Moderna com relação às funcionalidades do espaço edificado, quando se tratando de instituições museológicas, o MPI não se distancia dessa realidade.

No diagnóstico do Plano Museológico do Memorial constam patologias, defeitos mecânicos no prédio provenientes das inadequações projetuais do conjunto arquitetônico e da falta de manutenção frequente. Esses fatores refletem em todos os setores do museu, inclusive nas atividades museológicas, pois podem oferecer riscos à preservação do acervo. Identificar esses aspectos contribui para a melhoria da gestão do Memorial e, conseqüentemente, do planejamento de ações para solucionar os problemas

relacionados ao conjunto do edifício. Devido à projeção do prédio com ventilações naturais, bem como a incidência de luz na exposição dos objetos na galeria, não há como implantar um sistema de climatização no espaço. O que pode comprometer o conforto ambiental dos visitantes e funcionários do Memorial e a integridade do acervo. A reserva técnica é atingida por fatores semelhantes aos que comprometem a galeria, pois não há sistema de climatização, nem de controle de iluminação apropriados por ter janelas abertas no ambiente. As condições climáticas de temperatura e umidade são inadequadas à conservação dos objetos acondicionados. Apesar dessas circunstâncias, há um aparelho de marcação de umidade e temperatura que é manuseado pelo restaurador do Memoria. (PEREIRA, 2017, p.43-44).

Apesar de ser um espaço concebido para os povos indígenas, sua edificação se identifica com os princípios modernistas, que aos olhos e interesses mais conservadores, não fazia jus a essa finalidade e que portanto aciona um mecanismo em que a percepção da arquitetura se faz superior e mais forte, gerando assim, um choque de interesses entre a imagem que se concebe da arquitetura edificada com as funções da instituição museal e seu acervo, fazendo com que a primeira se sobressaia em detrimento da segunda. Essa é uma tendência que não se restringe somente ao MPI, mas pode ser identificada em diversos outros museus como o Guggenheim, o Centro Georges Pompidou, o Museu de Arte Contemporânea de Niterói, o Museu Guggenheim Bilbao, o Museu Brasileiro de Escultura e Ecologia, Fundação Iberê Camargo e tantas outras instituições museais. A arquitetura desses museus e suas relações com os seus acervos e com suas cidades vão desenvolver novas formas de conceber e estruturar esses espaços além da sua relação com o público.

2 CAPÍTULO 03: ARQUITETURA, MUSEU E ESPAÇO URBANO: UMA REFLEXÃO EM CURSO.

As dinâmicas delineadas pelo movimento moderno - em especial na arquitetura de museus e o movimento da nova museologia - estão fazendo com que as instituições museológicas absorvam e utilizem novos meios de organização e comunicação - de seus acervos e do seu espaço edificado ou virtual - para alcançar o público dessas instituições que se tornam cada vez maiores e mais diversificados. É a partir dessas configurações que, Rico (2014), retoma de forma breve, como se deram essas mudanças na arquitetura – partindo dos museus tradicionais anteriores aos museus nacionais do fim do século XVIII e início do século XIX - e como essas mudanças têm sido difíceis:

1.En una tipología entra un nuevo uso que distorsiona el funcionamiento matriz; en los palácios la exposición de obras de artes. 2.Se diseñan nuevos edificios destinados al nuevo uso (museos), pero que paradójicamente tienen la misma estructura espacial que el primário, siguen intrínsecamente siendo palacios. 3.El nuevo uso entra conflicto con un contenedor no pensado para ello, el tiempo es el que va depurando esta fricciones y poco a poco formalizando el nuevo espacio. 4.Se proyecta y construye un nuevo edificio que contiene todos los pasos anteriores y que ya es en si una nueva tipología que se há desgajado definitivamente del edificio origen. En el caso concreto del museo estos cuatro pasos nos llevaron a una entidade espacial propia, en si misma y que nada tiene que ver salvo en gestos formales inevitables com el palacio, edificio matriz del que derivaba. Han pasado trescientos años. Pasar de una tipología a otra nueva ha sido un parto muy complicado. (RICO, 2014, p. 7-8).²⁹

O autor aponta a investigação e a experimentação como meios principais de se formular conceitos, ideias e formas originais. Mas ressalta que por mais brilhante que

²⁹ 1.Em uma tipologia entra um novo uso que distorce a função de matriz; nos palácios a exposição de obras de arte. 2.Os novos edifícios são projetados para o novo uso (museus), mas que, paradoxalmente, têm a mesma estrutura espacial primária, permanecem intrinsecamente palácios. 3.O novo uso entra em conflito por ser um recipiente não desenhado para ele, o tempo é o que está depurando esse atrito e aos poucos formalizando o novo espaço. 4.É projetado e construído um novo edifício que contém todas as etapas anteriores e que já é em si uma nova tipologia que se destacou definitivamente do edifício original. No caso específico do museu, essas quatro etapas nos levaram a uma entidade espacial própria, em si mesma e que não tem nada a ver a não ser em inevitáveis gestos formais com o palácio, o edifíciomatriz do qual ele deriva. Trezentos anos se passaram. Passar de uma tipologia para uma nova foi um nascimento muito complicado. (RICO, 2014, p. 7-8, tradução nossa).

possa ser, traz em si problemas básicos do objeto investigado e das experimentações referentes a ele, sem resolvê-los³⁰:

Sobre los periodos de crisis, hablaba con mas deternimento en el libro de ¿Por que no vienen a los museos? Y entre otras cosas aseguraba que solamente existe un camino que nos hace salir o al menos movernos con cierta agilidad dentro de ella y no permanecer estáticos, paralizados frente a los retos de incapacidad expressiva que provocan los cambios radicales, repitiendo una y otra vez distintas variaciones de los mismo, por muy brillantes que estas sean: la investigación primero y la experimentación después como cauce exclusivo para generar nuevos conceptos, ideas y en consecuencia formas. Intento por todos los medios que mis alumnos den prioridade en estas situaciones como la actual a esta mecánica y destierren las ideas "artísticas" de creación en si misma como método, de originalidad como actitud, de alarde formal como resultado, yaque entendo que en periodos de crisis absoluta son caminos ineficaces, que en el mejor de los casos tras brillantes resultados formales, se esconden los mismos problemas de base sin resolver. Crear en un periodo de crisis profunda, no es mas que investigar primero y experimentar después. [...] En el mundo de la arquitectura, en los que existe un componente teórico, otro creativo y por último técnico, entiendo que el avance se hace por la suma de la investigación y de la experiencia práctica. Si faltan alguno de los dos el proceso queda incompleto. La experiencia tiene la capacidad de mejorar el trabajo, de avanzar en su eficacia, de ser mas ágil y acertado, de ahondar en los detalles, pero es la investigación la que dibuja nuevos caminos, la que plantea otras opciones. (RICO, 2014, p.8-9).³¹

O autor define como algumas das características específicas da arquitetura de museus: 1) a edificação pensada para o seu conteúdo, onde as condições de conforto térmico-ambiental são pensados em função do acervo e não dos usuários; 2) a

³⁰ A respeito disso poderíamos citar as diversas reclamações em torno das funcionalidades das edificações modernas de museus – com exceção a outras tipologias de museus que se formaram no mesmo período como: museus casa, ecomuseus ou museus de território que configuram outra dinâmica, não abordada no presente trabalho. Mesmo estando em um local com outra configuração espacial, ainda incidiram diversos problemas em torno da museografia, principalmente na expografia e na conservação dos acervos.

³¹ Sobre os períodos de crise, falava com mais detalhes no livro Por que não vêm aos museus? E entre outras coisas, garantiu que só existe um caminho que nos faz sair ou pelo menos nos movermos com alguma agilidade dentro dele e não ficarmos estáticos, paralisados perante os desafios da ineficácia expressiva provocada pelas mudanças radicais, repetindo uma vez e outra diferentes variações do mesmo, por mais brilhantes que sejam: pesquisar primeiro e depois experimentar como canal exclusivo para gerar novos conceitos, ideias e, conseqüentemente, formas. Procuro por todos os meios que os meus alunos deem prioridade a esta mecânica nestas situações como a atual e banam as ideias "artísticas" da própria criação como método, da originalidade como atitude, da exibição formal como resultado, pois compreendo que em períodos as crises absolutas são caminhos ineficazes que, no melhor dos casos, após brilhantes resultados formais, escondem os mesmos problemas básicos não resolvidos. Criar em um período de crise profunda nada mais é do que investigar primeiro e experimentar depois. [...] No mundo da arquitetura, em que existe uma componente teórica, outra criativa e finalmente técnica, entendo que o progresso se dá pela soma da pesquisa e da experiência prática. Se um dos dois estiver faltando, o processo está incompleto. A experiência tem a capacidade de melhorar o trabalho, de avançar em sua eficácia, de ser mais ágil e precisa, de se aprofundar, mas é a pesquisa que abre caminho, que levanta outras opções. (RICO, 2014, p.8-9, tradução nossa).

complexidade técnica, de que demanda o acervo, com as especificidades da museografia; e 3) a tensão entre espaço expositivo e a obra.

La conservación, la iluminación y la climatización de una sala de exposición, nunca se han llevado bien. Es un equilibrio muy inestable y difícil de conseguir. Los inserción en el primer tercio de siglo XX de la iluminación artificial en los museos y su combinación con la natural, fue mucho mas traumática que en cualquiera de los otros edificios contemporáneos. Un ejemplo significativo en el momento actual, es el de los espacios multiusos, una curiosa mezcla entre escenario y pequeño auditorio, tiene que conseguir un difícil equilibrio entre la iluminación orgánica, los problemas acústicos y la conservación de las piezas. (RICO, 2014, p.13).³²

Cavalcanti (2013), sobre a Arquitetura de Museus nas Cidades Contemporâneas, nos coloca uma reflexão quanto à forma que os museus passam a ser vistos no contexto das cidades contemporâneas. A maneira como os espaços museus, segundo a autora, ganha uma visibilidade monumental e passam a ter relevância a ponto de estarem inclusos nas discussões sobre os problemas das cidades, são o objeto de inquietação da autora.

Caberíamos perguntar o porquê dos museus como pontos de referência arquitetônica nas cidades, mas ao pensarmos que vivemos em uma sociedade de mercado, onde tudo se precifica e, ao mesmo tempo, denominamos esta era como a Era do Conhecimento, seria lógico pressupor que a visibilidade dada aos museus estaria relacionado com o lugar depositário do saber. Ou melhor, a arquitetura de novos museus vai construindo um novo cenário nas cidades em todo o mundo, verdadeiros monumentos do conhecimento. Por outro lado, podemos dizer ainda, que as cidades estão sendo planejadas baseadas num novo realismo, o qual mais do que apenas a funcionalidade, requer uma renovação dos modos de representar com a construção de espaços de memória – a memória se tornou obsessão cultural de proporções monumentais em todos os pontos do planeta [...] visibilidade é igual a sucesso. (TUCHERMAN, 2013, p. 16; HUYSSSEN, 2000, p. 100 apud CAVALCANTI, 2013, p.170).

Mais do que locais depositários do saber ou monumentos do conhecimento, os museus idealizados e projetados no século XXI são fruto de um processo mais

³² A conservação, a iluminação e a climatização de uma sala de exposições nunca se deram bem. É um equilíbrio muito instável e difícil de alcançar. A inserção no primeiro terço do século XX da iluminação artificial nos museus e sua combinação com a iluminação natural foi muito mais traumática do que em qualquer uma das outras construções contemporâneas. Um exemplo significativo na atualidade são os espaços multiusos, uma curiosa mescla entre um palco e um pequeno auditorio, que tem de conseguir um difícil equilíbrio entre a iluminação orgânica, os problemas acústicos e a conservação das peças. (RICO, 2014, p.13, tradução nossa).

complexo em meio a diversas mudanças sociais - em todos seus segmentos – que necessitam estar em consonância com esse novo contexto:

A partir de los años 70, la cultura en general y el arte en particular se van a ir configurando como elemento primordial del consumo de masas. La sociedad elige a estos contenedores como paradigma de sus aspiraciones más altas, tras un largo período de vacío en este sentido, provocado por una evolución en el nivel cultural hacia valores mas laicos, lúdicos, plásticos y em definitiva populares. Los museos se han transformando en la meta del peregrinaje final de todos los recorridos turísticos, con afluencias nunca vista hasta ahora y con la posibilidad de disponer de enormes y sorprendentes presupuestos. Esta situación es la causa que há cambiado la mentalidade a los ávidos políticos y gobiernos, convirtiéndolos en mecenas y promotores de estos centros, em vistas a ser beneficiados popularmente en las urnas. Para ello reservan de los presupuestos una partida impensable solo hace unos años. En estos últimos diez años ocupan la primera línea de actualidad, con un concepto, bien es verdade, diferente del que tuvieron en su (primera) época dorada, la segunda mitad del siglo XIX. Los países se disputan el prestigio y compiten en su construcción, aunque com estructuras diferentes. El haber puesto en el campo museológico, tal cantidad de medios, há hecho evolucionar vertiginosamente este mundo, aunque no con la independencia (ni en el caminho) deseada, ya que deben cumplir su misión de propaganda política. Es evidente que la situación en que no movemos a diário, tiene matices que a primera vista no sons imlemente evolución de las formas de exponer que hemos diagnosticado antes. Hay algo mas; hay algo nuevo. Llevar gente lo que exige una serie de cambios tanto em el contenedor como en el contenido, que lo hagan asequible a la mentalidade del visitante médio: aqui y ahora. (RICO. 2014, p.18).³³

Sobre os espaços-museus com arquitetura moderna a autora, assim como Kiefer (2001), retoma questões como a necessidade de atender uma nova demanda

³³ A partir dos anos 70, a cultura em geral e a arte em particular iriam se configurar como elemento primordial do consumo de massa. A sociedade elege estes contenedores como paradigma das suas aspirações mais elevadas, após um longo período de vazio neste sentido, causado por uma evolução a nível cultural para valores mais seculares, lúdicos, plásticos e, em última instância, populares. Os museus tornaram-se o objetivo da peregrinação final de todos os roteiros turísticos, com afluentes nunca antes vistos e com possibilidade de orçamentos enormes e surpreendentes. Essa situação é a causa que mudou a mentalidade de ávidos políticos e governos, tornando-os patrocinadores e promotores desses centros, em vista de serem popularmente beneficiados nas urnas. Para isso, reservam no orçamento um item impensável há apenas alguns anos. Nestes últimos dez anos ocupam a primeira linha das notícias, com um conceito, é verdade, diferente daquele que tinham na sua (primeira) época áurea, a segunda metade do século XIX. Os países competem por prestígio e competem na sua construção, embora com estruturas diferentes. O fato de ter colocado um número tão elevado de suportes no domínio dos museus fez com que este mundo evoluísse vertiginosamente, embora não com a independência (ou da forma) desejada, visto que devem cumprir a sua missão de propaganda política. É evidente que a situação em que não nos movemos cotidianamente tem nuances que à primeira vista não são uma evolução das formas de expor que diagnosticamos anteriormente. Existe algo mais; existe algo novo. Pegar pessoas que exigem uma série de mudanças tanto no recipiente quanto no conteúdo, que o tornam acessível à mentalidade do visitante comum: aqui e agora. (RICO. 2014, p.18).

social, que foram acentuados nos museus modernos, se utilizando dos avanços tecnológicos da época:

De toda maneira, os avanços dos sistemas técnicos e dos meios de comunicação e informação na segunda metade do século XX foram determinantes para as construções mega estruturais, com espaços neutros e de máxima pluralidade de funções, permitindo uma melhor adequação das exposições e a massiva visitação desses espaços. Para isso, uma das opções para arquitetura do interior dos museus é a simplificação, espaços abertos, transparências e fluidez na circulação entre as salas de exposição. (CAVALCANTI, 2013, p.181).

Para a autora, toda essa nova forma de ambientação que os espaços-museus modernos criaram, possibilitou que os museus contemporâneos adquirissem características que os tornam ainda mais distantes de seus acervos na medida em que sua arquitetura ganha protagonismo e, de forma intencional ou não, intervém no espaço urbano como agente de mudança social que prioriza questões como o turismo e o desenvolvimento urbano na medida em que o acervo pode ficar em segundo plano³⁴. Sendo assim:

De toda maneira, os avanços dos sistemas técnicos e dos meios de comunicação e informação na segunda metade do século XX foram determinantes para as construções mega estruturais, com espaços neutros e de máxima pluralidade de funções, permitindo uma melhor adequação das exposições e a massiva visitação desses espaços. Para isso, uma das opções para arquitetura do interior dos museus é a simplificação, espaços abertos, transparências e fluidez na circulação entre as salas de exposição. (CAVALCANTI, 2013, p. 181).

Toda essa adaptação, intensificada pelos anseios modernistas e, que se tornaram possíveis graças aos avanços tecnológicos em todas as áreas, faz com que os museus do presente absorvam essas tecnologias fazendo delas o corpo da própria instituição. Cada vez mais elementos do próprio acervo das instituições são substituídos por recursos expográficos. Uma espécie de ciclo vicioso começa a ganhar forma: museus com arquitetura monumental, atraem grande número de visitantes e para entreter esse público os elementos mais tradicionais como o acervo - e a forma com que ele era exposto - não são mais suficientes para entreter esse público mais diversificado, sendo assim necessário, o uso de novas tecnologias e serviços nos

³⁴ Como exemplo podemos citar o Museu do Amanhã (2015) no Rio de Janeiro.

espaços museais, colocando em risco e em segundo plano os acervos: “Não é exagero dizer que os edifícios se convertem, eles mesmos, em espetáculo arquitetônico.” (CAVALCANTI, 2013, p.182). A autora ainda ressalta essa nova configuração que os museus vêm passando:

Podemos dizer que as construções e reformulações ocorridas a partir da década de 1980 até o final do século XX confluíram numa linguagem que vai do passado até o contemporâneo, mesclando velhos parâmetros com soluções high-techs. Os arquitetos como mediadores deste diálogo, converteram-se em “artistas” tão conhecidos por suas obras quanto aqueles que são abrigados nos seus edifícios. [...] Assim, podemos afirmar que o museu de hoje é ele mesmo uma instalação, uma experiência, feito de uma herança híbrida com características de catedral, palácio, teatro, escola, biblioteca, pesquisa e, por que não dizer, de um grande depósito, que compõem a trama da cidade como um rito, como o último monumento que se permite projetar a arquitetura. (CAVALCANTI, 2013, p.184).

No âmbito dessas reflexões temos ainda, nos museus de arte, as questões que a arte contemporânea suscita em torno da instituição museu enquanto espaço que abriga a arte.

Na década de 60 e 70, surgem os museus abertos para um público extremamente diferente daquele letrado que frequentava os primeiros museus. Trata-se de uma nova massa anônima, curiosa, ampla e com interesses diversos. Para atender essa nova demanda de público, o museu amplia seu horário de abertura, reduz preços e, o mais importante, adere a uma política intensa de exposições. A concepção inovadora dos museus pós-modernos, gerou diversos debates acerca da espetacularização do museu e seu confronto com as artes. Em 1979, o Comité International pour lês Musées et Collections d’Art Moderne (CIMAM) reuniu-se em Paris para debater o tema Pour une architecture des musées d’art moderne. Uma das principais questões abordadas naquele encontro foi sobre até que ponto o museu deve ser uma obra de arte, ou servir às obras de arte. E esta é, ainda hoje, uma questão muito pertinente no que concerne à arquitetura dos museus de arte contemporânea. De um lado, museólogos mais tradicionais afirmam que o espaço neutro, o museu templo, é o mais indicado por, em razão de sua simplicidade, resguardar a força do trabalho artístico e preservar a solidão do ato criador. De outro, muitos consideram que a caixa branca desmerece a arquitetura, e lutam por um museu fórum, aberto e democrático, lugar de encontro entre arte e vida. As relações entre arte e ambiente voltam-se mais decididamente para o espaço, incorporando-o à obra e/ou transformando-o, não se limitando ao espaço da galeria, mas expandido-o para o ambiente natural ou as áreas urbanas. Para a arte contemporânea, muitas vezes, a conceituação, desenvolvimento e significado são mais importantes do que a obra em si. A arte pode ser efêmera, existir apenas durante o período de determinada exposição ou ser reproduzida em qualquer lugar do mundo, através de projetos executivos. A produção de obras com materiais inusitados aumenta a complexidade de conservação dessas peças em acervos

museológicos. Conforme relata Gasparetto (2010), com a evolução das mídias relacionadas a produção artística, a necessidade de exposição e manutenção em acervos passa a ser substituída pela documentação, através de registros em fotografias, vídeos, textos, entre outros. Uma das vertentes contemporâneas é a não necessidade de espaços físicos para exposição das obras. (MACEDO, 2009 apud DAMAM; LEITE, 2012, p.5-6).

Rico (2014) nos apresenta a classificação, que Manuel de la Calle Vaquero faz a respeito do que ele entende por visitante cultural, nos seus estudos sobre a sociologia do turismo e que se refere ao novo público diversificados dos museus:

El de élite, descendiente de aquellos primeros viajeros románticos, culto, de elevado nivel educativo y económico y que paradójicamente cada vez tiene un comportamiento mas similar al de masas. De masas (lo que entendemos por turista cultural), asociado al concepto de vacaciones tradicional; que va por que hay que ir y que no tiene un conocimiento sigue unas pautas muy claras: 1. Visita monumentos, incluidos por supuesto los museos como uno de las propuestas culturales principales. 2. Pasea, fundamentalmente por las áreas que conectan dichos hitos culturales (de ahí la importancia de cuidar los entornos monumentales). 3. Dedicar tiempo a la gastronomía y las compras en función de la oferta de cada ciudad. 4. Compra recuerdos que demuestren posteriormente que há estado en dicho lugar (ver mundo a través de una cámara). (RICO, 2014, p.19).³⁵

O autor também nos dá um panorama das atitudes a serem tomadas, dos processos decisivos, em torno da arquitetura e dos museus, que não são simples e que se fazem um verdadeiro dilema para os profissionais envolvidos nos processos museológicos:

Volvamos al momento presente, en que una serie de profesionales opinamos que en la arquitectura y en muchas otras disciplinas, es necesario unos cambios que sigan la evolución de la sociedad; también en el museo. Estamos pues en crisis y como nuestros antecesores de los siglos XV, XVI, XVII, XVIII y XIX, sabemos que tenemos que hacerlo, pero sin una claridad en lo que buscamos, que nos permitiera no andar tropezando continuamente, dando pasos hacia delante y hacia detrás, o engañandonos y camuflando el principal problema con alardes formales, constructivos, estructurales que no atacan directamente a la enfermedad: un nuevo concepto y por tanto espacio

³⁵ A elite, descendente daqueles primeiros viajantes românticos, culta, de alto nível educacional e econômico e que paradoxalmente cada vez tem um comportamento mais semelhante ao das massas. Missa (o que entendemos por turista cultural), associada ao conceito de férias tradicionais; que vai porque tem que ir e que não tem conhecimento, segue algumas orientações bem claras: 1. Visitar monumentos, incluindo obviamente os museus como uma das principais propostas culturais. 2. Passear, principalmente, pelas áreas que conectam esses marcos culturais (daí a importância de cuidar de ambientes monumentais). 3. Dedicar um tempo à gastronomia e às compras de acordo com a oferta de cada cidade. 4. Comprar souvenirs que mais tarde provem que você já esteve naquele lugar (veja o mundo através de uma câmera). (RICO, 2014, p.19, tradução nossa).

de exposición y comunicación. [...] A modo de conclusión nos encontramos con una actividad que necesita internamente transformar absoluta todos sus componentes: desde el diseño del espacio, la génesis de la concepción expositiva, el equipamiento técnico y todo ello presionado por un objeto que reclama para su exposición unas condiciones muy específicas. (RICO, 2014, p.21).³⁶

Portanto as reflexões em torno de todas essas questões que abrangem a arquitetura, o museu e o espaço urbano se fazem em andamento, o que podemos fazer é observar caso a caso e tirar disso as melhores práticas sem que a espetacularização da arquitetura continue a colocar em segundo plano os acervos museológicos e, em alguns casos, coloque em risco sua integridade. No caso do MPI mesmo a sua edificação tendo sido pensada para o acervo, a conservação e a exposição das obras ficou em boa parte comprometida por problemas estruturais - que vão desde infiltração ate mesmo a entrada excessiva de luz natural no ambiente expositivo. A circulação de pessoas foi o que melhor se concretizou nesse projeto, mas as formas de se expor as obras seguem limitadas pelos problemas estruturais. A arquitetura moderna do MPI o coloca também em destaque dentro da escala monumental de Brasília e faz com ele também seja inserido em um circuito turístico. Porém o processo urbanístico de Brasília dificulta, ate nos dias atuais, o acesso da grande massa popular a esse museu – e outros instrumentos culturais - devido a problemas de mobilidade urbana que, no caso, se concentram na distância para se chegar ao museu e também no alto valor do transporte público – dado o trajeto de regiões administrativas mais distantes da capital. Uma característica interessante que não se limita ao MPI, mas que faz parte da realidade de quase todas as instituições museais do Distrito Federal é que, talvez, o meio mais efetivo de acesso a essas instituições ainda seja por meio de passeios escolares. É por meio desses passeios que muitas pessoas que integram as grandes massas populares têm pela primeira vez um contato efetivo com instituições culturais e dentre elas os museus. Mesmo com

³⁶ Voltemos ao momento presente, em que uma série de profissionais acreditam que na arquitetura e em muitas outras disciplinas são necessárias algumas mudanças que acompanham a evolução da sociedade; também no museu. Estamos, portanto, em crise e como nossos antecessores nos séculos XV, XVI, XVII, XVIII e XIX, sabemos que devemos fazê-lo, mas sem nenhuma clareza do que buscamos, o que nos permitiria não tropeçar continuamente, dar passos para a frente e para trás, ou enganar-nos e camuflar o problema principal com manifestações formais, construtivas, estruturais que não atacam diretamente a doença: um novo conceito e, portanto, um espaço de exposição e comunicação. [...] A título de conclusão, encontramos uma atividade que necessita de transformar internamente todos os seus componentes: desde a concepção do espaço, a gênese da concepção expositiva, o equipamento técnico e tudo isto pressionado por um objeto que exige para a sua exposição condições muito específicas. (RICO, 2014, p.21, tradução nossa).

todas essas peculiaridades e passando por tantas tentativas de alteração, os grupos indígenas seguiram lutando por seu espaço de representação. Se mobilizando e sensibilizando outras camadas da sociedade a lutarem pela permanência do MPI como um museu voltado as culturas indígenas, o MPI fortificou seu caráter representativo diante do local que está inserido e dos povos que representa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS.

Podemos então notar, como a arquitetura se adaptou e modificou as instituições museológicas a partir de suas demandas e sua relação com públicos específicos. Desde as instituições dos museus nacionais, a arquitetura de museus tem tido cada vez mais impacto nos espaços expositivos e no tratamento dado aos acervos, chegando, até mesmo, a definir a melhor forma de se expor e ambientar um objeto. As estruturas modernas que surgem durante o século XX e seguem se desenvolvendo e se adaptando no século XXI, demonstram, a monumentalidade e força que a arquitetura pode ter, mesmo colocando em risco algumas funcionalidades do museu e assumindo o holofote que brilhava, até então, sobre os acervos das instituições.

O pioneirismo conquistado por arquitetos da época devido a um contexto histórico-social favorável as discussões, desenvolvimento e aplicação de projetos deu à arquitetura a vantagem no que se refere aos debates em torno dos museus e, como resultado, tivemos muitas das suas orientações aplicadas nos espaços museológicos em pelo menos todo o Ocidente.

A confluência de ideias e discussões que os CIAM possibilitaram teve um potencial doutrinário tão intenso que até mesmo cidades inteiras foram levantadas do

zero, como Brasília, ou reconstruídas com seus princípios. O desenvolvimento dos ideais modernistas, em âmbito nacional, teve em dois momentos concepções distintas de como deveria ser construída a identidade nacional: 1) marcada pela rejeição de todo elemento que remetia a um passado colonial; e 2) marcada pela ressignificação - desses mesmos elementos – e pelo uso deles pelo movimento modernista brasileiro. Ambas concepções podem ser encontradas no MPI. A primeira quando vemos as motivações por trás das intervenções realizadas no museu e a segunda no processo de idealização do espaço - como um memorial voltado aos povos indígenas - e na projeção da edificação - com inspiração na própria aldeia Yanomami.

Com a execução de projetos que modificaram a espacialidade dos museus, transformando ou rompendo com os paradigmas vigentes nos museus já instituídos, a arquitetura de museus criava, paradoxalmente, o seu próprio paradigma na medida em que o campo da Museologia se desenvolvia e refletia acerca dos acervos e das instituições museológicas e ao passo que a própria Arquitetura Moderna passava por modificações e novas reflexões. Cabe então, refletir, em que níveis a relação da arquitetura da edificação, o espaço urbano no qual ela está inserida e a instituição museu se tornam complexos? E para além disso, sobre quem recai essa complexidade e os resultados dessa relação?

Como observado no estudo de caso, as consequências de determinada relação recaem sobre todos os indivíduos da sociedade que estão ligados de forma direta ou indireta ao museu, no caso ao MPI, mas com intensidade distinta a cada indivíduo. Ao arquiteto, que projetou tal edifício, lhe cai a consagração de uma obra prima, mesmo havendo ressalvas e críticas, sua obra adentra um recinto onde aparenta ser intocada e para sempre imortalizada. Ao grupo ou indivíduo que deve ou deveria ocupar esse espaço, lhe cai os conflitos e as intervenções motivados pelos mais variados argumentos de ordem racista, classicista, preconceituosa ou ainda podendo ocorrer argumentação de ordem contrária. Aos museólogos, aos técnicos que compõe o quadro de funcionários da instituição, inclusive, posteriores arquitetos, recaem todas as consequências boas e ruins, mas que no caso brasileiro tendem as ser as consequências ruins de ordem técnica de gestão e manutenção do espaço edificado. No caso do MPI os sucessivos problemas com as funcionalidades do prédio com a conservação do acervo e com a exposição do mesmo tendo que ser realizada de forma limitada e restrita, cabendo ao museólogo, conservador, restaurador e ao arquiteto solucionar esses problemas e, muitas vezes com uma série de limitações de ordem financeira e de recursos humanos.

Apesar de ser um espaço concebido para os povos indígenas, sua edificação se identifica com os princípios modernistas, que aos olhos e interesses mais conservadores, não fazia jus a essa finalidade e que portanto aciona um mecanismo em que a percepção da arquitetura se faz superior e mais forte, gerando assim, um choque de interesses entre a imagem que se concebe da arquitetura edificada com as funções da instituição museal e seu acervo, fazendo com que a primeira se sobressaia em detrimento da segunda.

O risco que a instituição museu corre com edificações de arquitetura moderna não se limita aos gerados pela relação entre espaço urbano e edifício – como no caso do MPI, por conta da sua localização e arquitetura moderna -, mas também na relação entre o edifício e o acervo uma vez que, priorizado a estética arquitetônica em detrimento das funcionalidades, o acervo passa a sofrer com problemas da edificação como ausência de espaços adequados para as suas funções, o que compromete as melhores práticas e até mesmo os procedimentos mais básicos da museografia.

O MPI tece narrativas de um dos grupos sociais brasileiros mais oprimidos - que a instituição gera e difunde em um local privilegiado onde se encontra a instituição. O local de fala que o museu se tornou para os indígenas – tendo dentre seus gestores integrantes de grupos indígenas – está em constante conflito com o lugar físico que ocupa que nada mais é que o fruto do processo modernista brasileiro em que um prédio com traços modernos, no caso o MPI, suscitou esse problema para o museu - enquanto espaço dedicado aos povos indígenas, e a outros processos de exclusão social e elitização da região central do Distrito Federal.

Os centros urbanos das Sociedades Ocidentais Contemporâneas, por conta do processo de globalização, demandam, dos novos e antigos espaços museológicos, uma configuração que contribua para a integração e potencialização do espaço urbano, além de uma contribuição para o desenvolvimento sociocultural.

Compreender essas relações através do MPI de Brasília, possibilita aos profissionais da área uma melhor noção e esclarecimento acerca das questões que podem ser suscitadas pela arquitetura. Na medida em que compreendemos o impacto dessa relação na missão institucional do museu, que afeta também o seu acervo, é possível se pensar novas estratégias de promoção do seu acervo e missão institucional, elaborar novas políticas públicas e privadas que potencializam a pesquisa, a conservação e a exposição do acervo, além do conhecimento gerado em âmbito museal, que se torna útil a Museólogos, Arquitetos e todos os profissionais que sejam envolvidos na relação entre: arquitetura; museu; e espaço urbano.

Mas como apontado no capítulo 03 deste trabalho, se pensar modelos e soluções visando um futuro longínquo, é muito incerto, e suas chances de sucesso são muito baixas. O debate em torno da arquitetura, dos museus e do espaço urbano, para os dias atuais, está em curso. Cabe a nós enquanto profissionais ou público observar boas práticas e desenvolvê-las, além de fazer o que está ao nosso alcance

para solucionar ou amenizar problemas já existentes. E cabe aos museólogos e museólogas adentrar com maior profundidade nessas discussões visando que as inovações tanto no âmbito das edificações das instituições quanto os novos recursos expositivos estejam a favor do acervo e da missão da instituição museal e não do seu detrimento.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Regina; MACIEL, Maria Eunice. **Antropologia dos museus: um campo de estudos em expansão**. In: Horizontes Antropológicos, v. 53, p. 7-15, 2019. Disponível em: <<http://www.reginaabreu.com/site/index.php/artigos1/item/150-2019-antropologia-dos-museus-um-campo-de-estudos-em-expansao>>. Acesso em: 17 maio 2021.
- ALBERTI, V.. **O século do moderno: modos de vida e consumo na República**. In: Angela de Castro Gomes; Dulce Chaves Pandolfi; Verena Alberti. (Org.). A República no Brasil. 1ed.Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002, v., p. 260-319.
- ALVES, Giovana. **O Lugar da Arte - um breve panorama sobre a arquitetura dos museus e centros culturais**. Seminário Internacional Museografia e Arquitetura de Museu . Rio de Janeiro, 2010.
- ALVES, Lara Moreira. **A construção de Brasília: uma contradição entre utopia e realidade**. In: Revista de História da Arte e Arquitetura. Campinas: Programa de Pós-Graduação do Departamento de História, 2005.
- BLAU, Judith R. **The Disjunctive History of US Museums, 1869 – 1980**. 1991.
- CAPPELLO, Maria Beatriz Camargo. **Interlocução entre a Europa e o Brasil – Os CIAM e os arquitetos brasileiros**. In: 13º SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL, 13., 2019, Salvador. Salvador: Docomomo, 2019. p. 1-19. Disponível em: <https://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2020/04/119264.pdf>. Acesso em: 25 mar. 2021.
- CARVALHO, José Murilo de. **Pontos e bordados escritos de história e política**. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- CHAGAS, Mario de Souza. **Imaginação Museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro**. Rio de Janeiro: Minc/ibram, 2009.

CORBUSIER, Le. **Carta de Atenas**. São Paulo: Usp, 1993. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2974977/mod_resource/content/3/aula12_Corbusier_Le_A_Carta_de_Atenas.pdf. Acesso em: 13 fev. 2021.

DAMAM, Alana; LEITE, Leandro Silva. **Arquitetura de museus contemporâneos: estudos iniciais para um museu de arte contemporânea**. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE MUSEOGRAFIA E ARQUITETURA DE MUSEUS, 3., 2012, Rio de Janeiro. E02_arquitetura_de_museus_contemporaneos. Rio de Janeiro: Arquimuseus, 2012. p. 1-16. Disponível em: https://arquimuseus.arq.br/seminario2012/conteudo/eixo_02/e02_arquitetura_de_museus_contemporaneos.pdf. Acesso em: 13 abr. 2021.

GIRAUDY, Danièle; BOUILHET, Henri. **O museu e a vida**. Belo Horizonte: Ufmg, 1990.

GOUVÊIA, Luiz Alberto de Campos. **Brasília: a capital da segregação e controle social: uma avaliação da ação governamental na área de habitação**. São Paulo: Annablume, 1995. 83 p.

HOLANDA, Frederico Rosa Borges de. **Brasília: da carta de Atenas a cidade de muros**. Docomomo, São Carlos, p. 1-16, 30 out. 2003. Disponível em: <https://docomomo.org.br/course/5-seminario-docomomo-brasil-sao-carlos/>. Acesso em: 23 nov. 2020.

INSTITUTO TERCEIRO SETOR (org.). **Memorial dos povos indígenas: maloca moderna**. Brasília. 2007. Disponível em: https://seculosindigenasnobrasil.files.wordpress.com/2010/07/hist_mem_povos_indig1.pdf. Acesso em: 23 nov. 2020.

IPHAN. **Superquadra de Brasília: preservando um lugar de viver**. Brasília, 2015.99 p.

JULIÃO, Letícia. **Apontamentos sobre a história do museu.** In: CADERNO de diretrizes museológicas. 1. Brasília: Ministério da Cultura / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/ Departamento de Museus e Centros Culturais. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/ Superintendência de Museus, 2006. 2º. Edição.

KIEFER, F.. **Arquitetura de Museus.** Revista Arqtexto da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, v. 1, 2001.

MAYUMI, Lia . **A Cidade Antiga nos CIAM - 1950-1959.** In: 6º. Seminário DOCOMOMO Brasil, Moderno e Nacional, Arquitetura e Urbanismo, 2005, Niterói, RJ.6º. Seminário DOCOMOMO Brasil, Moderno e Nacional, Arquitetura e Urbanismo, 2005.

NIEMEYER, Oscar. **A forma na Arquitetura.** 3. ed. Rio de Janeiro: Avenir, 1980. 54 p.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte.** São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PEREIRA, Rayssa de Souza. **A gestão do memorial dos povos indígenas em Brasília 2016-2017:** análise conforme a Lei 11.904/2009 (Estatuto Brasileiro de Museus). 2017. 140 f., il. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Museologia)—Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

PROJETO CULTURAS VIVAS (Brasil). Secretaria de Cultura do Governo do Distrito Federal. **Caderno do Visitante: memorial dos povos indígenas.** Brasília: Secretariade Cultura, 2018. Disponível em: <https://projetculturasvivas.wordpress.com/2018/08/22/caderno-do-visitante/>. Acesso em: 29 mar. 2021.

RICO, Juan Carlos. **Museos: en busca de una nueva tipología I: análisis teóricos y metodología.** Madrid: Jcr21Office Editions, 2014. 26 p. Disponível em: <https://es.calameo.com/read/002943084a1821c0aec49>. Acesso em: 10 abr. 2021.

SABINO, Paulo Roberto. **Arquitetura de museus: relações entre exposição e patrimônio.** In: 2º SEMINÁRIO MUSEOGRAFIA E ARQUITETURA DE MUSEUS: IDENTIDADES E COMUNICAÇÃO, 2., 2010, Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Arquimuseus, 2010. p. 1-15. Disponível em: https://www.arquimuseus.arq.br/anaisseminario_2010/eixo_ii/p1artigo_paulo_sabino.pdf. Acesso em: 2 mar. 2021.

SEVCENKO, Nicolau. **A inserção compulsória do Brasil na Belle Époque,** In: SEVCENKO, Nicolau. Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995. pp. 25-77.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação.** Brasil: Institut National D'Histoire de L'Art, 2013. Disponível em: <https://journals.openedition.org/perspective/5539?gathStatIcon=true&lang=de#ftn1>. Acesso em: 21 mar. 2021.

