

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA  
FACULDADE DE ENGENHARIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM AMBIENTE CONSTRUÍDO

Guilherme Nogueira Ragone

**AS FUNÇÕES DOS MUSEUS CONTEMPORÂNEOS**

**Juiz de Fora  
2018**

**Guilherme Nogueira Ragone**

**AS FUNÇÕES DOS MUSEUS CONTEMPORÂNEOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ambiente Construído, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial a obtenção do grau de Mestre em Ambiente Construído. Área de concentração: projeto.

Orientador: Prof. Dr. Frederico Braidá Rodrigues de Paula.

**Juiz de Fora  
2018**

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Ragone, Guilherme Nogueira.

As funções dos museus contemporâneos / Guilherme Nogueira Ragone. -- 2018.

183 p.

Orientador: Frederico Braidá

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Engenharia. Programa de Pós Graduação em Ambiente Construído, 2018.

1. arquitetura. 2. museus contemporâneos. 3. funções da arquitetura. 4. Museu do Amanhã. 5. MAC-Niterói. I. Braidá, Frederico, orient. II. Título.

**Guilherme Nogueira Ragone**

**As funções dos museus contemporâneos**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ambiente Construído, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial a obtenção do grau de Mestre em Ambiente Construído. Área de concentração: projeto.

Aprovada em, 22 de fevereiro de 2018.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Frederico Braidia Rodrigues de Paula – Orientador

Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Prof. Dr. Antonio Ferreira Colchete Filho

Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Profa. Dra. Vera Lúcia Moreira dos Santos Nojima

PUC – Rio de Janeiro

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço às pessoas que participaram de uma forma ou de outra desta tarefa que nós pesquisadores nos propomos a enfrentar diariamente. O trabalho é árduo, porém pretende-se muito gratificante ao final. Agradeço assim, a minha família pelo apoio moral, financeiro e por colaborar sempre em minhas decisões, a meu pai Júlio César, minha mãe Sandra Virgínia e a meu grande irmão, Augusto Ragone.

Ao apoio irrestrito de meu amor, Flávia Ávila, que sempre esteve presente em todo meu processo de pesquisa, dando muito mais do que apoio aos estudos, mas, sim, na vida. Agradeço aos meus colegas de profissão e de mestrado, pela sempre solícita ajuda no que me foi necessário, em especial as figuras de Raquel Salgado, Fabrício Dias, Patrícia Toledo, Douglimar Meireles e Rafael Dias, que acompanharam as agonias e anseios que envolvem este trabalho, gerando amizades sinceras para fora de sala de aula. Aos professores Cadu Ribeiro e Frederico Halfeld, vocês me mostraram o amor pelos museus.

Por último, e não menos importante, a meu orientador Frederico Braidá, que manteve relação próxima nesses dois anos de trabalho, sempre solícito e primordial na conclusão desta dissertação. Através dele, agradeço a todos os professores do PROAC, em especial a figura de Antonio Colchete, que sempre me apoiou em minhas escolhas. Sem todos vocês, esse material não teria a dimensão que possui. Obrigado de coração.

*Ele gostaria de ser...  
a chave de um domínio, nem reservado,  
nem misterioso, nem moribundo  
destinado àqueles que já gostam  
dos museus e os frequentam,  
e aos que deles ainda não gostam para que venham a eles*

Freire (1990).

## RESUMO

Passado o século XX, nota-se uma mudança considerável no que cerne aos museus ao redor do mundo, hoje, grandes museus em áreas renovadas de centros urbanos degradados, junto à realização de eventos de caráter internacional têm sido transformadas em produtos para promoção das cidades que se projetam globalizadas. Assim, a audiência converte-se em um papel importante no sucesso das instituições e é questão central no reconhecimento dos museus como agregadores de valor na malha urbana, gerando funções que até então não se observavam.

A pesquisa elucidada a questão sobre quais são as funções dos museus contemporâneos e como elas se relacionam, tendo como hipótese de trabalho, que as funções básicas são as de colecionar, conservar, estudar, interpretar e expor. Este trabalho compreendeu a relação entre museus e funções, e quais e como os desdobramentos funcionais se fazem presentes nessa tipologia arquitetônica.

Através de uma pesquisa exploratória, com metodologia dividida em uma fase de revisão de literatura e, uma fase empírica. Tomou-se o Museu do Amanhã, no Rio de Janeiro, e o Museu de Arte Contemporânea de Niterói como casos exemplares, visando à verificação de como as funções se manifestam nesses museus, ampliando a coleta de dados para além daqueles encontrados no referencial teórico. Ao final, com a explicitação das funções dos museus contemporâneos, ratifica-se e amplia-se a hipótese inicial da pesquisa. Somam-se a ela, outros desdobramentos funcionais que possuem maior relevância no recorte proposto do que as funções apontadas inicialmente, como as funções teóricas, simbólicas e estéticas. Conclui-se assim, que os museus contemporâneos são objetos polifuncionais e que suas funções extrapolam as funções práticas exercidas nele, tendo nos dias de hoje um papel simbólico fundamental para os centros urbanos.

**Palavras-chave:** arquitetura; museus contemporâneos; funções da arquitetura; Museu do Amanhã; MAC-Niterói.

## **ABSTRACT**

*Since the twentieth century, there has been a considerable change in museums around the world, today, large museums in renovated areas of degraded urban centers, along with international events have been transformed into products for the promotion of cities which are globalized. Thus, the audience becomes an important role in the success of the institutions and is a central question in the recognition of the museums as value aggregators in the urban network, generating functions that until then were not observed.*

*The research elucidates the question of what are the functions of contemporary museums and how they relate, based on a working hypothesis, that the basic functions are to collect, to preserve, to study, to interpret and to expose. This work understood the relation between museums and functions, and what and how the functional unfoldings are present in this architectural typology.*

*Through an exploratory research, with methodology divided in a documentary phase with the literature review, and an empirical phase with the accomplishment of studies in exemplary cases. The Museum of Tomorrow in Rio de Janeiro and the Museum of Contemporary Art of Niterói were chosen, aiming at verifying how functions manifest themselves, in addition to expanding the results beyond the theoretical framework. At the end, with the explication of the functions of contemporary museums, the initial hypothesis of the research is ratified and expanded. Added to it are other functional unfoldings that have more relevance in the proposed cut than the functions initially pointed out, such as theoretical, symbolic and aesthetic functions. We conclude that contemporary museums are multi-functional objects and that their functions extrapolate the practical functions exercised in it, having today a fundamental symbolic role for urban centers*

**Keywords:** *architecture; contemporary museums; architecture functions; Museum of Tomorrow; MAC-Niterói.*



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Localização dos casos exemplares .....	29
Figura 2: A arquitetura do espetáculo para promoção urbana – (a) <i>Ciudad de las artes y de las ciências</i> em Valencia, e (b) site oficial de turismo da cidade de Valencia com a <i>Ciudad de las artes</i> em destaque. ....	54
Figura 3: A evolução da caixa: a transparência arquitetônica e a permeabilidade dos espaços – (a) interior do <i>Museo de los Derechos Humanos y la memória de Chile</i> , e (b) fachada do mesmo museu. ....	55
Figura 4: O objeto minimalista e a musealização: a transformação da função original do objeto através de intervenções contemporâneas – (a) e (b) interior da Pinacoteca de São Paulo de Paulo. ....	55
Figura 5: O museu-museu e a preocupação com a essência do lugar: o detrimento da função estética pelo apelo simbólico do local – (a) e (b) interior e exterior do <i>Musée Gallo Romain</i> em Lion.....	56
Figura 6: O museu que se volta para se mesmo: funciona como mirante para o entorno e possui caráter intimista – (a) fachada Fundação Iberê Camargo em Porto Alegre, e (b) fachada Museu de Arte do Rio de Janeiro. ....	56
Figura 7: O museu colagem: fragmentos de diversas épocas como expressão da cultura – (a) Museu de Arte do Rio de Janeiro, e (b) interior do museu e a mostra do sucesso de público. ....	57
Figura 8: Museu da diversidade sexual de São Paulo: o museu atuando a margem da sociedade, localizado na estação do Metrô República abordando temas delicados – (a) fachada do museu e, (b) interior do Museu da Diversidade.....	57
Figura 9: Tríade forma, significado e função: sua relação com a arquitetura de museus. ....	70
Figura 10: A imposição formal e a busca pelo estilo clássico: Altes Museum de Karl Friederch Schinkel, 1822-1823 - (a) Interior do museu e (b) planta baixa e corte sem escala. ....	75
Figura 11: A função social dos museus contemporâneos - (a) dias das crianças nas dependências do MAR com educação artística, sustentável e social, e (b) ação comunitária: vizinhos do amanhã que traz a comunidade ao Museu do Amanhã para criarem um novo amanhã para a região portuária através de educação cultural. ....	89
Figura 12: O simbolismo da inserção nas cidades ditas globais e na requalificação urbana - (a) Museu Oscar Niemeyer e a vinda da filial <i>Guggenheim</i> para Curitiba, e (b) Museu de Artes e Ofícios e a requalificação urbana em Belo Horizonte. ....	96

Figura 13: Alguns usos e apropriações dos espaços externos aos museus - (a) manifestações esportivas no MAM e, (b) museu como pano de fundo no Museu de Artes e Ofícios. ....	97
Figura 14: Mapa da região do Porto Maravilha e sua área de abrangência. ....	98
Figura 15: O Píer Mauá - (a) obras de requalificação urbana no Porto Maravilha e construção do Museu do Amanhã, (b) demolição da Perimetral e implantação do museu e (c) obra concluída. ....	99
Figura 16: Vistas do exterior do museu, a <i>promenade architecturale</i> - (a) vista de dentro pra fora e (b) entorno do museu. ....	104
Figura 17: Tipologia expositiva - acervo imaterial e de caráter tecnológico - (a) exposição cosmos, (b) exposição terra, (c) exposição antropoceno, (d) e (e) exposição amanhãs e (f) exposição nós. ....	106
Figura 18: Local para as exposições temporárias e itinerantes - (a) acesso indicado por sinalização temporário no piso e (b) interior da exposição temporária. ....	107
Figura 19: Manifestações da função econômica - (a) loja de souvenirs do museu no primeiro pavimento internamente, (b) café no primeiro pavimento internamente, (c) e (d) loja e café externo ao museu com abertura livre a esplanada, (e) bilheteria do museu e (f) NOZ, Programa de Amigos do Museu do Amanhã. ....	109
Figura 20: Função econômica através de usos e apropriações - (a) musicista em frente ao espelho d'água e (b) vendedores ambulantes na esplanada lateral ao museu. ....	110
Figura 21: O caráter lúdico da exposição do Museu do Amanhã - (a) e (b) <i>Inovações à brasileira</i> . ....	112
Figura 22: Função expositiva extramuros - (a) obra no espelho d'água do museu, e (b) uso da esplanada para expor obras e atrair visitantes. ....	113
Figura 23: Ações sociais – (a) a <i>horta do amanhã</i> , e (b) apoio ao <i>outubro rosa</i> . ....	114
Figura 24: Função social para a acessibilidade - (a) cadeirante no museu do Amanhã e (b) rampas de acesso ao segundo pavimento, barras duplas no corrimão e piso tátil. ....	115
Figura 25: a função turística no Museu do Amanhã: a reflexão nos números de visitantes - (a) Jornal O Globo, (b) Instagram @museudoamanha, (c) Jornal O Fluminense, e (d) Jornal O Globo. ....	117
Figura 26: Matérias em sites realçando o simbolismo e as transformações do Porto Maravilha, com foco no Museu do Amanhã - (a) Jornal El País, (b) Revista Mega Arquivo, (c) Revista Super Interessante, e (d) Jornal O Fluminense. ....	120

Figura 27: A estética e suas relações funcionais - (a) a proteção contra intempéries na lateral do museu, (b) a indicação de acessos externos.....	121
Figura 28: A estética no interior - (a) salão de entrada, e (b) a indicação de fluxos através das formas.....	122
Figura 29: Função estética - (a) a exploração formal nos corredores de acesso do museu e (b) diferenciação nas formas que definem o acesso ao segundo pavimento.....	122
Figura 30: Usos e apropriações no Museu do Amanhã - (a) intervenções artísticas, (b) comércio ambulante, (c) cenário para atuações e (d) ensaios fotográficos.....	123
Figura 31: Local de implantação do MAC-Niterói.....	124
Figura 32: O entorno imediato do museu - (a) vista da avenida Av. Alm. Benjamin Sodré, (b) vista a direita do museu com a Baía da Guanabara ao fundo, (c) verticalização do entorno, e (d) vista a esquerda do museu com a cidade ao fundo.....	128
Figura 33: A arquitetura do museu – (a) setor administrativo, (b) setor de pesquisa, (c) salão principal, (d) varanda.....	130
Figura 34: Manifestações da função econômica no museu - (a) bilheteria, (b) loja de <i>souvenirs</i> fechada, (c) auditório, (d) loja de <i>souvenirs</i> aberta, (e) café e bistrô MAC, (f) e (g) vendedores ambulantes na entrada do museu.....	133
Figura 35: Exposições intramuros - (a) exposição <i>Don't you (forget about me)</i> , e (b) <i>Varanda circular</i> .....	136
Figura 36: O entorno como obra de arte permanente – (a) matéria de jornal Tribuna da Imprensa de 1996 ressaltando a vista e a arquitetura do MAC, (b) vista emoldurada em direção a Igreja da Boa Viagem.....	137
Figura 37: Os acessos - (a) acesso às áreas técnicas sem opção de rampas ou elevadores, (b) acesso a restaurante e café com plataforma elevatória para cadeirantes, (c) exposição sem informações em braile e caminhos demarcados por pisos táteis, e (d) acessos aos diversos níveis pela escada.....	139
Figura 38: Totens e instruções escritas em bilíngue – (a) informações sobre a exposição, (b) Bistrô MAC.....	140
Figura 39: A transformação do potencial turístico de Niterói através da arquitetura do MAC - (a) Jornal O Globo Niterói de 1991, e (b) Jornal Niterói de 1991.....	141
Figura 40: Programa <i>MAC vazio</i> e <i>Iluminarte</i> : a forma como protagonista - (a) divulgação no site oficial do museu e (b) divulgação na página oficial do Instagram.....	143

Figura 41: jornais da época da construção trazem em suas manchetes o espírito por trás da expectativa de modernização e criação de novos símbolos pra Niterói - (a) Manchete do Jornal Folha de Niterói de set. 1996, e (b) matéria sobre a renovação da cidade no Jornal Tribuna da Imprensa em set. 1996.....	145
Figura 42: A função simbólica do MAC-Niterói: o uso do criptograma do museu para situações que não remetem as suas funções expositivas – (a) companhia de taxis, e (b) símbolo prefeitura de Niterói.....	146
Figura 43: Exposição <i>Eu só vendo a vista e de onde não se vê quando se está</i> : a relação simbólica.....	147
Figura 44: Usos e apropriações no MAC-Niterói - (a) Desfile da francesa <i>Louis Vuitton</i> , (b) Casamentos no Bistrô MAC e ensaio fotográfico na esplanada, (c) campeonato de skate nas dependências do museu e (d) atividades em comemoração ao dia mundial da ioga.....	148
Figura 45: As relações entre as funções teóricas e as dos museus contemporâneos e, a relação de interdependência entre as próprias funções teóricas.....	153
Figura 46: As funções propriamente ditas advindas das funções estéticas e simbólicas e suas relações. ....	154
Figura 47: As funções propriamente ditas advindas da função prática. ....	155
Figura 48: Síntese das funções e suas relações nos museus contemporâneos.....	156

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Etapas e operações metodológicas .....	24
Quadro 2: Alguns trabalhos sobre o foco temático 1: museus .....	25
Quadro 3: Alguns trabalhos sobre o foco temático 2: função .....	26
Quadro 4: Objetos selecionados para análise .....	28
Quadro 5: Sistematização dos estudos de caso.....	31
Quadro 6: Resumo elucidando os conceitos adotados sobre os museus ao longo do tempo. ..	38
Quadro 7: Os desdobramentos funcionais .....	70
Quadro 8: A relação entre os períodos arquitetônicos e as funções exercidas na arquitetura..	80
Quadro 9: As funções dos museus contemporâneos .....	153

## LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

AEIU	Área de Especial Interesse Urbanístico
CCBB	Centro Cultural do Banco do Brasil
CDURP	Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto do Rio de Janeiro
FAN	Fundação de Arte de Niterói
FINEP	Financiadora de Estudos e Projetos
FUNIARTE	Fundação Niteroiense de arte
IBRAM	Instituto Brasileiro de Museus
ICOM	<i>International Council of Museums</i>
IDG	Instituto de Desenvolvimento e Gestão
IMO	<i>International Museums Office</i>
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
LAA	Laboratório do Amanhã
LEED	<i>Leadership in Energy and Environmental Design</i>
MAAT	Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia
MAC	Módulo de Ação Comunitária
MAC	Museu de Arte Contemporânea
MACBA	Museu de Arte Contemporânea de Barcelona
MAM	Museu de Arte Moderna
MASP	Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
MAXXI	<i>Museo Nazionale delle Arti del XXI Secolo</i>
MHN	Museu Histórico Nacional
MinC	Ministério da Cultura
MIPIM	Mercado Internacional dos Profissionais Imobiliários
MIS	Museu da Imagem e do Som
MoMA	<i>Museum of Modern Art</i>
MON	Museu Oscar Niemeyer
MuBE	Museu Brasileiro de Esculturas
NBR	Norma Brasileira Regulamentadora
OdA	Observatórios do Amanhã
PNE	Portadores de Necessidades Especiais
PNM	Política Nacional de Museus
PNSM	Plano Nacional Setorial de Museus

SPHAN Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional  
UFRJ Universidade Federal do Rio de Janeiro  
UNESCO Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura  
USGBC *United States Green Building Council*

## SUMÁRIO

<b>1.</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>16</b>
<b>2.</b>	<b>PERCURSO METODOLÓGICO .....</b>	<b>23</b>
<b>3.</b>	<b>OS MUSEUS .....</b>	<b>35</b>
	3.1. OS MUSEUS NO MUNDO .....	35
	<b>3.1.1. Os primórdios: os gabinetes de curiosidades e as galerias de aparato .....</b>	<b>38</b>
	<b>3.1.2. Dos museus nacionais aos museus modernistas do século XX. ....</b>	<b>40</b>
	<b>3.1.3. Os museus contemporâneos: de 1977 até os dias atuais.....</b>	<b>47</b>
	3.2. OS MUSEUS NO BRASIL.....	58
	<b>3.2.1. Do museu nacional ao modernismo .....</b>	<b>58</b>
	<b>3.2.2. A contemporaneidade na produção brasileira.....</b>	<b>62</b>
<b>4.</b>	<b>AS FUNÇÕES .....</b>	<b>66</b>
	4.1. AS FUNÇÕES E SUAS RELAÇÕES .....	66
	4.2. AS FUNÇÕES DA ARQUITETURA.....	72
	4.3. AS FUNÇÕES DOS MUSEUS.....	80
<b>5.</b>	<b>CASOS EXEMPLARES: UMA ANÁLISE EM DOIS MUSEUS NO ESTADO DO RIO DE JANEIRO .....</b>	<b>98</b>
	5.1. O MUSEU DO AMANHÃ .....	98
	5.2. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE NITERÓI – MAC .....	124
<b>6.</b>	<b>AS FUNÇÕES DOS MUSEUS CONTEMPORÂNEOS.....</b>	<b>149</b>
	6.1. A ARQUITETURA E AS SUAS FUNÇÕES.....	149
	6.2. AS FUNÇÕES DOS MUSEUS SEGUNDO AS INSTITUIÇÕES .....	150
	6.3. UMA PROPOSTA DE TIPOLOGIA DAS FUNÇÕES .....	152
<b>7.</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>157</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>159</b>
	<b>APÊNDICES .....</b>	<b>175</b>



## 1. INTRODUÇÃO

### **Objeto de estudo, contextualização e justificativa.**

A citação abaixo bem poderia ser umas das conclusões da dissertação, pois define bem o espírito em que se insere a pesquisa realizada: os museus contemporâneos e suas funções como espelhos do homem contemporâneo e em constante mutação.

Os museus e as coleções converteram-se em polo de atração, turístico, mas decisivo, enquanto também se consolidavam como elemento básico para conseguir que os cidadãos se sentissem membros de uma cidade que dispõe de cultura e capacidade recreativa. O museu passou a ser um lugar em contínua transformação, com princípios sempre relativos e revisáveis e uma multiplicidade de modelos e formas que têm muito a ver com o caráter poliédrico e multicultural do século XXI (MONTANER, 2003, p. 151).

Em analogia com o pensamento de Corrêa (2004, p.148), os museus surgiram como reflexo da sociedade, com seu espaço fragmentado, refletindo tanto as ações que se realizam no momento presente quanto às ações que realizaram no passado e que deixaram sua marca na forma espacial encontrada hoje. Portanto, o debate sobre como se expor, como atrair um público cada vez mais diversificado e a linguagem transmitida pelos museus se tornou um tema abordado pela literatura que discute significados e funções da cultura. Desde sua gama mais ampla até as tarefas específicas nele realizadas, passando pelas suas diversas funções sociais, históricas, políticas e econômicas (CRIPPA, 2013, p.135).

A relevância do trabalho está embasada nas implantações recentes de museus e centros culturais como transformadores e agregadores de valor na malha urbana brasileira. A exemplificar o caso do Porto Maravilha na cidade do Rio de Janeiro, em que o debate funcional se tornou crescente e vem a acrescentar valor e auxiliar no entendimento da arquitetura de museus.

Segundo Sperling (2005, p.1), em tempos de culto da cultura e na sua introdução nas várias áreas da vida, a arquitetura de museus torna-se objeto privilegiado para a reflexão das transformações contemporâneas, pelo viés arquitetônico, no destaque no cenário de consumo cultural, na espetacularização e no seu papel social e simbólico. Seja também por sua condição de agente do sistema da arte, como elemento de construção de espaços de

intervenção pública, alterando sua dinâmica e moldando os centros degradados das cidades brasileiras. Para Lotman (1985 apud CRIPPA, 2013, p. 136), o museu

(...) é um exemplo de heterogeneidade vital e constitutiva da cultura, é forma que organiza e no qual se estratificam concreções de sentido diversas, significadas pela arquitetura, obras, objetos, suportes, sinalização, textos explicativos, posturas de curadores, funcionários e visitantes. Assim, expressões de subjetividades autônomas, neste espaço, entram em contato, em relação, em tradução, em conflito e em coexistência, originando um sistema dinâmico.

O estudo realizado abordou a produção arquitetônica contemporânea, que, segundo o consenso de autores como, Montaner (2003, p.10); Kiefer (2000, p.21); Meira (2010, p.9); Fabiano Junior (2010, p.38) e Farias (2003, p.69), inicia-se em 1977 com a construção do anexo ao *Neue Staatsgalerie* em Stuttgart por James Stirling e a construção do *Centre Georges Pompidou* por Piano + Roger em Paris. Sendo nesse período que os museus deixaram de ser simples galerias de exposição e os arquitetos passaram a enfrentar com mais rigor a complexidade dos programas, deixando que se perceba o paradoxo entre o discurso funcionalista e sua prática, contrapondo, assim, a produção arquitetônica moderna (KIEFER, 2000, p.22).

Marques (2013, p.3) afirma que hoje em dia o museu possui um público que era, até então, uma questão secundária para as instituições, e passa a ser o indicador essencial na validação do seu sucesso, obrigando-as a criar novas estratégias para conseguir atingir altos níveis de bilheteira. Ainda reflete que, hoje, o museu discursa sobre uma coleção, para um público que existe para além dela mesma, cumpre atualmente uma função aglutinadora de todas as atividades desenvolvidas no museu e que lhes confere um sentido. Com isso, o público passou a ser o elemento central no museu, em torno do qual se produz todo o discurso arquitetônico.

Vale ressaltar que para a pesquisa realizada, pretendeu-se discutir as definições, os conceitos e os desdobramentos funcionais dos museus contemporâneos de forma geral a fim de elencá-los, e não de criticá-los, mesmo sabendo-se que, através da literatura, algumas funções são controversas e possuem caráter polêmico. Para concretização dos resultados com intuito de torná-los palpáveis, se propôs recortar uma área geográfica e de importância para a produção cultural nacional desde o século XVI: a cidade do Rio de Janeiro e a cidade de Niterói. O Rio de Janeiro vem passando por transformações arquitetônicas e urbanísticas nos últimos 20 anos

devido a grandes eventos globais: a realização dos Jogos Pan-americanos de 2007, dos Jogos Mundiais Militares, em 2011, da Copa das Confederações, em 2013, da Copa do Mundo, em 2014 e, finalmente, das Olimpíadas, em 2016, gerando situações que moldaram a paisagem urbana local e principalmente atraíram investidores e grandes arquitetos para a cidade a fim de modernizá-la, revitalizá-la e transformá-la numa cidade global (SÁNCHEZ; BIENESTEIN; OLIVEIRA, 2016, p.95).

Guimaraens (2009, p.26) observa que a requalificação e revitalização de áreas centrais das cidades e dos edifícios de finalidade cultural, devolvem aos habitantes o sentido de urbanidade e historicidade, característica marcante na região denominada Porto Maravilha no centro do Rio de Janeiro. Dessa perspectiva, o principal papel dos museus e centros culturais seria aguçar a relação entre história e cidadania, revelando tais espaços simbólicos da cidade, portanto, “a função e o papel social dos acervos dos museus e centros culturais da cidade do Rio de Janeiro têm sido constantemente ampliados, o que transforma os edifícios que os contêm em focos de estudo para vários setores do conhecimento humano” (GUIMARAENS; SILVA, 1998, p.2).

Hoffman (2014, p.539) afirma que essa alteração de significados urbanos, costuma designar intervenções realizadas com vistas a conferir aos espaços públicos formas dinâmicas de utilização, baseadas em investimentos comumente associados ao comércio e ao lazer. Observa-se também que “nas últimas décadas, estes processos têm se caracterizado por incorporarem a cultura como conteúdo diferenciador das várias experiências de revitalização” (BOTELHO, 2005, p. 54 apud HOFFMAN, 2014 p. 539). O uso da cultura tem se destacado como estratégia principal nos novos processos de revitalização urbana, tendo sua inserção, objetivado uma efetiva inclusão das metrópoles na rede global de cidades culturais, com a promoção e venda de uma imagem da cidade como mercadoria. Assim, admite-se que a articulação entre as instituições museológicas do centro do Rio de Janeiro constituem uma rede de edifícios cuja arquitetura estabelece um conjunto representativo da importância regional e nacional da cidade, gerando signo da cidade carioca (GUIMARAENS, 2001). “Nesse contexto os museus são um chamativo essencial para a divulgação da imagem das cidades e são muitas vezes responsáveis por colocarem-nas na rota dessa massa de turistas ávidos por novas formas de consumo” (HIRAO; NERES, 2013, p.130).

No Rio de Janeiro, no chamado Cinturão Cultural, os museus e os espaços abertos vêm transformando o uso do Centro desde meados da década de

1980. Conjuntos e edifícios culturais de épocas e tipologias diversas buscam readquirir para a área central a vida noturna e as atividades artísticas, principalmente nos fins de semana. Suas funções originais são igualmente diversas: palácio, escola, residência, escritório e, até, museu (GUIMARAENS; SILVA, 1998, p.6).

Sánchez (2007, p.29) aborda que as novas centralidades urbanas, a exemplo do centro do Rio de Janeiro, são fragmentos urbanos transformados em nós de atividades e fluxos, sejam comerciais, residenciais ou culturais. São locais apresentados sempre como degradados, refuncionalizados e revitalizados para formar complexos de consumo em sintonia com os padrões culturais dominantes. Portanto, é inegável que as mudanças econômicas, ao introduzir bens culturais nas áreas centrais em processo de degradação, encontram aspectos ideais para a criação da arquitetura de museus, ocupando assim, o papel que a igreja tinha nessas centralidades (GUIMARAENS, 2015, p.126).

Visto algumas questões sobre a cidade do Rio de Janeiro, a escolha da cidade de Niterói surgiu, devido a proximidade geográfica e a interseção histórica entre as localidades, e através do projeto urbanístico com a finalidade de atração turística, intitulado “Caminho Niemeyer”, caracterizado por possuir o segundo maior conjunto arquitetônico projetado pelo arquiteto carioca Oscar Niemeyer (PARASIO; FERREIRA, 2010, p.7; LAPAGESSE, 2015). Escolheu-se então dois museus, o Museu de Arte Contemporânea de Niterói (MAC-Niterói), de Oscar Niemeyer finalizado em 1996, e o Museu do Amanhã, do arquiteto espanhol Santiago Calatrava de 2015, localizado na região do Porto Maravilha no centro do Rio de Janeiro, a fim de materializar e ampliar as possibilidades funcionais expostas na etapa bibliográfica.

### **Problema e hipótese**

Uma pesquisa acadêmica inicia-se a partir da problematização de um tema. Segundo Santos (2002, p.53), “a problematização é a transformação de uma necessidade humana em problema”, e que não há pesquisa acadêmica sem um problema, sem uma pergunta que se faça à realidade. Assim, a questão motivadora da pesquisa foi: quais são as funções dos museus contemporâneos?

Definido o problema norteador da pesquisa, fez-se necessário a formulação de hipóteses, entendidas por Santos (2002, p.56) como uma verdade provisória, “fundamental para qualquer processo de investigação científica, pois consiste no lançamento de uma afirmação a respeito de algo ainda desconhecido”. Para tal tarefa, realizou-se uma pesquisa exploratória com o

objetivo de verificar o estado da arte da arquitetura de museus e sua relação funcional na contemporaneidade, servindo para uma definição mais clara dos objetivos da pesquisa.

Partiu-se, então, da premissa de que os museus na contemporaneidade são consequência da organização social e humana, resultado do capitalismo e da globalização, em que a cultura se tornou objeto de interesse comercial, possuindo reflexos no objeto arquitetônico entendido como mercadoria em transformação e adaptação às condições locais (MARQUES, 2003, p.5). Além disso, o museu contemporâneo pode ser entendido como extensão do homem, polifuncional e mutável, e que as funções existentes na arquitetura de museus refletem esse caráter, se transformando ao longo do tempo.

Tem-se finalmente por hipótese que: as funções dos museus contemporâneos são as de: colecionar, conservar, estudar, interpretar e expor. Visto que os museus na contemporaneidade não possuem uma única função, são objetos polifuncionais como as arquiteturas do presente século, e possuem outras funções de cunho teórico ou não, como: estéticos, simbólicas, práticas, econômica, social e educacional, e se dão através de sua arquitetura e na sua relação com a sociedade.

Para embasar a resposta provisória da pesquisa realizada, elucida-se agora, a síntese do pensamento que ajudou a elucidar a hipótese de trabalho. Primeiramente, sobre o caráter polifuncional do museu contemporâneo, tem-se que,

como resposta ao consumo do capital, os espaços culturais tornaram-se centrais para a economia, uma vez que a cultura ganha maior visibilidade na sociedade capitalista. Consequentemente, restaurantes, livrarias, cafés, lojas, teatros, passa a fazer parte do imaginário de espaço cultural e os espaços museais traçam novos perfis, atendendo as necessidades dessas novas demandas sociais. Ou seja, o museu passa a ter funções além das típicas atividades museais, criam-se edifícios de programas híbridos, com especialidades múltiplas, o que chamamos de complexos culturais (ROSÁRIO; CORDEIRO; CRUZ, 2016, p.29).

A hipótese baseia-se basicamente nas palavras de Poulot (2013, p.22), que considera cinco funções básicas da arquitetura de museus: colecionar, conservar, estudar, interpretar e expor. Essas funções vêm da sua relação com o público, tendo, a partir de 1980, a sua orientação para divertir e instruir. Baseado na revisão de literatura preliminar sobre as funções, além das

básicas citadas por Poulot, os museus possuem outros desdobramentos teóricos, a iniciar pela função estética.

Löbach (2001, p.156) explicita que essa função é a relação entre um produto e um usuário no nível dos processos sensoriais, em que a partir daí pode-se definir: “a função estética dos produtos é um aspecto psicológico da percepção sensorial durante o seu uso” (LÖBACH, 2001, p. 60). Podendo ser feita uma analogia entre produto e arquitetura, em que a estética significa que deve atrair a atenção do observador através de sua percepção formal (LÖBACH, 2001, p.62). Esse conceito vai ao encontro à estetização dos museus contemporâneos, em que megaprojetos visam atrair cada vez mais público através do apelo formal. Essa função se dá onde é mais visível, na própria “arquitetura, que cada vez mais se apresenta como um valor em si mesmo, como uma obra de arte, como algo a ser apreciado como tal e não apenas como uma construção destinada a abrigar obras de arte” (ARANTES, 1991, p.168).

Os museus a partir dos anos 1980 optaram por alterar o didatismo, modificando sua função social e educativa em favor de uma atitude crescentemente hedonista, requerida pelo próprio funcionamento da sociedade de consumo (ARANTES, 1991, p.167). Isso, em termos conceituais, significa a alteração do real passando a ser realizada na própria vida. “É, portanto, o triunfo de uma estética difusa, apaziguada, conciliatória, no hedonismo estético contemporâneo” (MEIRA, 2010, p.289).

Sobre o simbolismo, pode-se dizer que, em síntese, “um objeto tem função simbólica quando a espiritualidade do homem é estimulada pela percepção deste objeto, ao estabelecer ligações com suas experiências e sensações anteriores” (LÖBACH, 2007, p.64). A função simbólica está intimamente atrelada ao significado das obras arquitetônicas, sobre o assunto, Matos et al. (2010, p.135) apontam que os observadores que um dia já tiveram contato com a arquitetura em questão, a recuperam rapidamente na memória ao serem estimulados pela presença do signo.

Portanto, a função simbólica para o indivíduo se dá através da necessidade de bagagem cultural para ser interpretada de forma mais eficaz, sendo que muitas vezes o arquiteto não possui autonomia sobre a real intenção expressada com a obra, sendo, para Silva (1985, p.113) um dos problemas comunicacionais da arquitetura. Já a função prática pode ser entendida como a função propriamente dita, é a atribuição em satisfazer as necessidades físicas através de seu uso (BRAIDA; NOJIMA, 2014, p.81). É a função para qual o museu foi concebido originalmente.

O espaço do museu torna-se um meio de integração da arte com a esfera da cultura, possibilitando o consumo cultural (ALVES, 2010, p.9). Assim, a instituição tem, no turismo e na economia de lazer, seus principais pilares econômicos na contemporaneidade; com isso, o programa do museu começou a ter, em seu conteúdo, locais destinados especificamente a gerar renda (POULOT, 2013, p.106; AMARAL 2014, p. 31).

Dentro desta nova condição, o museu começou a ser visto com um prestador de serviços e naturalmente, passou a suprir uma série de outras necessidades, através dos seus restaurantes, cafés, livrarias, lojas de *souvenirs*, etc. Além disso, como variações dos espaços tradicionais, começaram a surgir os centros culturais, locais que, com pouco ou nenhum acervo, passaram a focar as exposições temporárias e festivais, apostando no efêmero como principal mola propulsora (ALVES, 2010, p.10).

Araújo e Bruno (1995 apud VEIGA, 2013, p.65) exemplificam que, nos países latino-americanos, a função educativa dos museus pode chegar a assumir, em determinados casos, papel capital na formação do cidadão. Seguindo o raciocínio, Bettelheim (1991 apud RAFFAINI, 1993, p.164) aponta que o principal papel do museu seria independentemente do conteúdo que possa ter, estimular a imaginação dos visitantes e despertar a sua curiosidade, incentivando a função educativa e social através de seus vieses associados à curiosidade, à cativação e ao interesse expositivo.

### **Os objetivos**

Devido ao caráter exploratório da pesquisa, ela tem como objetivo proporcionar maior familiaridade com o problema, com vistas a torná-lo mais explícito. Segundo Gil (2010, p.44), pode-se dizer que essas pesquisas têm como objetivo principal o aprimoramento de ideias ou a descoberta de intuições. Portanto, o objetivo geral da pesquisa é: identificar as funções e suas relações nos museus contemporâneos.

Além do objetivo geral, integram os seguintes objetivos específicos:

- Descrever o estado da arquitetura de museus no mundo;
- Demonstrar o estado da arquitetura de museus no Brasil;
- Identificar as funções arquitetônicas através do contexto histórico;
- Explicitar os desdobramentos funcionais na arquitetura de museus;
- Descrever as funções do Museu do Amanhã e do MAC-Niterói.

## 2. PERCURSO METODOLÓGICO

Ao se iniciar o percurso metodológico faz-se necessária a caracterização da pesquisa quanto a sua área de conhecimento, a sua finalidade, objetivos e metodologia empregada para coleta de dados. Para tal, utilizou-se de cinco principais autores sobre metodologia científica: Gil (2010), Bauer; Gaskell (2002), Santos (2002), Yin (2001) e Serra (2006).

Segundo Gil (2010, p.41), a pesquisa enquadra-se na área de conhecimento das ciências sociais, tendo finalidade aplicada, sendo basicamente de cunho exploratório, onde visa-se ao descobrimento ou elencamento de ideias, devido a se tratar de uma temática pouco explorada pelo viés proposto. Assim, nessa perspectiva, pode-se dividi-la em dois tipos: (1) bibliográfica através da revisão de literatura, e (2) pesquisa de campo, já que se apreendeu a relação das funções dos museus diretamente nos mesmos.

Sobre as técnicas de pesquisa, pode-se cita-las como: pesquisas levantamento, casos exemplares, etapas bibliográficas e documentais, que, para Gil (2010, p.30-34) e Santos (2002, p.29-30), consistem respectivamente em investigações que visam buscar informações diretas nas fontes de interesse sobre museus e funções, nessa etapa realizou-se o levantamento de todos os museus na cidade do Rio de Janeiro e Niterói, bem como levantamento de literatura e material iconográfico sobre a temática.

Os casos exemplares são estudos com maior profundidade em um ou poucos objetos, de maneira que permita seu amplo conhecimento, portanto, foram analisados dois objetos, um na cidade do Rio de Janeiro e um em Niterói. Tal escolha permitiu descrever a situação do contexto em que está sendo feita determinada investigação, bem como na verificação e ampliação das funções manifestadas na arquitetura de museus para além do referencial teórico. Portanto, a escolha dos objetos se deu porque se acredita que seu estudo permitirá a melhor compreensão sobre um conjunto ainda maior de casos.

O percurso metodológico foi sistematizado em quatro etapas: (1) definição do recorte e objeto; (2) observação e análise; (3) descrição e interpretação; (4) conclusão. O quadro a seguir, adaptado de Braidá (2007, p.78), visa explanar essa sistematização.



Quadro 1: Etapas e operações metodológicas

ETAPAS	OPERAÇÕES METODOLÓGICAS	PESQUISA
Definição do objeto	Pesquisa exploratória	Primeiro contato com tema. Serviu para delimitar o recorte necessário à pesquisa e a formulação da hipótese inicial. Revisão realizada nas bases de dados.
	Definição do problema	A definição surgiu da pesquisa exploratória e teve como resultado: Quais são as funções dos museus contemporâneos?
	Revisão bibliográfica	A definição do objeto, recorte, questão motivadora e hipótese tomou forma a partir da revisão de literatura.
Observação e análise	Definição das categorias de análise e do estudo de caso	Definição dos estudos de caso: MAC-Niterói e Museu do Amanhã através de observação das possibilidades de análise.
Descriminação e interpretação	Execução do estudo de caso exemplares	Realização da pesquisa <i>in loco</i> nos museus já citados.
	Análise descritiva e documental	Análise baseada em categorias pré-definidas e descrição dos dados no documento de dissertação.
Conclusão	Verificação das hipóteses e elaboração dos resultados	Confirmação da hipótese inicial e seu alargamento baseado na literatura e no estudo de caso realizado.

Fonte: do autor, 2017. Adaptado de Braida (2007, p.78).

Definidas as questões metodológicas da pesquisa, para atingir uma proposta visual durante o processo de análise dos museus, lançou-se mão de fotografias, matérias de jornais, desenhos arquitetônicos, relatos, e da literatura para contextualizar os elementos elencados. Portanto, fez-se uma análise de conteúdo baseada nas categorias de análise desse material iconográfico e bibliográfico para melhor compreensão da mudança funcional dos museus ao longo do tempo.

## Processo de revisão bibliográfica

A revisão bibliográfica iniciou-se com a identificação dos principais autores e a divisão em grupos específicos para facilitar a compreensão das informações obtidas. A base teórica da dissertação pretendeu esgotar as fontes de informação sobre o tema em língua portuguesa, portanto selecionou obras de referência para apontar ideias recorrentes nos dois focos temáticos da dissertação: museus e funções.

Para facilitar a compreensão da revisão bibliográfica sistemática, criou-se tabelas com os autores mais relevantes abordados em cada foco temático. Tal relevância foi definida pelo critério do número citação por outros autores e pelo impacto do trabalho. O quadro apresenta as principais literaturas utilizadas, o período de produção e o seu tema. Salienta-se que, nos quadros, se encontram as principais fontes de dados consideradas pelo autor da pesquisa, para todos os autores estudados, consultar as referências bibliográficas ao fim da dissertação.

Quadro 2: Alguns trabalhos sobre o foco temático 1: museus

REFERÊNCIA	TÍTULO	TEMA
Ana Cecília Rocha Veiga	Gestão de projetos de museus e exposições (2013) Museu Ampliado: Da origem ao século XIX (2014)	História dos museus, gestão
Cêça Guimaraens	A importância dos museus e centros culturais na recuperação de centros urbanos (2001) A arquitetura de museus e os sistemas simbólicos do centro do Rio (2009) A modernidade expográfica no Brasil e a arquitetura de museus (2009) Uma historiografia da arquitetura de museus (2012)	Arquitetura de museus, história de museus, classificação morfológica, museus no Rio de Janeiro
Denièle Giraudy e Henri Bouilhet	O museu e a vida (1990)	História dos museus
Dominique Poulot	Cultura, história, valores patrimoniais (2011) Museu e museologia (2013)	História dos museus
Flávio Kiefer	Arquitetura de Museus (2000)	História da arquitetura
Josep Maria Montaner	Novos Museus (1990) Museu contemporâneo: lugar e discurso (1991) Museus para o século XXI (2003)	Categorização conforme a morfologia

Fonte: do autor, 2017.

Quadro 3: Alguns trabalhos sobre o foco temático 2: função

REFERÊNCIA	TÍTULO	TEMÁ
Bernd Löbach	Design industrial: bases para a configuração dos produtos industriais (2001)	Funções do design
David Sperling	O museu contemporâneo: o espaço do evento como não-lugar (2005) As arquiteturas contemporâneas como agentes no sistema da arte (2012)	Espetacularização, função econômica dos museus, arquitetura
Edson Mahfuz	Os conceitos de polifuncionalidade, autonomia e contextualismo e suas consequências para o ensino de projeto arquitetônico (1985) Ensaio sobre a razão compositiva: uma investigação sobre a natureza das relações entre as partes e o todo na composição arquitetônica (1995) Entre o espetáculo e o ofício (2010)	Funções na arquitetura, comunicação
Frederico Braida	Um estudo da semiose do design nos sites oficiais das capitais do sudeste brasileiro (2007) A linguagem híbrida do design: um estudo sobre as manifestações contemporâneas (2012)	Função, forma, significado, funções na arquitetura
Frederico Braida e Vera Lúcia Nojima	Tríades do design: um olhar semiótico sobre a forma, o significado e a função (2014)	Forma, significado, função no design
Jan Mukarovsky	Escritos sobre estética e semiótica da arte (1976)	Função estética, tríade funcional
João Rodolfo Stroeter	Arquitetura & teorias (1986)	Função da arquitetura
Mauricio Puls	Arquitetura e filosofia (2006)	Função da arquitetura, filosofia
Roger Scruton	Estética da arquitetura (1979)	Função estética

Fonte: do autor, 2017.

Além das já mencionadas, podem-se frisar algumas obras que foram consideradas chave para realização da pesquisa relatada na presente dissertação e que não se enquadram especificamente nesses dois eixos temáticos. Salienta-se Guy Debord (2003) e a Sociedade do espetáculo, Leonardo Benevolo (2007) e A arquitetura no novo milênio, Diane Ghirardo e

Arquitetura contemporânea: uma história concisa (2002). Tais obras contribuíram para um melhor entendimento sobre a arquitetura contemporânea e sua relação funcional ao longo da história.

### **Definição do corpo da pesquisa**

Para a definição do corpo da pesquisa, escolheu-se dois objetos nas cidades do Rio de Janeiro e Niterói. Tal recorte geográfico se deu em função da exiguidade de tempo disponível para conclusão da pesquisa, bem como de acesso à obtenção de recursos humanos, logísticos e materiais disponíveis para análise.

Segundo dados do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) (2011, p.XXVII), o estado Fluminense é o quinto com maior quantidade de museus e centros culturais no Brasil, bem como a cidade do Rio de Janeiro é detentora do primeiro museu do país: o Museu Nacional, fundado em 1818. Segundo Guimaraens e Silva (1998, p.2), o caso particular da cidade do Rio de Janeiro, forte polo de atração de visitantes nacionais e estrangeiros, se explica pelo fato da cidade ser ex-capital administrativa do país, onde a posição central foi exercida durante mais de três séculos. Essa premissa é inerente à sua condição atual de centro histórico e cultural onde coexistem várias temporalidades, possuindo tipos arquitetônicos históricos utilizados para as funções culturais, verificando assim a relevância da arquitetura dos museus do Rio de Janeiro (GUIMARAENS, 2009, p.26).

Ressalta-se também a realização da 23ª Conferência Geral do Conselho Internacional de Museus (ICOM) em 2013, abordando a contribuição dos museus para os problemas da sociedade, e a escolha do Rio de Janeiro para sediá-la mostra que a cidade está inserida no cenário museológico internacional (EXPOMUS, 2015, p.7). Somado a isso, a cidade carioca recebeu na última década, grandes eventos de abrangência mundial, como os Jogos Panamericanos em 2007, a Jornada Mundial da Juventude em 2013, a Copa do Mundo de Futebol em 2014, as Olimpíadas e Paralimpíadas em 2016, bem como, segundo dados do Ministério do Turismo (2016) a cidade recebeu no ano de 2015, 1.275.978 turistas estrangeiros, o que evidencia a relevância da abrangência do local escolhido.

Salienta-se a posição da cidade de Niterói nesse contexto, aqui entendida como contígua da capital fluminense com uma população de 487 mil habitantes, atraindo turistas para conhecer o Caminho Niemeyer (PARASIO; FERREIRA, 2010, p.7). No Caminho, concentra-se um grande número de obras de Oscar Niemeyer, tendo o projeto concebido em 1997, apresentado

em 1999 e sua construção iniciada em 2001. Lapagesse (2015) afirma que o referido Caminho possui uma extensão de 11 quilômetros, indo do Centro à Zona Sul de Niterói, tendo no MAC-Niterói, o despertar para a estruturação do projeto urbano.

Para quem desce da Ponte Rio-Niterói e segue para o Caminho, a primeira obra de Oscar Niemeyer é o Teatro Popular de Niterói. Seguindo em frente, é possível encontrar as Praias do Gragoatá, Boa Viagem e o Museu de Arte Contemporânea, obra já conhecida mundialmente pelos muitos turistas que visitam Niterói (PARASIO; FERREIRA, 2010, p.7).

Definido o local da fase empírica da pesquisa, utilizou-se dos critérios apontados por Barthes ([s/d] apud BAUER; GASKELL, 2002, p.55) para a delimitação do objeto físico, seguindo os critérios de: (1) relevância, (2) homogeneidade e (3) sincronicidade. Primeiramente, os objetos devem ser teoricamente relevantes e serem coletados a partir de apenas um ponto de vista, seus materiais deve possuir apenas um foco temático - apenas um tema específico, e devem ser homogêneos. Um corpo de pesquisa é uma interseção da história, tendo um ciclo natural de estabilidade e mudança, e devem ser escolhidos dentro desse contexto: eles são sincrônicos (BAUER; GASKELL, 2002, p.56).

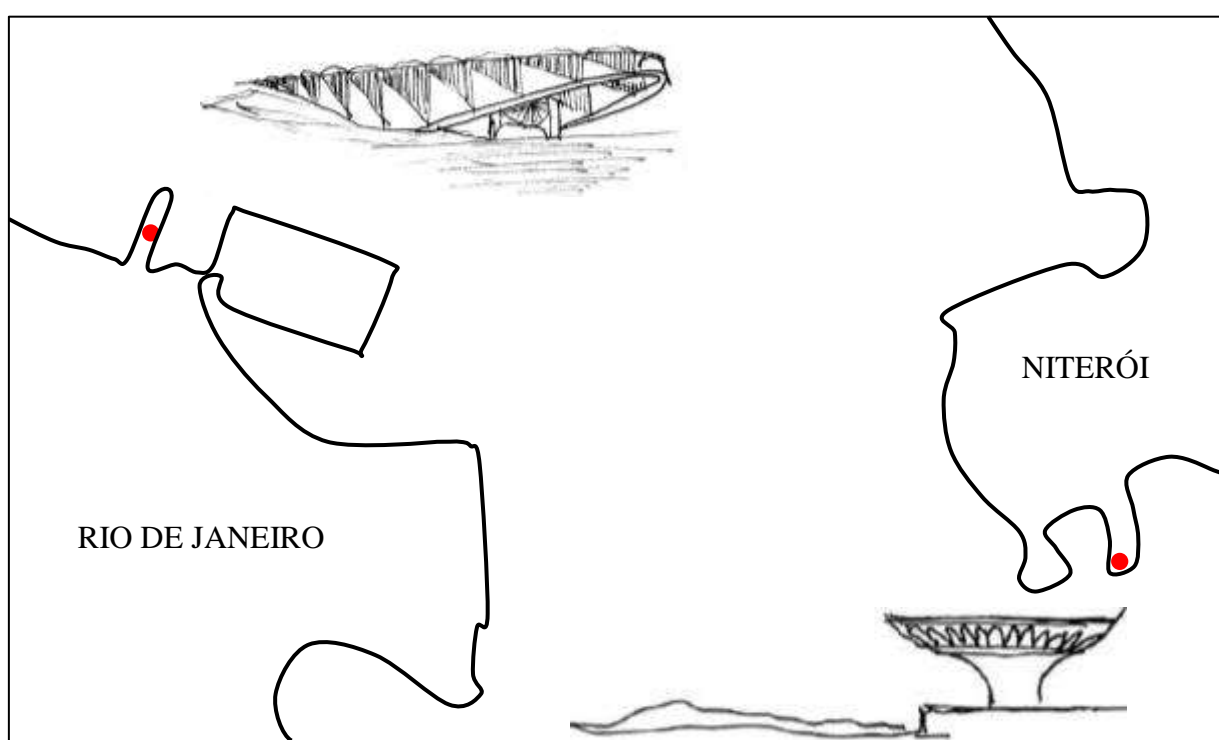
Quadro 4: Objetos selecionados para análise

<b>MUSEU / CRITÉRIOS</b>	<b>RELEVÂNCIA</b>	<b>HOMOGENEIDADE</b>	<b>SINCRONICIDADE</b>
Museu de Arte Contemporânea de Niterói (MAC)	Obra relevante e de notoriedade internacional. Projetada por Oscar Niemeyer, expoente da arquitetura brasileira.	Localizado em Niterói. Facilidade logística de acesso e pesquisa. Concebido como museu originalmente.	Os museus coexistem. O MAC foi projetado em 1991 e inaugurado em 02 de setembro de 1996. Já o Museu do Amanhã teve projeto de 2013 e inauguração em 17 de dezembro de 2015.
Museu do Amanhã	Obra de notoriedade internacional e símbolo das transformações urbanas ocorridas no Rio de Janeiro. Projetada pelo arquiteto espanhol Santiago Calatrava, ícone da arquitetura contemporânea.	Localização geográfica no Rio de Janeiro. Facilidade de acesso e pesquisa. Também concebido como museu originalmente.	

Fonte: do autor, 2017.

O requisito para a escolha dos objetos físicos foi a sua concepção e inauguração pertencente à contemporaneidade, entendida como desde 1977 até os dias atuais, e que a escolha desses objetos vêm da análise da revisão bibliográfica exploratória que abriu o leque para a seleção de arquiteturas do espetáculo, projetadas por arquitetos renomeados, somado a investimentos financeiros, midiáticos e tecnológicos, excluindo assim, qualquer outra categoria de museus. Elencada todas as possibilidades de escolha, realizou-se dois quadros com todos os museus e centros culturais catalogados na cidade do Rio de Janeiro e em Niterói segundo o IBRAM (2011), Museus do Rio de Janeiro (2013) e pesquisas in loco.

Figura 1: Localização dos casos exemplares



Fonte: do autor, 2017.

O MAC-Niterói localiza-se no Mirante da Boa Viagem, no bairro de mesmo nome. Foi concebido pelo arquiteto brasileiro Oscar Niemeyer, em 1991 e inaugurado em 1996, sob encomenda do prefeito da cidade, Jorge Roberto Silveira. O museu é um ícone da arquitetura brasileira e o símbolo da cidade de Niterói, tendo exposições exclusivamente de arte contemporânea do acervo cedido em regime de comodato por João Sattamini e do acervo próprio do museu.

Já o Museu do Amanhã localiza-se na região do Porto Maravilha no Rio de Janeiro, precisamente na Praça Mauá, inaugurado em 17 de dezembro de 2015 tendo projeto do

arquiteto espanhol Santiago Calatrava. A obra veio como iniciativa de remodelação do local degradado, juntamente com as transformações urbanas ocorridas na cidade devido aos eventos esportivos e culturais.

A escolha dos dois objetos permitiu a análise de exemplares com características comuns devido aos critérios supracitados, porém com particularidades distintas, sendo enriquecedor ao tema e gerando possibilidades de conclusões mais elaboradas. No entanto, é preciso evidenciar, em paralelo com Braida (2007, p.83), que metodologicamente, não se pretende com tal amostra, estabelecer uma representatividade de todos os museus da região do Rio de Janeiro e de Niterói, tampouco de todos os museus brasileiros, mas sim, por meio de um processo metodológico, eleger casos que sejam válidos de menção devido a sua arquitetura.

### **Materiais e técnicas utilizadas**

Em concomitância com a etapa de revisão de literatura, realizou-se a fase empírica da pesquisa em busca dos dados primários nos museus. Para a coleta de dados, tem-se a observação, primeiramente de forma assistemática para contato inicial com os objetos, e posteriormente com maior rigor e sistematização para obtenção de dados utilizando-se duas técnicas.

#### **1. Revisão bibliográfica e levantamento documental na biblioteca do MAC-Niterói.**

Através de jornais de circulação regional e nacional tendo datas do ano de projeto e inauguração dos museus - 1991, 1996 e 2011, 2015 respectivamente, bem como de jornais contemporâneos para busca de informações que indiquem manutenção ou alteração das funções em projeto. Como fontes, foram buscadas informações nos jornais de circulação nacional: O Globo, O Dia, Jornal do Brasil (digital) e Jornal Extra. Além dos citados, os regionais: Jornal O Fluminense, O Globo Niterói, Gazeta do povo e Jornal A Tribuna. Bem como em *sites* oficiais das prefeituras da cidade do Rio de Janeiro e de Niterói. Tal material iconográfico e textual serviu para ampliar o conhecimento a cerca dos museus e também para conferência das alterações ou manutenção das funções propostas em projeto nos museus.

Pelo intermédio de desenhos técnicos, como: plantas baixas, fachadas, cortes e implantações para analisar a arquitetura, o programa arquitetônico e sua resposta funcional em projeto. Esses desenhos foram disponibilizados nos sites das instituições, respeitando o projeto original da data de concepção do museu.

## 2. Observação direta (MARTINS, 2006, p.25).

A observação direta dos objetos se deu através de visita aos locais citados seguindo o percurso proposto pelo museu ao visitante comum, finalizando com os locais de acesso restrito, como auditórios e administração. Esse percurso visou apreciar ambos os objetos em sua totalidade, bem como criar uma homogeneidade analítica entre os dois objetos.

Para registro dos dados na fase de observação, utilizou-se técnica fotográfica com câmera *Fujifilm* modelo *Finepix S4500* e celular *Samsung Galaxy J5* nos locais visitados. Empregou-se um bloco de notas para anotações e o protocolo de observação previamente executado para registro pessoal dos dados encontrados. As observações foram sistematizadas conforme quadro abaixo:

Quadro 5: Sistematização dos estudos de caso

LOCAL	ESTADO DO LOCAL	DATA	HORA	MATERIAL UTILIZADO
Museu do Amanhã	Aberto	10/10/2017 25/11/2017 15/01/2018	15:10 12:52 11:00	Câmera Fujifilm e bloco de notas
MAC-Niterói	Aberto	23/08/2017 30/11/2017	15:02 12:56	Câmera Samsung e bloco de notas

Fonte: do autor, 2017.

A análise desses dados se deu através de três etapas: a pré-análise, a descrição analítica e a interpretação inferencial (MARTINS, 2006, p.35). Na etapa de pré-análise, organizou-se os dados obtidos nos protocolos de observação. Na descrição analítica, estudaram-se os dados coletados, e selecionou-os através do referencial teórico e da hipótese inicial, essa etapa serviu para exclusão de material desnecessário à pesquisa. Levando assim a última etapa, de interpretação inferencial, onde se obteve os resultados necessários à finalização do estudo de caso.

### **Categorias de análise**

As categorias de análise foram definidas através da revisão de literatura, divididas em três grupos: as funções propriamente ditas, as funções teóricas e as funções não explicitamente previstas em projeto. As funções propriamente ditas, segunda a literatura, são:



comunicacional, econômica, educativa, expositiva, em prol do lazer e entretenimento, memorialística, preservacionista, social – subdividida em social para a acessibilidade e para a sustentabilidade, e turística.

As funções de cunho teórico são: práticas, simbólicas e estéticas, e foram assim elencadas por serem desdobramentos conceituais das funções propriamente ditas. Finaliza-se, portanto, com as funções advindas dos usos e apropriações. Assim, possuem estrutura em tópicos, as elencando para apreciação no estudo empírico, obedecendo às técnicas e metodologia já exposta para a coleta, análise e documentação dos dados. Ressalta-se que tais categorias

**As funções propriamente ditas são:**

- 1. Função comunicacional:** baseou-se em Tavares, Lucena e Leite (2014) e Cury (2011). Tal função foi analisada baseada na capacidade comunicacional das obras de arte do interior do museu, bem como na de sua arquitetura. Essa capacidade é expressa pela transmissão de valores que o museu pretende evocar através das obras, da arquitetura, de seu corpo de funcionários e do marketing, tendo análise baseada na produção ou não de material iconográfico para divulgação e em como o museu apresenta sua missão.
- 2. Função econômica:** analisou-se pelo programa arquitetônico e seus locais específicos para o fim econômico, também pela constatação ou não de atividades ou programas destinados a gerar renda direta ou indireta, formal ou informal. Baseada em conceitos de Ghirardo (2002), Montaner (2003), Amaral (2014), Alves (2010), Guimaraens e Iwata (2001), Veloso e Andrade (2014) e Arantes (2000).
- 3. Função educativa:** foi analisada através da constatação de locais específicos na arquitetura para tal função, na existência de serviços voltados à educação no programa de atividades do museu, na verificação no corpo de funcionários de profissionais dedicados a tal empreitada. Para tal, a categoria foi baseada nos conceitos de: Icom (2007), Ibram (2009), Santos (2017), pereira (2010), Expomus (2015), Machado (2009), Shiner (2011), Mendes (2013), Veiga (2013), Santos (2005), Anico (2005), Amaral (2014), Alves (2010), Sperling (2005).
- 4. Função expositiva:** baseado em Alves (2010), Possamai (2010) e Carlan (2008), analisou-se através do caráter expositivo dos museus segundo sua tipologia. Também investigou seu percurso e lógica expositiva, seus conceitos e intenções comunicativas, bem como sua arquitetura e características estéticas.

5. **Função em prol do lazer e entretenimento:** baseada em Ferrara (2013), Sousa (2009) e Marantes (2012). Tal função foi analisada na capacidade do museu gerar atividades ligadas ao lazer e entretenimento, perpassando pelo seu corpo de funcionários e espaços destinados a tais atividades. Associada a educação e instrução, pôde-se analisar através dos meios de divulgação de atividades no museu, com o uso de termos que remetem a condição a lazer e entretenimento.
6. **Função memorialística:** baseada em Crippa (2013), Poulot (2011) e Siqueira (2016) foi analisada através dos objetos em exposição, pois representam determinado tempo, sociedade e cultura. Analisada pela arquitetura e seu sítio de implantação, pois o museu é um modelo de um lugar pensado em relação ao território e à população com os quais dialoga.
7. **Função preservacionista:** categoria baseada em Mendes (2013), Poulot (2013) e Carlan (2008), que visou abordar a capacidade que os museus possuem em preservar seu acervo e sua imaterialidade, como a memória e a carga simbólica depositada neles. Analisou-se através da tipologia expográfica, sua materialidade, pela existência ou não de setores ou equipes encarregadas por tal função.
8. **Função social:** tal função remete-se à existência de serviços que impactam de alguma forma a sociedade. Foi analisada pela existência e manifestação em arquitetura de locais específicos para acolher essas pessoas que usufruem de atividades e programas, bem como a constatação de corpo de funcionários e setores especializados para tal função nos museus. Baseou-se em Shiner (2011), Possamai (2010), Rechená (2016) e Brandão (2016).
  - 8.1. **Função social para a acessibilidade:** baseada em Vlachou e Alves (2007), essa função se manifesta na arquitetura. Investigou-se pela capacidade de adequação a norma vigente, NBR-9050 e as diretrizes de acessibilidade para museus do Plano Nacional Setorial de Museus (PNSM), pelo uso de instrumentos físicos, setores educativos e corpo técnico que possibilitem uma experiência museológica equitativa.
  - 8.2. **Função social para a sustentabilidade:** tal função se baseia em premissas sustentáveis previstas em projeto que geram sustentabilidade econômica, social e ambiental ao museu. Analisou-se pelos cumprimentos da norma e na adequação ou não de itens que o considere um local que possua sustentabilidade em sua arquitetura. Baseada em Hartmann e Zimmermann (2008), Lodi (2002) e Mendes (2012).

**9. Função turística:** baseada em Gonçalves (2007), Castro (2007) e Veloso e Andrade (2016), analisou-se através da atratividade turística que as instituições possuem, expressa em números de visitantes e nos setores para atenderem e acolherem esse contingente.

**As funções de cunho teórico são:**

**10. Função estética:** baseou-se em Scruton (1979), Shiner (2011), Stroeter (1986), Lupo (2017), Guimaraens (2015) e Veiga (2013). A função estética se manifesta através do que é primeiramente apreendida na arquitetura, a forma. Sendo analisada pelo viés formal e seu rebatimento externo e interno, bem como da investigação sobre as premissas que levaram a tal escolha pelos arquitetos.

**11. Função prática:** manifesta-se através dos motivos para o qual os objetos foram concebidos. Foi analisada pelo programa arquitetônico com a definição de finalidades na qual a instituição deve atender, e da correlação entre a função prática e as outras funções. Constatou-se que as finalidades dos museus contemporâneos são imbricadas em outras funções, portanto a dissociação entre elas é impossível. Categoria baseada em Stroeter (1986), Icom (2007), Poulot (2013), Raynaud (2008) e Scruton (1979).

**12. Função simbólica:** A função simbólica se dá para além de seus elementos racionais e físicos, refere-se à interação humana no ambiente através de sua arquitetura e do meio que a circunda, é sensorial. Portanto essa função foi analisada pela divulgação sobre a arquitetura de museus, por meio de relatos iconográficos que expõe e replicam a imagem dos museus. É uma categoria que se baseou em Shiner (2011), Giraudy e Bouilhet (1990), Almeida, Guimarães e Pereira (2016) e Saraiva e Machado (2007).

**Funções não explicitamente previstas em projeto:**

**13. Funções advindas de usos e apropriações dos museus:** baseada em Mendonça (2007) e Fabiano Junior (2010), tais funções foram analisadas pela observação de atividades não previstas em projeto. Frisando que apenas a área externa foi passível de análise, visto que o interior dos museus é regido por regras específicas, não permitindo usos e apropriações além dos definidos pelas instituições.

### 3. OS MUSEUS

---

O presente capítulo elucida algumas questões pertinentes aos museus, sua conceituação, seu desenvolvimento temporal no mundo e no Brasil, culminando na contemporaneidade. Para tal conceituação, a pesquisa focou na relação funcional dos museus, sendo esse o objetivo do capítulo. Assim, relacionou-se com a análise da forma e do significado dos museus, entendendo o todo como uma unidade, ressaltando seu caráter mutável, heterogêneo e efêmero, alterando-se com o tempo, o contexto ou a cultura.

#### 3.1. OS MUSEUS NO MUNDO

Para Gaspar (1993, p.6), Veiga (2013, p.13) e Kiefer (2000, p.12), o termo museu vem do latim *museum*, que por sua vez se origina do grego *mouseion*, denominação na antiga Grécia do templo ou santuário das musas, que recebem doações e oferendas. O termo estava mais ligado ao clima ou à atmosfera do local do que às suas características físicas, sendo um local de inspiração onde a mente podia se desligar da realidade cotidiana.

O hábito de guardar, colecionar e armazenar remonta ao Homem da antiguidade, em que existem “inúmeras referências a respeito de coleções particulares entre gregos e romanos que não tinham finalidade contemplativa nem eram de objetos de arte” (GASPAR, 1993, p.8). O *museum* romano, nada mais era do que um cômodo da *villa* reservado às reuniões filosóficas, sendo em Roma, o local de surgimento dos museus (GIRAUDY; BOUILHET, 1990, p.19).

Giraudy e Bouilhet (1990, p.19) consideram, como o mais antigo museu do mundo, um armazém em madeira chamado *Shâshoi*. Sua história remete à morte do imperador *Shômu*, em 756, quando sua viúva enriqueceu o local com os tesouros pertencentes àquele príncipe. Já Gaspar (1993, p.7) e Poulot (2013, p.15) afirmam que o primeiro museu que se tem notícia foi criado por Ptolomeu I: o Museu de Alexandria em 331 a.C.

Quase 1800 anos depois, “no renascimento, os humanistas começam a reunir coleções profanas para as quais, pela primeira vez, se constroem um invólucro especialmente para estudo, meditação ou contemplação da arte armazenada” (GIRAUDY; BOUILHET, 1990, p.23). Para Montaner (2003, p.9), a ideia de museu nesse período foi chave na definição dos conceitos de cultura e arte na sociedade ocidental, e o seu rebatimento é bem claro na arquitetura. Já Veiga (2013, p.19) e Giraudy e Bouilhet (1990, p.27) contam que no século

XVII o termo museu sofreu alterações, abarcando cada vez mais o conceito de sistematização de seus acervos, indo em direção à noção não de coleção, mas de patrimônio.

Aos poucos, as coleções particulares foram se ampliando drasticamente e sendo abertas ao público, ainda que não universal, associando a terminologia “museu” a esses pitorescos espaços expositivos. No iluminismo, o círculo dos colecionadores vai ser profundamente alargado, com a institucionalização de práticas inéditas, tais como exposições, vendas públicas e elaboração de catálogos das coleções (VEIGA, 2013, p. 20).

No século XX, ocorre a proliferação dos museus, e com ela, uma demanda pela organização tanto das instituições, quanto dos conhecimentos aplicados a elas. Cria-se em 1926 o Escritório Internacional de Museus (IMO), com o objetivo de conectar os museus e sistematizá-los. Com o advento da segunda guerra mundial, houve a dissolução da IMO, tendo apenas em 1946, a criação do ICOM, instituição não governamental, sem fins lucrativos e formalmente associada a Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura (UNESCO) (VEIGA, 2013, p.26-27).

Na década de 1960 a 1980, a instituição passa por momentos de crise, revisando assim seu estatuto e conceitos. Em 1972 aconteceu a mesa redonda organizada pela UNESCO em cooperação com o ICOM em Santiago de Chile, podendo ser considerada um marco que estabeleceu as fronteiras entre a museologia das coleções e aquela que concebe o museu como instrumento de desenvolvimento social (SANTOS, 2004, p.58). Na década de 1980 seu foco se altera, indo em direção a países em desenvolvimento, ampliando assim seu raio de atuação, promovendo cursos, treinamentos profissionais na área de atuação dos museus (VEIGA, 2013, p.27).

Veiga (2013, p.30) aborda que no século XXI, o ICOM conceitua que os museus podem ser classificados de acordo com seus assuntos e características do acervo conforme algumas tipologias: museus de arte, museus de história natural, museus de etnografia e folclore, museus históricos, museus das ciências e das técnicas, museus das ciências sociais e serviços sociais, museus do comércio e das comunicações. E que a definição de museu seria então: “uma instituição a serviço da sociedade que adquire, conserva, comunica e expõe com a finalidade de aumentar o saber, salvaguardar e desenvolver o patrimônio, a educação e a cultura, bens representativos da natureza e do homem” (ICOM, 2007).

Mesas redondas e debates são características comuns para a definição e atualização sobre assuntos relacionados a museu. Entre eles, destacam-se a Declaração da Mesa Redonda de Santiago do Chile em 1972, a Declaração de Oaxtepec em 1984, a Declaração de Caracas em 1992, a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais da UNESCO em 2005 e a Carta Cultural Ibero-Americana em 2006. No ano de 2015, ocorreu a recomendação relativa à proteção e promoção dos museus e das coleções, da sua diversidade e do seu papel da sociedade aprovada Paris na 38ª sessão da assembleia-geral da UNESCO. A recomendação atualiza o último documento datado de 1960 marcando uma posição sobre as orientações que devem ser seguidas pelas políticas museológicas, sendo um documento exclusivo para museus e, frisando a consideração da função social, que para um documento deste gênero assume um alcance maior (ICOM, 2016, p.10-11).

No âmbito nacional, tem-se a criação da Cooperação entre os Museus Ibero-americanos (IBERMUSEUS) em 2007 e do IBRAM, no ano de 2009, com a assinatura da Lei nº 11.906. A autarquia vinculada ao Ministério da Cultura (MinC) sucedeu o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) nos direitos, deveres e obrigações relacionados aos museus federais (IBRAM, 2017).

O órgão é responsável pela Política Nacional de Museus (PNM) e pela melhoria dos serviços do setor – aumento de visitação e arrecadação dos museus, fomento de políticas de aquisição e preservação de acervos e criação de ações integradas entre os museus brasileiros. Também é responsável pela administração direta de 30 museus no país (IBRAM, 2017).

A definição de museu na contemporaneidade perpassa pela proliferação de outro bem destinado à preservação da cultura, os centros culturais e os memoriais. Um conjunto grande de itens que caracterizavam e distinguiam os centros culturais dos museus, como a exemplificar, a diversidade das atividades oferecidas e da multidisciplinaridade do corpo de funcionários, foram, com o tempo, incorporados pelos museus. Da mesma maneira que, os atributos que singularizavam os museus frente a outros espaços e instituições que promovem exposições, hoje não os diferenciam mais (DABUL, 2008, p.259). Em 2001, na assembleia geral do ICOM, foi incluindo também os centros culturais e outras entidades voltadas à preservação, manutenção e gestão de bens patrimoniais tangíveis e intangíveis, como categorias de museus. Assim, possuir ou não acervo deixou de ser um item constitutivo dos critérios para estabelecer essa categoria (DABUL, 2008, p.260).

Os centros culturais têm por definição promover a cultura, nesse sentido, uma biblioteca, um teatro, um circo, pode funcionar para tal fim, mesmo que possuindo características não referentes aos museus, sendo assim, uma diferenciação entre eles (DABUL, 2008, p.262). Já sobre os memoriais, segundo Vieira (2011), a atividade museológica é uma ação política inevitável nesses locais, e segundo o IBRAM (2006), são considerados museus, independentemente de sua denominação, as instituições ou processos que cumpram funções museológicas.

Quadro 6: Resumo elucidando os conceitos adotados sobre os museus ao longo do tempo.

Concepção alexandrina	Atuou como centro do saber.
Concepção romana	Atuou como templo das musas, introduzindo questões de caráter privado e representativo.
Concepção renascentista	Assimilou-se ao conceito moderno de museus.
Concepção ilustrada	Atuou como local de conservação e testemunha do saber e da criação humana.
Concepção revolucionária	O museu como local de crítica associado a temas socioculturais.
Concepção do século XX	Teve foco no didatismo, como organismo vivo e organizado.
Concepção pós-moderna	O museu como espetáculo na ascensão e autolegitimação do protagonismo do espectador.
Concepção do século XXI	Nascia-se a museística multinacional com redefinições socioculturais.

Fonte: do autor, 2017. Baseado em Fernández (1993, p. 77).

### 3.1.1. Os primórdios: os gabinetes de curiosidades e as galerias de aparato

A relação entre a arquitetura e museus é ligada de maneira complexa e possui referências desde o Renascimento, tanto na condição de continente quanto de conteúdo, para guardar, interpretar e transformar os objetos em itens de uso e valor, criando a permanência da memória e da cultura (GUIMARAENS, 2009, p.26). Para elucidar essa relação, abordou-se de forma cronológica os museus do século XVI ao século XVIII, conhecidos como os gabinetes de curiosidades e as galerias de aparato. Vale ressaltar que para a pesquisa realizada sobre as funções dos museus contemporâneos, as referidas tipologias arquitetônicas se mostraram anteriores ao que o autor entende por museus nos dias atuais, baseado em Poulot (2013, p.59), Brefe (1998, p.287) e Kiefer (2000, p.14), merecendo a menção na dissertação.

Guimaraens (2015, p.129) afirma que o edifício do museu foi o programa arquitetônico socialmente construído entre o renascimento e o século das luzes, tendo os gabinetes de curiosidade ou câmara de maravilhas, seus primeiros exemplos materializados na arquitetura. Kiefer (2000, p.13) os define como locais onde se reúnem objetos diversos, animais, curiosidades no qual impera o amontoamento nos séculos XVI e XVII, tendo neles, o armazenamento de acervos que expressavam o interesse popular e científico pelos objetos inventados pelo homem ou criados pela natureza (GUIMARAENS, 2012, p.152).

Observa-se que nesse contexto esboçam-se duas futuras divisões, entre as belas artes e os museus de história natural advindos das curiosidades e das artes, duas vertentes da época em questão (GIRAUDY; BOUILHET, 1990, p.23). Alguns exemplos a fim de ilustrar o período, são: “o Gabinete dos Médicis em Florença, as coleções do imperador Rodolfo, em Praga, a coleção do arquiduque Ferdinando, em Viena, e a Câmara de Curiosidades do duque Alberto V, da Baviera” (RAFFAINI, 1993, p. 159). Essas arquiteturas caracterizavam-se pela exposição geralmente em pequenos espaços íntimos, circulares ou hexagonais, sendo normalmente fechados e privativos. “Esses espaços opõe-se a outra família de espaços destinados à exposição de obras primas – as galerias” (GIRAUDY; BOUILHET, 1990, p.25). Tais galerias possuíam pátios, jardins, galerias e salões, que formavam os espaços de acesso privado e restrito para admiração de pinturas e objetos históricos. Sua função social era notadamente associada à representação do poder e a riqueza do proprietário (GUIMARAENS, 2015, p.134).

Observa-se que, até o século XVIII, as cidades de Praga, Paris e Londres, ao lado de Copenhague, Milão e Nuremberg, retiveram, em gabinetes de curiosidades, as coleções e acervos museológicos que expressavam o interesse popular e científico pelas coisas inventadas pelo homem e criadas pela natureza (GUIMARAENS, 2015, p.130).

Com o passar do tempo, várias funções foram associadas aos museus desse período histórico. De início, cabia-lhes o papel de colecionar e preservar objetos, educar e realizar pesquisas, sendo espaços da elite e para a elite. A composição das coleções e exposições era restrita aos detentores do capital cultural e econômico da época. Esses se apropriavam das coleções históricas, científicas e artísticas, destinando-as a um público seletivo, como cúpulas eclesiásticas, artistas, governantes, especialistas e estudantes. Portanto sua função social era restrita e elitista, tendo sua função simbólica associada ao poder através da restrição do conhecimento pelos detentores de capital, simbolizando a divisão de classes (VELOSO;



ANDRADE, 2016, p.99). Vale ressaltar que, na Europa no referido período, era grande a quantidade de pessoas que mal sabiam ler e escrever, bem como era comum à insegurança com relação a furtos e saques nas instituições, tornando-as fechadas e bem protegidas exaltando essa divisão (SUANO, 1986, p.26).

No último quarto do século XVI, a burguesia buscando prestígio e importância perante a sociedade faz com que François I decida reservar o último andar de sua propriedade para reunir suas obras, dando origem a *Galerie des Uffizi* como maior exemplo das galerias de aparato da época (KIEFER, 2000, p.14). No século XVII, tais galerias, advindas das coleções reais ou privadas, como a reunida no Palácio Médici, foram formadas justamente a partir da renascença, onde constituíram o núcleo inicial dos museus nacionais no mesmo século. Assim, considera-se o referido palácio como o primeiro museu privado europeu (GIRAUDY; BOUILHET, 1990, p.25; KIEFER, 2000, p.12). “As galerias de aparato encomendadas pelos monarcas, príncipes e papas para suas residências, destinavam-se essencialmente, pela justaposição de obras excepcionais, ao deslumbramento de seus visitantes” (GIRAUDY; BOUILHET, 1990, p.25).

Na virada para o século XVIII, tem-se uma alteração abrupta no conceito dessas instituições devido ao nacionalismo e revoluções nos países europeus. Os museus passam a expor, ao mesmo tempo, a decadência e a tirania das velhas formas de controle, e a utilidade pública e democrática do novo (KIEFER, 2000, p.14).

### **3.1.2. Dos museus nacionais aos museus modernistas do século XX.**

Kiefer (2000, p.14) afirma que o período inicia-se no século XVIII com a criação dos museus nacionais, em que a principal alteração funcional ocorrida foi a abertura do museu para o público, fazendo com que a função social do museu torna-se notadamente marcante no período (FABIANO JUNIOR, 2010, p.26; ROSÁRIO; CORDEIRO; CRUZ, 2016, p.28). “O que fora divertimento exclusivo de uma aristocracia ociosa, acessível apenas a alguns privilegiados, agora podia ser apropriado pela burguesia e disseminado de forma maciça” (GHIRARDO, 2002, p.82).

É importante ressaltar o caráter educativo que predominava nos primeiros museus europeus. Machado (2009, p.12) conta que o primeiro setor exclusivo e permanente para educação surge nesse período, com o Louvre em Paris, vindo a substituir o papel das catedrais na função de ensinar. Essa função educativa era literal, “pois os museus eram verdadeiras escolas onde os

aprendizes montavam seus ateliês e passavam o dia todo em frente das telas que deveriam copiar” (KIEFER, 2000, p.13). Sobre as funções dos museus do século XVIII, explanam-se as palavras de Shiner (2011, p.35).

As principais funções dos museus públicos de arte são plurais desde o começo do século XVIII, uma mistura variável de proclamação nacional e poder, conservando tesouros culturais, fornecendo artistas para a sociedade, formando caráter moral e cívico, oferecendo instrução na história de arte, e fornecendo um cenário para a contemplação estética.<sup>1</sup>

Giraudy; Bouilhet (1990, p.27) relatam que com a revolução francesa e o desenvolvimento do nacionalismo e das ideias iluministas, surge o conceito de que as riquezas artísticas não são propriedade única dos poderosos, pertencendo a toda população. O escopo dos museus nacionais, portanto, seria divulgar a identidade coletiva para a sociedade em geral, mesmo que as visitas e tais museus barrassem na burocracia para se conseguir entrar nas instituições (SUANO, 1986, p.31). A partir daí, “uma nova ideia começava a tomar corpo: se as galerias-museus eram abertas ao público, deveriam constituir edifícios independentes. O passo decisivo para a criação dos museus nacionais estava dado” (FABIANO JUNIOR, 2010, p.26). Assim, quando nascem os primeiros museus como entendemos hoje, a tradição barroco e rococó cai por terra, na arquitetura isso significou a perda da legitimação do estilo clássico (KIEFER, 2000, p.12). Ou seja,

todos os estilos passam a ter validade. Por outro lado, renasce com força, a ideia de busca e recuperação do verdadeiro estilo grego em substituição ao que foi considerada grosseira deturpação do estilo clássico que vinha ocorrendo desde a renascença. Nascia assim um novo estilo clássico ou “neoclássico” (KIEFER, 2000, p. 13).

No período da produção arquitetônica dos museus nacionais, há a busca constante pela aparência semelhante a edifícios gregos ou romanos, o emprego de frontões sobre pórticos ou colunas, o corpo maciço decorado, opondo-se assim ao barroco e ao rococó, nortearia projetos de museus até o século XIX (FABIANO JUNIOR, 2010, p.25). As alterações também se

---

<sup>1</sup> No original em inglês: *The major functions of public art museums have been plural since their beginnings in the eighteenth century—a variable mix of proclaiming national power, conserving cultural treasures, providing artists with examples, forming moral and civic character, offering instruction in the history of art, and providing a setting for aesthetic contemplation.*

davam em seu conteúdo, as exposições das artes eram até então desordenadas e caóticas, surgindo a necessidade de uma classificação e organização desse acervo, alterando a espacialidade desses locais (GIRAUDY; BOUILHET, 1990, p.27).

Com isso, os museus passaram a ocupar edifícios públicos existentes, de preferência os palácios onde já se encontravam as obras de arte, vale ressaltar o *Musée du Louvre* em Paris de 1793 e o *Museo del Prado* de 1819 (KIEFER, 2000, p.14). Para Poulot (2013, p.65), o museu nacional surge para salvaguardar e expor o que havia de mais avançado e vanguardista nas artes do próprio país, ou dos espólios de guerra adquiridos nas ações imperialistas. A organização das salas em sequência, típica dos palácios, convinha muito bem aos museus, já que a sucessão de grandes salas interligadas que caracterizavam essas edificações era adequada para a exposição de telas e de todo tipo de objeto que os museus até então abrigavam (KIEFER, 2000, p.16).

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

A construção dos museus é, segundo Poulot (2013, p.66), em geral, um pretexto para a urbanização do centro das cidades, tática observada não só na Europa. A imagem dos museus nacionais se proliferou; nos Estados Unidos no final do século XVIII, o Museu de Salem fundado em 1799 se une ao Instituto Essex para se tornar o Museu Universitário de Harvard, no Brasil, tem-se a criação do Museu Nacional do Rio de Janeiro em 1815 como marco desse período nas Américas (VEIGA, 2013, p.22).

O século XIX vislumbrou transformações sociais e políticas com reflexos para toda a humanidade. A revolução industrial iniciada na Inglaterra, o *boom* populacional, as mudanças referentes na igreja alteraram o conceito sobre a arte, a cultura e a arquitetura de museus (FABIANO JUNIOR, 2010, p.30). O estilo passou a ser o *beaux arts* onde o academicismo imperou na França e na Itália em que o grau de sistematização projetual somou-se a clareza e precisão, a um repertório finito de combinações e possibilidades. O método *beaux arts* consistia na adoção de um partido representando a concepção básica da edificação, atrelado à

organização dos espaços em planta segundo eixos simétricos, sendo muitas vezes muito teóricos e dissociados da realidade (MAHFUZ, 1995, p.19).

Quando, durante o século XIX, o tempo de lazer e o excesso de fundos tornaram-se disponíveis para um número de pessoas maior do que nunca, foram construídos mais museus de arte. Sua função era educar as massas burguesas emergentes na estrutura de gosto apropriada pelas classes mais elevadas e imbuí-las do devido respeito pela obra de arte (GHIRARDO, 2002, p.82).

O professor de arquitetura da *École Polytechnique* de Paris, Jean Nicolas Luis Durand, tornou-se referência na produção de museus na Europa, tendo projetos realizados de forma idealizada, porém sem a sua materialização (GUIMARAENS, 2012, p.158; FABIANO JUNIOR, 2010, p.30). Através do academicismo, o arquiteto propõe um conjunto de salões, galerias, cúpulas, pátios e salas em ordem hierárquicas criando um padrão para a época, reproduzindo as influências renascentistas e greco-romanas, sendo notadamente influenciadoras nos projetos de Leo Von Klenze para a Gliptoteca de Munique e o *Altes Museum* de Berlim de Karl Friedrich Schinkel (GUIMARAENS, 2012, p.158; KIEFER, 2000, p.17; FABIANO JUNIOR, 2010, p.32).

A fórmula dos museus nacionais conseguiu resultados urbanos interessantes ao longo do século XIX, tendo como base os preceitos de Durand, e as obras de Klenze, Schinkel e Soane, por outro lado essa forma facilitou o surgimento de problemas crônicos, como o amontoamento de salas e dificuldade de comunicação com o público, surgindo assim outro conceito de museus no século XX (FABIANO JUNIOR, 2010, p.38; KIEFER, 2000, p.17). Essa transição foi marcada pela Primeira Guerra Mundial, entre 1914 e 1918, pelos impressionistas na França, em 1874, e pelo surgimento e aprimoramento de novas tecnologias, tendo como rebatimento uma mudança no mundo das artes e na maneira como expor esse material. Kiefer (2000, p.18) e Montaner (2003, p.10) ressaltam o cubismo de Picasso em 1912 e o mictório de Duchamp em 1917 como marcos dessa transição artística e cultural da virada do século, gerando transformações profundas nas instituições museológicas, somadas a isso, a crítica sobre os museus nacionais aumentaram quando as vanguardas artísticas passam a chamar os velhos museus de “necrópole da arte” em seus panfletos e manifestos.

As ideias modernistas da arquitetura se desenvolveram rapidamente quando Le Corbusier projeta, para os arredores de Paris, o Museu Sem Fim em 1939 como resposta a

questionamentos advindos dos museus nacionais e suas sucessões acadêmicas (KIEFER, 2000, p.18). Fabiano Junior (2010, p.39) diz que ainda que o museu não tenha sido uma temática arquitetônica de maior relevância pelos pioneiros modernos, foi um dos que mais permitiram a investigação de diferentes soluções tipológicas, sendo muitos os exemplos de arquiteturas de impacto nesse período histórico. Nesse aspecto, foi o arquiteto modernista, Frank Lloyd Wright, com o *Guggenheim* de Nova Iorque de 1959, que introduziu o conceito de “museu como obra de arte”, transformando a arquitetura de embalagem, para local de interação visual com as obras em exposição, fazendo crescer a demanda por organizar as instituições e os conhecimentos associados a ela: “os museus, estagnados, esperavam o despertar para uma nova era, onde fossem ampliadas as sua exuberância e atuação social” (VEIGA, 2013, p. 26).

A arte moderna, para Giraudy e Bouilhet (1990, p.33), teve seu início na América do Norte e mudou radicalmente a concepção de museu até então aceita. Poulot (2013, p.76) afirma que, com a fundação do *Museum of Modern Art* (MoMA) em 1929, inaugurou-se a era de museus com concepções conceituais. Eram transparentes, articulados, flexíveis, transformáveis, bem diferentemente das câmaras sólidas e fechadas do século XIX, tendo nessa época, o surgimento do conceito de museu aberto, subdividido em algumas categorias: museus jardins, as galerias de vizinhança e os ecomuseus (GIRAUDY; BOUILHET, 1990, p.35).

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, 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 museu caracol de desenvolvimento contínuo (GIRAUDY; BOUILHET, 1990, p. 31).

Em 1934, aconteceu o Congresso Internacional realizado em Madrid pela IMO, estabelecendo padrões e critérios para a arquitetura e espaços expositivos apropriados à funcionalidade desejável da época (GUIMARAENS, 2012, p.150). Castilho (2008, p.258) enumerou os critérios de um museu ideal estabelecidos no Congresso de Madrid: salas retangulares; iluminação alta por janelas reguladoras de incidência luminosa e de temperatura; circulação livre às salas com uma única escada principal ligando os diversos andares e as demais para serviços.

Castilho (2008, p.258) ainda abordou que a iluminação seria desejável através de sistema difuso, visto que a iluminação zenital visa a ofuscar a visão do observador e cria zonas de sombras. Sobre a implantação, o ideal é ter a equivalência de teatros e igrejas, sendo cercados por jardins, facilitando o acesso e diminuindo o ruído da cidade, e possibilitando seu crescimento no futuro, entre outras considerações. Essas recomendações projetuais também abordavam que a arquitetura de museus deveria considerar as características do lugar, bem como adotar possibilidades de exposições flexíveis e acessíveis. Surgia a organização espacial dos museus modernistas e as premissas que foram adotadas até a contemporaneidade, como a possibilidade de crescimentos futuros e as plantas adaptáveis nos museus (GUIMARAENS, 2012, p.151).

Na década de 1940, depois do advento da Segunda Guerra Mundial entre 1939 e 1945, e das vanguardas europeias, as instituições passaram por um momento de letargia, sem grandes mudanças (MONTANER, 2003, p.10). Finalizada a Guerra Mundial e com a crescente expansão do campo patrimonial, o museu viu-se forçado a uma ampliação e reorganização dos seus limites, “em 1946, foi criado o ICOM que, reconceituando os propósitos e funções das instituições museais, impulsionou os museus, e a própria museologia, reconhecendo-os como importantes instrumentos políticos e culturais” (AMARAL, 2014, p. 52). Já Segre (2010, p.7) afirma que, o final da Segunda Guerra Mundial e a metade do século XX como períodos determinantes para a valorização do museu na arquitetura moderna.

Durante o século XX, o próprio conceito de museu vai afirmando-se ao mesmo tempo: se a arquitetura moderna não teve, via de regra, uma convivência pacífica com as questões funcionais, o mesmo não se pode dizer das questões formais surgidas no período (FABIANO JUNIOR, 2010, p.40).

Uma alteração importante nas questões formais do museu moderno é a sua simplificação interna, circulações e salas de exposições se integram num espaço contínuo, fluido e transparente gerando uma continuidade espacial. Tal característica dos projetos de museus modernos foi explorada na pós-modernidade (TAVARES; COSTA, 2013, p.93). A presença da estrutura crua e brutalista assegurando a possibilidade de grandes plantas livres e o controle da iluminação natural são uma das grandes marcas desse período (FABIANO JUNIOR, 2010, p.46). Nesse sentido, a Galeria Nacional de Berlim de Mies Van der Rohe, o *Guggenheim* de Frank Lloyd Wright em Nova York e o Museu de Artes Decorativas de Tóquio de Le Corbusier são referências na condição de exemplares da arquitetura de museus do movimento moderno que seguem esses preceitos (GUIMARAENS, 2012, p.167).

Na segunda metade do século XX, a transformação da modernidade para pós-modernidade tornou-se evidente na relação entre a arquitetura e os novos edifícios de museus. Nesse processo, o papel do museu se deslocou de um “local conservador elitista” para o “museu como cultura de massa, como um lugar *mise-em-scène* espetacular” (MEIRA, 2014, p. 12). No pós-modernismo, a indústria cultural entrou no seu período pós-industrial. Quando se comparado com a indústria cultural nos anos 1950 e 1960 vê-se que o processo se inverteu, não se tratando mais de trazer a cultura elevada para o mundo cotidiano,

rebaixando o tom e no limite desestetizando a arte na forma de uma cultura de massa, mas de introduzir o universo cotidiano no domínio antes reservado da alta cultura. À desestetização da arte segue-se um momento complementar de estetização do social, visível no amplo espectro que vai dos museus de *fine arts* aos museus de história da vida cotidiana (ARANTES, 1991, p. 167).

Kiefer (2002, p.19) e Poulot (2013, p.77-78) concordam sobre o debate arquitetônico de museus da década de 1960, afirmando que poucos arquitetos tiveram a capacidade de estar em dia com as tendências em voga da arquitetura do período como o norte americano Philip Johnson, trazendo transparência, continuidade espacial entre as salas e circulações, explicitando a estrutura e descontextualizando a inserção urbana. Ainda sobre o arquiteto e seu debate a propósito da arquitetura, tem-se a seguinte citação:

Os paradoxos da modernidade arquitetônica na década de 1960 foram notavelmente expostos pelo arquiteto e teórico do modernismo Philip C. Johnson (1906-2005) em uma “Carta ao Diretor do Museu”, em 1960. Se o arquiteto apresenta grande júbilo diante de qualquer projeto de museu – explicava ele –, sua tarefa é delicada porque nunca recebe instruções claras por parte dos conservadores e diretores do museu. Sobretudo quando a única preocupação de seus antecessores consistia na conservação dos objetos, sendo suficiente satisfazer à missão do estabelecimento, o arquiteto tem a incumbência de levar os visitantes a se sentirem felizes, no termo de um percurso simples e agradável (POULOT, 2013, p. 78).

Assim, a partir da década de 1970 com os museus já consolidados, tem-se uma mudança conceitual. Antes, atuavam com noções relacionadas a edifício, coleções e público, passam a uma nova perspectiva, ampliando sua abrangência para os termos: território, patrimônio e comunidade. Questões sobre função social, território e pertencimento se introduziram nas

discussões museológicas e originaram outras vertentes tipológicas (AMARAL, 2014, p.53). A principal mudança se deu na renúncia da caixa forte, da coleção reunida por um único homem, encerrada numa exposição grandiosa para deleite do público. As exposições tornaram-se abertas, onde a comunidade se encontrava e expressava (GIRAUDY; BOUILHET, 1990, p. 40).

Questionamentos mais profundos quanto ao papel dos museus surgiram a partir do final da década de 1960. Acusados de serem espaços voltados para a cultura das elites e para os grandes fatos e personagens da história, os museus começaram a refletir sobre questões ligadas à vida cotidiana, à preservação do meio ambiente, à ecologia, às memórias de grupos sociais mais diversos e minoritários e à utilização do patrimônio para o desenvolvimento das comunidades (SUANO, 1986, p.55; VELOSO; ANDRADE, 2016, p.100). Guimaraens (2012, p.167) afirma que os cubos brancos e as caixas neutras modernistas tão cultuadas até a década de 1970 foram transformados em museus cenográficos, cujas formas desconexas e abstratas, geraram percursos labirínticos e confusos.

### **3.1.3. Os museus contemporâneos: de 1977 até os dias atuais**

No ano de 1977 tem-se uma ruptura conceitual e arquitetônica na produção dos museus, é o marco de transição para a contemporaneidade (MONTANER, 2003, p.10; KIEFER, 2000, p.21; MEIRA, 2010, p.9; FABIANO JUNIOR, 2010, p.38; FARIAS, 2003, p.69). Os autores apontam o trabalho de James Stirling para a *Neue Staatsgalerie* em Stuttgart, na Alemanha, e o *Centre Georges Pompidou*, o Beaubourg em Paris, obra de Piano + Rogers, como marco inicial desse período histórico entendido como a “cultura de museus”.

Somente nos anos 80, com a onda renovadora de museus, é que vão ser incluídas as demandas museológicas cientificamente definidas. É neste período que os museus deixam de ser simples galerias de exposição (mal iluminadas no período palaciano e exageradamente iluminadas no período modernista) e os arquitetos passam a enfrentar com muito mais rigor toda a complexidade do programa museu, deixando que se perceba (...) um paradoxo entre o discurso funcionalista *dos verdadeiros modernistas* e sua prática (KIEFER, 2002, p.22).

Ghirardo (2002, p.82) cria categorias em que se podem diferenciar alguns objetivos projetuais da produção de museus nas décadas de 1970 e 1980, marcadas pela diversidade social e cultural no mundo. São elas: *o museu como relicário*, em que os pós-modernistas concebem



estruturas como pura representação, criando um invólucro clássico em uma estrutura tecnologicamente muito mais sofisticada, sendo uma arquitetura de riqueza e ambiguidade, ao invés de clareza e purismo. Ghirardo (2002, p.91) aponta a segunda categoria sendo *o museu como depósito*, atuando como “espaços universais, capazes de infinitas modulações e de acomodar os mais diversos tipos de exposições e atividades”, utilizando para isso a alta tecnologia.

O *museu como espetáculo*, onde se espera que o visitante desfrute de uma experiência estética decorrente da arquitetura propriamente dita, com alta audiência baseada em termos artísticos (GHIRARDO, 2002, p.103). Nessa categoria, “os museus tornam-se peças fundamentais dessa busca e consolidação de identidade uma vez que a sociedade pautada nos preceitos de riqueza/serviço passa a ser transformada numa sociedade formada pela tríade serviço/informação/cultura” (FABIANO JUNIOR, 2010, p.48). Essa alteração reflete nas próprias exposições contemporâneas, transformadas em eventos de grandes proporções, que têm por finalidade dinamizar o turismo e a rede hotelaria, podendo afirmar que o sucesso financeiro de qualquer cidade hoje, depende significativamente dos atrativos dos museus (FABBRINI, 2009, p.245).

O museu é hoje um espaço transfigurado e que se muta através de diálogos, de trocas, de *contágios*; são estas metamorfoses que começam lentamente a transformar o museu num equipamento híbrido. Mas é também e ainda uma instituição tiranizada pelo peso da tradição que se expressa na inércia das práticas passadas e na resistência à adoção de novos conceitos, métodos e modelos (MARQUES, 2013, p. 44).

A questão econômica está relacionada à arquitetura cultural entendida como produto de mercado e explorada turisticamente. Marques (2013, p.3) diz que o público que era uma questão secundária para as instituições museológicas passou a ser o indicador essencial na validação do seu sucesso, obrigando a criar novas estratégias para conseguir atingir altos níveis de bilheteira, tornando a própria arquitetura, um denominador comum dos bens culturais. “Mas o que se pretende não é uma ligação com base num espaço material que serve de abrigo a um equipamento cultural, mas antes ao fenômeno partilhado por estes equipamentos de espetacularização desse espaço” (MARQUES, 2013, p. 7).

A espetacularização e estetização dos museus tornaram-se presente naquilo que é mais claramente visível, a própria arquitetura como obra de arte, fazendo com que longas filas se

formassem na entrada de museus, onde a principal atração não são as obras do acervo, mas sim a própria arquitetura (MEIRA, 2014, p.19). Como exemplo, muitos visitantes do MAC-Niterói, após contemplarem a leveza escultural do edifício, entram no espaço expositivo apenas para apreciar a beleza da Baía de Guanabara (FABBRINI, 2009, p.264). Ou muitos turistas sobem à cobertura do Museu de Arte do Rio (MAR), para contemplar o Porto Maravilha e seu entorno, ou se abrigam na estrutura do Museu do Amanhã sem adentrá-lo.

Em poucas ocasiões chega-se a uma síntese ousada entre arquitetura e obra a ser exposta, entre continente e conteúdo, na tentativa de outorgar a ambos uma qualidade de tratamento: não tirar da arquitetura o seu atrativo e caráter, mas também não renunciar à adequada apresentação da obra (MONTANER, 1991, p.38).

Sperling (2005, p.4) aborda a construção de super-arquiteturas, seja na sua dimensão física e de investimentos, seja na sua assinatura. A arquitetura é eficaz quanto aos resultados que se produzem: valorização das áreas urbanas do entorno e valorização da produção cultural. O território espetacularizado sobrepõe o mesmo em estado bruto quanto à manutenção do espírito de adequação do sistema, exatamente pela propagação de símbolos culturais e de mercado que produz.

Kiefer (2000, p.23) coloca os museus como instituições que “adquiriram uma nova importância econômica e social na contemporaneidade, tornando-se uma das formas de cidades e países se incorporarem nas rotas turísticas internacionais.” O exemplo mais notório disso é o Museu *Guggenheim* de Bilbao, obra de Frank O. Gehry de 1997, marca dessa produção arquitetônica do espetáculo que gerou o conceito “efeito Bilbao”.

O museu, apesar de seu caos formal, tornou-se uma síntese de diversos tipos de concepção museográficas do final do século XX, com as salas enfileiradas para exposições, as formas com pé direito duplo para as grandes instalações, o uso de locais de passagens para alojamento artísticos singulares, além de salas neutras para outros tipos de exposições. Com isso, o arquiteto utilizou de uma diversidade de ambientes para diversos formatos exigidos pela arte contemporânea, mesmo sem seu rebatimento externo com as formas por ele propostas (MONTANER, 2003, p.18). Benevolo (2007, p.205) faz críticas ao trabalho de Frank O. Gerhy afirmando que o arquiteto encara problemas figurativos e funcionais por suas predileções formais, vinculando-se a uma gama preconcebida de efeitos que empobrecem seu trabalho, tornando-o gratuito.

O arquiteto atingiu seu apogeu criativo na criação do *Guggenheim* Bilbao, obra que se torna uma síntese singular e emblemática, materializando-se graças aos avanços nos sistemas de representação digital da arquitetura. Assim, as diversas possibilidades de estruturar um projeto pelo meio digital, contribuíram e favoreceram para o desenvolvimento de projetos mais complexos (MONTANER, 2016, p.33; SEGRE, 2010, p.9).

Sobre o caso de Bilbao e das cidades em busca dessa notoriedade econômica e turística, tem-se que essa arquitetura torna-se mercadoria em concorrência mundial por investimentos, em que a cultura a arte, transforma-se em ferramenta chave na ação performática que essa condição exige. Assim, curadores de museus precisam demonstrar que suas organizações são capazes de atrair multidões que multipliquem os negócios e a renda das instituições (SPERLING, 2005, p.4). Sobre a espetacularização da arquitetura contemporânea, tem-se a crítica de Mahfuz (2010):

a “arquitetura do espetáculo” se caracteriza pela complicação formal (que é muito diferente de complexidade), excesso de elementos, gratuidade, uso de referências não arquitetônicas e geometrias obscuras, resultando em objetos que têm pouca semelhança com edifícios e pouca relação com as atividades neles realizadas. Essa produção de apoia em um entendimento equivocado do que criatividade em arquitetura, abrindo mão da habilidade de atender demandas reais bem delimitadas para se tornar algo ligado ao imprevisto, ao insólito e ao surpreendente. Está claro que esse fenômeno é um reflexo do momento cultural em que vivemos, dominado pelos valores da economia de mercado e pelos princípios da propaganda e do marketing, o que faz com que a arquitetura tenha passado a se preocupar mais em causar impacto visual do que realmente servir à sociedade (MAHFUZ, 2010).

Ao definir cultura como um fenômeno social produzido pelo homem, pode-se considerar a arquitetura uma produção social, e, assim, cultural (TAVARES; COSTA, 2013, p.83). Para Montaner (2003, p.150), é impossível dissociar o museu contemporâneo da globalização cultural contemporânea, com a proliferação da cultura surgiu uma maior acessibilidade a tal setor, exigindo muito mais de sua arquitetura, transformando assim sua configuração espacial de estática para mutável, múltipla, relativa, fazendo total referência ao caráter multicultural do século XXI.

Grandes museus, megaempreendimentos culturais e de lazer em áreas portuárias renovadas junto à realização de eventos de caráter internacional têm sido transformados em produtos e

mercadorias para promoção das cidades que se projetam globalizadas. É a espetacularização e estetização do estilo de vida para vender a cidade (SÁNCHEZ, 2007, p.25). Esse processo de globalização, embora seja mais facilmente perceptível em termos econômicos, não pode ser analisado dentro de uma visão restrita, deve-se também analisá-lo os seus desdobramentos nos campos político, social e ético-cultural (DUARTE; CZAJKOWSKI, 2007, p. 274).

Os mais recentes estudos sobre os museus e centros culturais de todo o mundo sublinham a manifestação de um fenômeno nomeado *museomania*, decorrente dos processos de globalização, que promove um deslocamento do sentido desses espaços públicos, cada vez mais próximos da indústria cultural. Por todo o mundo esses novos paradigmas museológicos revelam assimetrias de poderes e dominações de ordem econômica, social e cultural que reforçam ou reinventam os processos de produção de desigualdades socioespaciais (ALMEIDA; GUIMARÃES; PEREIRA, 2016, p.2).

Com o início do século XXI, muitos são os projetos de museus ao redor do planeta. Franquias de museus como o Guggenheim são disputadas por cidades em diversos países, museus de âmbito internacionais ampliam ou apresentam novas sedes, como o Louvre em Abu Dhabi, museus nacionais ou locais concretizam em arquitetura sua existência. Hoje, a audiência torna-se chave no sucesso das instituições, e questão central no reconhecimento dos museus como agregadores de valor nas cidades brasileiras (SPERLING, 2012; CABRAL, 2010, p.46). No entanto, “os próprios museus vão ser reformulados na medida desse novo contingente de visitantes-consumidores, tanto quanto de uma arte que se quer ela própria cada vez mais na escala das massas, na exata medida do consumo de uma sociedade afluenta” (ARANTES, 1991, p.164).

O movimento ao redor da construção dos museus sejam elas ampliações, restauros, reformas, novas construções, tornam visíveis as transformações das edificações e dos acontecimentos que sintetizam a peça central do sistema de circulação cultural de massa, tanto como acontecimento midiático e como gerador de novas centralidades urbanas (SPERLING, 2012). “Em ambos os casos, correspondendo ao incremento direto ou indireto do capital financeiro e cultural. A contemporaneidade da arquitetura de museus passa a participar do contexto ‘atual’ como índice de movimento dinâmico constante da instituição” (SPERLING, 2012).

O mundo se descobre a cada dia. Novas perspectivas inauguram caminhos. O museu redimensiona-se. Antes passivo, ordena-se ativo. Não mais o objeto em si, mas o resumo histórico. A interdependência cultural, a rede trançada

nos fios que se entrecruzam por entre passado, presente e futuro. O museu reajusta sua função didática. Faz coincidir o estético e o pedagógico. Conceitua-se no contexto histórico e por área geográfica. Cada museu responde a algum aspecto do ser humano. Concentra-se, especializa-se e torna-se, antagonicamente, mais amplo. O método visual é a sua linguagem (FREIRE, 1990, p.8).

Sperling (2005, p.1) aborda que em tempos de culto da cultura, a arquitetura de museus torna-se objeto privilegiado para a reflexão das transformações contemporâneas, entendida no destaque no cenário de consumo cultural. Lotman (1985 apud Crippa, 2013, p.135), aborda que o museu é um exemplo de heterogeneidade vital e constitutiva da cultura, uma instituição em constante conflito originando um sistema dinâmico e mutável.

Nesse sentido, é atualmente pouco razoável conceber a cultura como uma propriedade natural, autêntica e essencializada, de populações espacialmente circunscritas, uma vez que o mundo da contemporaneidade se configura como um mundo de cultura em movimento, de hibridação, em que sujeitos e objetos se desvincularam de localidades particulares para se reconfigurarem num espaço e tempo globais (ANICO, 2005, p. 72).

Os museus, na atualidade, são consequência da organização social e humana pós-moderna, resultado do capitalismo e da globalização, que se reflete no objeto arquitetônico entendido como mercadoria em constante transformação e adaptação as condições locais (ARANTES, 1991, p.167). Assim, os setores mais conservadores dos museus, preocupados com as transformações provocadas pela crescente midiaticização dos locais de cultura, defendendo a continuidade da educação e da investigação como as funções centrais das instituições museológicas, causaram não só pressões no sentido da produção de exposições, bem como as tentativas no sentido de promover uma participação ativa dos visitantes (ANICO, 2005, p.82).

Pode-se dizer que hoje, é possível apontar para uma convergência no processo de estilização e estetização da vida cotidiana, de um lado a popularidade do estilo de vida artístico, e de outro uma série de realizações de bens de consumo, atividades, lazer e experiências (FEATHERSTONE, 1995, p. 137). Essa mudança aponta para uma alteração significativa nas práticas culturais e artísticas, tendo os museus como maiores difusores e agregadores de consumidores ávidos por cultura.

Paralelamente ao aumento da ênfase não só no invólucro arquitetônico, mas no espaço expositivo dos museus, a partir da década de 1970 até os dias atuais, assistiu-se a alteração do programa de necessidades. Tornou-se imprescindível para a sobrevivência da instituição garantir a visita dos diversos públicos através da acessibilidade física e conceitual, de maneira que a inserção de espaços voltados para o entretenimento e o consumo se transformou numa alternativa eficaz. “Hoje, cafés, restaurantes, boutiques, cinemas e lojas de souvenirs fazem parte de ambientes comuns aos museus” (AMARAL 2014, p. 31).

Juntamente com o apelo econômico e a inserção de atividades geradoras de lucro, o museu contemporâneo possui caráter monumental, acentuando a função cenográfica das construções no contexto urbano como chamariz turístico. Tal inserção possui caráter histórico, não só pelo tempo de construção, mas sim pela função social que o programa arquitetônico exerce na cidade contemporânea (MONTANER, 1991 apud GUIMARAENS 2015, p.133).

Produzindo na contemporaneidade, ressalta-se Renzo Piano, arquiteto especialista em projetos de museus pela quantidade e complexidade de projetos já realizados (CLEMENCE, 2014). Sua arquitetura caracteriza-se pela evolução do *HighTech*, apoiadas no uso das novas tecnologias e novas utilidades para materiais consagrados (MONTANER, 2016, p.15; BENEVOLO, 2007, p.169). Algumas obras do arquiteto são: *Whitney Museum of American Art* de 2015 em Nova Iorque, o *Zentrum Paul Klee* em Berna de 2005, o Museu de Arte Kimbell em Fort Worth de 2013, e o *Centre Georges Pompidou* de 1977 em parceria com Richard Rogers. Obra essa que o alçou ao status de renome internacional na produção de museus, tendo nas palavras de Benevolo (2007, p.169) que a obra é caracterizada por:

(...) revelar claramente a linha de condução que os dois arquitetos dividem naquele momento e as dificuldades que cada um tem diante de si. A imposição é muito inteligente: no terreno indicado, a metade voltada para a rua é destinada ao edifício; a metade voltada para o interior, a uma praça de pedestres, complementar ao edifício. (...) Consequentemente as escolhas iniciais são simbolizadas, mais que realizadas, por uma série de expedientes demonstrativos: o destaque dos equipamentos de instalações, vivamente coloridos, na fachada voltada para a rua; a exibição da longa escada rolante que leva do térreo ao topo, diante da fachada interna; a animação dos palhaços e das outras atrações no espaço da praça (BENEVOLO, 2007, p.169).

Tem-se também a obra de Rafael Moneo, segundo Montaner (2016, p.41), o arquiteto trabalha o contexto, criando uma arquitetura com cuidadosa inserção no cenário urbano com capacidade de teorizar e aplicar sobre a cidade. Como exemplos, cita-se a ampliação do *Museo del Prado* de 2007 e o *Museo de Arte Romano* de 2008. A lista prossegue com a obra de Zara Hadid, sendo o símbolo da virada de século XXI com o *Museo Nazionale delle Arti del XXI Secolo* (MAXXI) em Roma de 2009, surgindo de seu universo projetual abstrato (MONTANER, 2016, p.79-80).

Com o intuito de classificar a arquitetura de museus, explanam-se categorias desenvolvidas por Montaner (2003, p.7) e corroboradas por Kiefer (2000, p.22) e Fabiano Junior (2010, p.50). Esses critérios visam nomear arquiteturas de bens culturais em questões morfológicas, e sua relação funcional, sendo de rica contribuição para o presente trabalho.<sup>2</sup>

- a) *O museu como organismo extraordinário*: a arquitetura do museu se transforma em escultura, convertendo num espetáculo arquitetônico em que o público é atraído pelas formas (MONTANER, 2003, p.12).

Figura 2: A arquitetura do espetáculo para promoção urbana – (a) *Ciudad de las artes y de las ciencias* em Valencia, e (b) site oficial de turismo da cidade de Valencia com a *Ciudad de las artes* em destaque.



Foto: (a) do autor, 25 mai. 2012. (b) site oficial do turismo de Valencia. Disponível em:

<<https://goo.gl/CrCYTR>>, acesso em: 28 set. 2017.

- b) *A evolução da caixa*: o interior das caixas opacas do museu, com seus espaços compartimentados passam a se diluir. Criando a planta livre, fluida e permeável, diferenciando dos museus modernistas da década de 1950 e 1960 pelos avanços tecnológicos e pela total transparência da arquitetura contemporânea (MONTANER, 2003, p.28-29).

<sup>2</sup> Ressalta-se que para o estudo realizado, os museus exemplificados nas categorias: B, D, F e G são de minha interpretação sobre a obra de Montaner e, portanto, de minha autoria. Já os exemplos elencados nas categorias A, C e E são referenciados pelo autor, seja a arquitetura em si, ou os arquitetos das referidas obras.

Figura 3: A evolução da caixa: a transparência arquitetônica e a permeabilidade dos espaços – (a) interior do *Museo de los Derechos Humanos y la memoria de Chile*, e (b) fachada do mesmo museu.



Foto: (a) do autor, 10 ago. 2014. (b) do autor, 10 ago. 2014.

- c) *O objeto minimalista*: recriam formas essenciais e estruturais mínimas. As intervenções minimalistas têm se mostrado adequadas para atualizar estruturas obsoletas e reorganizar sistemas complexos de coleções, a exemplos dos bens tombados convertidos em museus (MONTANER, 2003, p.44).

Figura 4: O objeto minimalista e a musealização: a transformação da função original do objeto através de intervenções contemporâneas – (a) e (b) interior da Pinacoteca de São Paulo de Paulo.



Foto: (a) do autor, 10 set. 2016. (b) do autor, 10 set. 2016.



- d) *O museu-museu*: caracteriza-se pela análise tipológica dos espaços (MONTANER, 2003, p.62). Uma maneira de se projetar na qual a ênfase é colocada na essência do próprio museu.

Figura 5: O museu-museu e a preocupação com a essência do lugar: o detrimento da função estética pelo apelo simbólico do local – (a) e (b) interior e exterior do *Musée Gallo Romain* em Lion.



Foto: (a) do autor, 05 out. 2015. (b) do autor, 05 out. 2015.

- e) *O museu que se volta para si mesmo*: é uma arquitetura que, partindo do seu interior, busca a luz natural e as vistas para o entorno (MONTANER, 2003, p.76).

Figura 6: O museu que se volta para si mesmo: funciona como mirante para o entorno e possui caráter intimista – (a) fachada Fundação Iberê Camargo em Porto Alegre, e (b) fachada Museu de Arte do Rio de Janeiro.

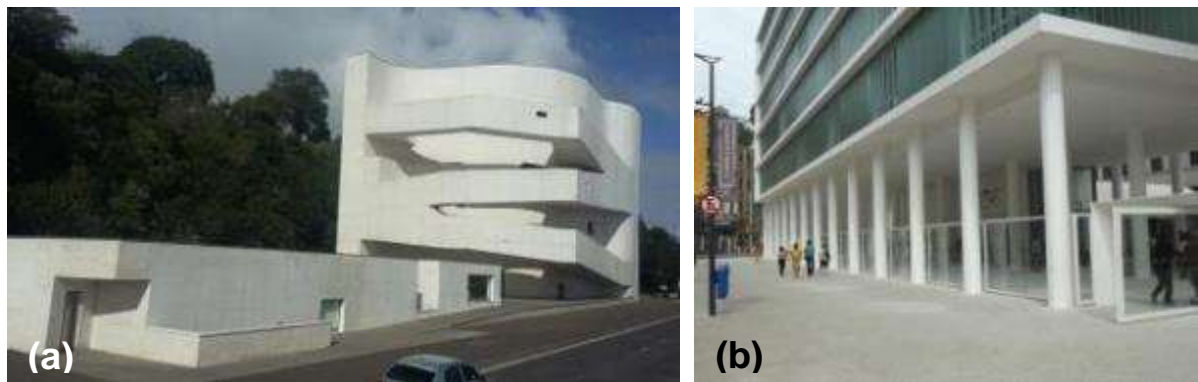


Foto: (a) do autor, 20 jul. 2015. (b) do autor, 13 abr. 2013.

- f) *Museu colagem*: o museu como colagem de fragmentos é expressão da cultura de massa e é emblemático da implosão do museu, entendida como sucesso turístico e de visitação. “Os valores metafóricos, narrativos e representativos ganharam importância suficiente

para superar a concepção do museu como caixa branca, tal como se defendia na época da arquitetura moderna” (MONTANER, 2003, p. 94).

Figura 7: O museu colagem: fragmentos de diversas épocas como expressão da cultura – (a) Museu de Arte do Rio de Janeiro, e (b) interior do museu e a mostra do sucesso de público.

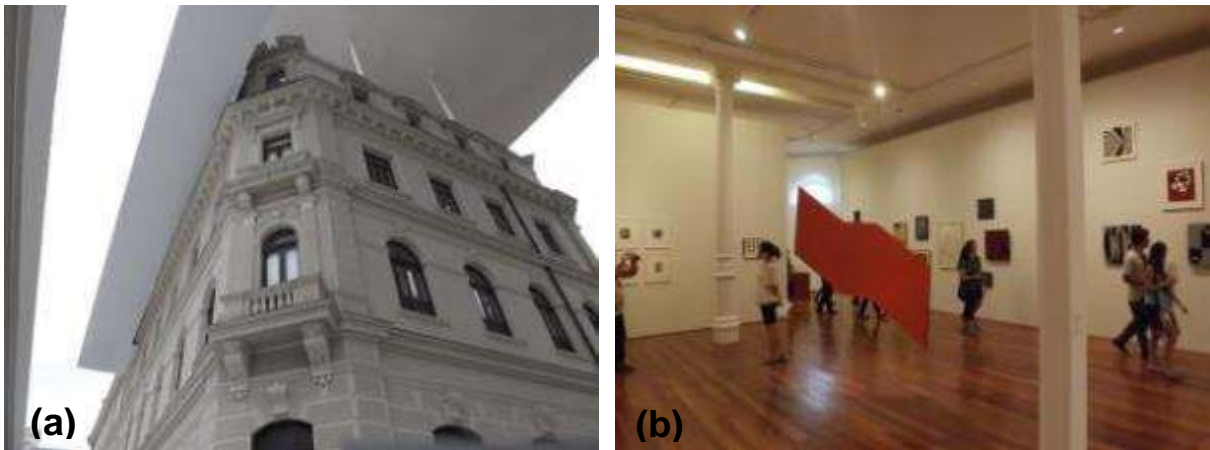


Foto: (a) do autor, 13 abr. 2013. (b) do autor, 13 abr. 2013.

g) *O antimuseu*: surgem às margens da cultura oficial, localizados fora dos centros culturais urbanos, exclusivos e intimistas (MONTANER, 2003, p.110).

Figura 8: Museu da diversidade sexual de São Paulo: o museu atuando a margem da sociedade, localizado na estação do Metrô República abordando temas delicados – (a) fachada do museu e, (b) interior do Museu da Diversidade.

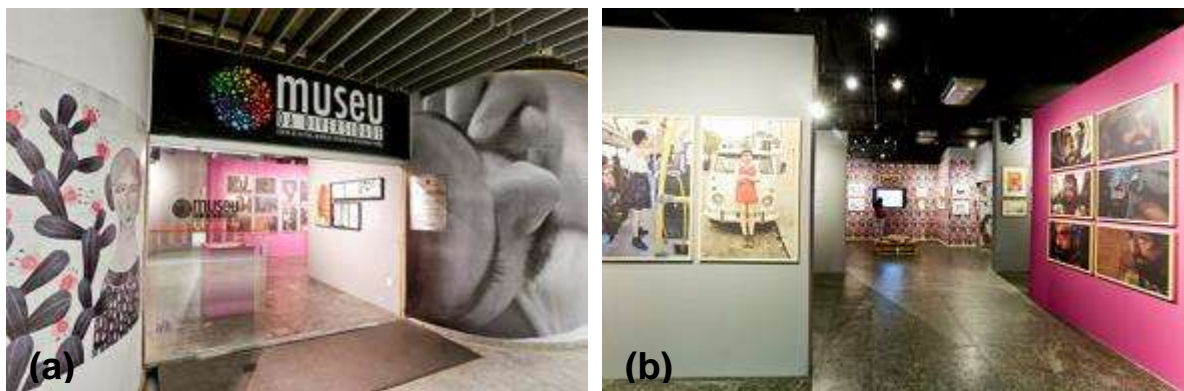


Foto: (a) e (b) José Cordeiro (15, out. 2015) Disponível em: <<https://goo.gl/ZEMJyL>>. Acesso em: 03, out. 2017.

h) *Formas da desmaterialização*: é a desmaterialização e desaparecimento do museu baseada na arte contemporânea de Malevich ou Duchamp. Categoria essa cheia de experimentações arquitetônicas (MONTANER, 2003, p.130).

Mesmo com as muitas vertentes contemporâneas, uma das principais preocupações dos arquitetos é a inserção do bem na malha urbana e a com as circulações internas nos museus (KIEFER, 2000, p.21; FABIANO JUNIOR, 2010, p.48). Essa inserção, muitas vezes conflituosa e com grande influência na dinâmica urbana e social do local, se justifica visto que hoje, vive-se o tempo da informação, e que desde o início da década de 1980 houve a mudança do museu como objeto para pessoas cultas, transformando para a grande massa. O programa do edifício de museu congrega atividades em diversos níveis, sendo locais de encontros, trocas de experiências e vivências. O museu é o local para a população conhecer e vivenciar a complexa identidade contemporânea (GUIMARAENS, 2012, p.168).

Esse cenário enuncia que o Museu é, sem dúvida, a “catedral do século XXI”. Se historicamente o homem não mediu esforços para edificar seus templos para o culto de suas divindades e para afirmar suas crenças, é esperado que o homem contemporâneo – muitas vezes vítima de um contexto social desagregador, que mal identifica as fronteiras tênues da globalização, que teme os ajustes impostos pelo ritmo acelerado do tempo presente – deseje edificar algo que possa ser o templo da formação, da reflexão, do compartilhamento humano e da transposição na era das mutações sociais (EXPOMUS, 2015, p.6).

Visto a evolução ao longo do tempo da produção arquitetônica de museus no mundo, tem-se a noção das transformações ocorridas com essa arquitetura e seu rebatimento cultural e social. Em que a arquitetura contemporânea pode ser entendida como uma arquitetura falante, comunicativa, com centralidade no próprio homem, em que o lado criativo dela mesma “se revela como um modo superior de resolver, pela forma, os problemas práticos que definem um dado problema arquitetônico” (MAHFUZ, 2010 apud VEIGA, 2013 p. 57).

## 3.2. OS MUSEUS NO BRASIL

### 3.2.1. Do museu nacional ao modernismo

No século XIX, consagram-se os museus na Europa, chegando ao mesmo período ao Novo Mundo. No Brasil, tem-se a inauguração dos primeiros museus da América do Sul com “duas instituições culturais de iniciativa de Dom João VI que iniciariam esse processo: a Escola Nacional de Belas Artes (fundada em 1815 como Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios) e o Museu Nacional do Rio de Janeiro” (VEIGA, 2013, p.23). Para se entender o início da formação cultural do país, precisa-se retomar a 1808 com a chegada da família real

portuguesa e da missão francesa com intuito de realizar um embelezamento no Brasil (VEIGA, 2013, p.24).

Nesse contexto, com a instalação dos dois bens ligados à cultura no Brasil, fortemente influenciado pela tradição dos museus nacionais europeus, possui a postura coletora, classificatória e tipológica, através dos viajantes estrangeiros, que ao chegar ao Brasil para estudar a flora, a fauna e a etnologia, impulsionaram a pesquisa no país (ELIAS, 1992, p.140). No século XIX, museus históricos, científicos e artísticos contribuíram para a construção da identidade nacional. Na até então capital federal, o Rio de Janeiro, tem-se a consolidação de cinco museus, entre militares, históricos e artísticos, todos localizados em arquiteturas já preexistentes (VEIGA, 2013, p.24). Santos (2004, p.55) e Julião (2006, p.21) concordam sobre os primeiros museus no Brasil e sua tipologia, sobre o assunto, tem-se que:

Por longo período, o Museu Nacional manteve uma atuação modesta, adquirindo, de fato, seu caráter científico somente no final do século XIX. Na segunda metade dos oitocentos, foram criados os museus do exército (1864), da Marinha (1868), o Paraense (1876), do Instituto Histórico e Geográfico da Bahia (1894), destacando-se, nesse cenário, dois museus etnográficos: o Paraense Emílio Goeldi, constituído em 1866, por iniciativa de uma instituição privada, transferido para o Estado em 1871 e reinaugurado em 1891, e o Paulista, conhecido como Museu do Ipiranga, surgido em 1894 (JULIÃO, 2006, p. 21).

O Museu Nacional, hoje pertencente à Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), é um museu de história natural com grande intercâmbio com os grandes museus de história natural da Europa (SANTOS, 2004, p.55). Esse exemplo explicita a função dos primeiros museus no país, a educação através do colecionismo natural. Mas não só essa tipologia, os museus históricos, científicos e artísticos contribuíram para a construção da identidade nacional e à educação da população (VEIGA, 2013, p.25).

Outro aspecto a ser considerado diz respeito ao caráter acadêmico dos museus de história natural. São muitos os relatos de época que nos mostram que esses museus, durante o Império, estiveram mais voltados para a pesquisa do que para o grande público, tendo assim sua função social e educativa modificada no período, com a preservação do patrimônio seja natural, artístico ou científico, mantidos (SANTOS, 2004, p.56). Lopes; Murriello (2005, p.17) abordam que a expansão vertiginosa de museus de todos os tipos ao redor do mundo durante o final do século XIX e início do XX gerando redes de comunicação, de coleções, de

catálogos, de pesquisadores, de conceitos e inovações, que viajavam pelo circuito dos museus. Assim, iniciou-se um processo de classificação dos próprios museus, construindo tipologias, comparando os museus entre si em seus processos de cooperação e disputas por hegemonias científicas, sociais e políticas.

No século XX, a identidade nacional foi reformulada, porém subordinada às duas ditaduras: Era Vargas entre 1937 e 1945, e o Golpe Militar entre 1964 e 1985, criando um hiato de produção arquitetônica cultural (Veiga, 2013, p.25). Em 1922, tem-se a criação do Museu Histórico Nacional (MHN), marco no movimento museológico brasileiro, rompendo com a tradição enciclopédica, inaugurando um modelo de museu consagrado à pátria e à história (JULIÃO, 2006, p.20).

Em 1922, Gustavo Barroso cria o MHN, responsável pelo estabelecimento de uma nova fase de museus no Brasil. Essa mudança se deu quando se deixava de colecionar elementos da natureza, e foca-se em objetos que representassem a história da nação, pautada num discurso elitista e excludente, em que os grandes feitos da elite brasileira eram mostrados, excluindo assim a participação popular, com seu papel social segregado. No mesmo ano se inaugurou no Museu do Ipiranga, uma seção de história desviando-se da ênfase que fora dada nos primeiros anos às ciências naturais, passando a priorizar coleções relacionadas à história de São Paulo (SANTOS, 2004, p.56).

Gustavo Barroso cria também, o Curso de Museus, em 1932, formando técnicos para todo o país. Nesse contexto de transformações na área cultural brasileira, cinco anos depois, é criado o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), órgão de preservação do patrimônio cultural e difusão social e educacional. Destacam-se nesse período, o surgimento de três museus: o Museu Nacional de Belas Artes, em 1937, o Museu Imperial, criado em 1940 e fundado em 1943, e o Museu da Inconfidência, em 1944 (MACHADO, 2009, p.18).

A política de preservação do patrimônio cultural tombou inúmeros prédios e sítios históricos e criou um grande número de museus. Entre eles, o Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro; o Museu das Missões, no Rio Grande do Sul; e os Museus da Inconfidência e do Ouro, em Minas Gerais. Os primeiros museus de Arte Sacra no Brasil datam desse período (SANTOS, 2004, p.57).

No Brasil, com a chegada o modernismo arquitetônico, tem-se exemplos transportados para a arquitetura de museus. Nota-se uma mudança substancial na concepção social dos mesmos, os antigos mártires da nação são substituídos por figuras mais populares, aproximando as

instituições das camadas mais populares e abrindo os museus para a sociedade (CAVALCANTI, 1999, p.182).

O primeiro exemplar construído desse período arquitetônico foi o Museu das Missões no Rio Grande do Sul por Lúcio Costa em 1940, trata-se “de um alpendre de planta simples, com algumas paredes paralelas no interior, que serviram de suporte para a exposição de peças encontradas naquele sítio” (CHOKYU, 2010, p.287). Nos anos subsequentes observam-se importantes exemplos na cidade de São Paulo, o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), projetado por Lina Bo Bardi em 1968 com importante acervo para o país. Cria-se na Avenida Paulista uma caixa de vidro sustentada por uma estrutura de concreto protendido com o maior vão livre da América Latina até então e uma praça livre com vistas desimpedidas para o entorno (CASELLATO, 1995, p.19).

Sobre o projeto do MASP: a ideia do vazio relaciona-se com a forma de exposição dentro do museu, e expressa, também, um conceito de tempo no qual o espectador é quem domina e gere o espaço, e não o contrário. O grande espaço livre, tanto exterior como interior, é gerido pelo visitante sem obriga-lo a tomar uma direção ou outra, mas sim permitindo que se mova livremente (HOLANDA, 2012). Montaner (2003, p.39) cita que a atividade museográfica atingiu o ápice no trabalho intelectual de Lina Bo Bardi, com o esforço em superar a museografia tradicional para relatar e transmitir com novas formas o museu como local formativo e educacional voltado à população.

Efetivamente, à diferença de outros países latino-americanos, o Brasil concedeu, desde os anos cinquenta, grandes importância à arquitetura de museus, com predominância, essencialmente, de dois modelos iniciais: por um lado, as formas escultóricas e líricas de Oscar Niemeyer (...) e por outro, as formas de grandes praças cobertas que João Vilanova Artigas propôs inicialmente para edifícios públicos, como a FAU de São Paulo, Brasil (1961), que tinha como modelo os museus e grandes pavilhões de Mies van der Rohe (MONTANER, 2003, p. 31).

Em 1954 inaugura-se o projeto de Oscar Niemeyer para o Pavilhão de Exposições do Iberoapuera, com o jogo de rampas e planos criando caminhos e percursos diversos. Affonso Eduardo Reidy projeta o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM), construído em 1959, onde se pode observar a modificação do conceito de museu, deixando de ser um organismo passivo, assumindo sua função educativa e significado social, tornando-o mais acessível e facilitada à relação entre público e as manifestações da criação artística, pois, “a

estrutura independente e o plano livre caracterizam o conceito de espaço arquitetural fluente, canalizado, substituindo a noção do espaço confinado dentro dos limites da arquitetura” (BONDUKI, 1999). Tal modelo de caixa livre, contínua, sem pilares, explorando a iluminação natural e a planta livre, oferece absoluta liberdade na organização das exposições. Nota-se que, tanto o MASP, quanto o MAM, foram concebidos entre 1946 e 1948 apesar de serem construídos anos depois, e fazem parte do restrito número de museus fortemente beneficiados pelo investimento privado na época, uma característica que se iniciaria no país através do modernismo (SANTOS, 2005, p.57).

Após o modernismo, seguiu-se uma calmaria produtiva de bens ligados a cultura. Observa-se que a partir da década de 1970, dentre outras modificações nas instituições museais brasileiras, destaque-se uma atenção redobrada ao museu como espaço de comunicação por um lado, e como instituição educativa a favor da sociedade, por outro (MENDES, 2013, p.38). Em 1972 ocorre a mesa redonda organizada pela UNESCO em cooperação com o ICOM, em Santiago de Chile, que pode ser considerada um marco que estabelece as fronteiras entre a museologia das coleções e o museu como instrumento de desenvolvimento social, gerou impacto diretamente nos países latino-americanos. Essas mudanças terão seu rebatimento arquitetônico na contemporaneidade (SANTOS, 2004, p.54).

### **3.2.2. A contemporaneidade na produção brasileira**

A partir da premissa de que o ano de 1977 é o ano divisor conceitual com o fim do modernismo arquitetônico de museus e início da contemporaneidade, esse período histórico no Brasil é marcado pela calmaria produtiva pós-movimento moderno, e incertezas com relação ao rumo que a tipologia tomaria no país. Nesse período, críticas são realizadas aos museus oriundas de diversos campos do saber. “Dizia-se que os museus representavam os lugares das histórias oficiais, do autoritarismo das elites ou ainda das sociedades sem história” (SANTOS, 2004, p.53). Com o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, a facilidade em coletar informações e o advento da indústria cultural, diagnosticavam-se o seu desaparecimento. Porém hoje, observa-se o sucesso dos museus junto ao público e local de espaço dinâmico e criador de narrativas culturais múltiplas (SANTOS, 2004, p.53).

No ano de 1995, teve a inauguração o Museu Brasileiro de Esculturas (MuBE), obra do vencedor do *Pritzker* de 2006, Paulo Mendes da Rocha. Nesse exemplo, Montaner (2003, p.55) cita que o arquiteto recorreu às ideias modernistas entendendo o museu como local

público, caracterizado como uma praça e um pórtico gigantesco, uma obra minimalista em meio ao grande terreno aberto. Sperling (2012) diz que o MuBE é uma

Escultura inaugural, escala de medida de todas as outras. Instaura a ocupação do lugar, pois fisicamente foi o primeiro elemento construído. O pórtico, único elemento construído sobre o solo, é portal de entrada do museu e abrigo para manifestações artísticas escultóricas e teatrais passíveis de ocorrerem em sua topografia que em platôs desce seguindo as margens do lote. Aparece como área de respiro; como alargamento das calçadas fazendo ecoar as intenções do arquiteto (...) e que ressoam nas palavras comumente utilizadas nas revistas especializadas para se referir ao museu: praça pública, jardim público (SPERLING, 2012).

No ano subsequente, inaugurou-se o MAC-Niterói, projeto de Oscar Niemeyer, tornando-se símbolo na paisagem de Niterói e inaugurando a instituição museu como ícone urbano, paisagístico, turístico e cultural no país. No museu encontram-se duas tipologias notadamente marcantes na obra do arquiteto, as rampas exteriores e a forma derivada da esfera no corpo do edifício, sendo um ícone na orla de Boa Viagem (MONTANER, 2003, p.21).

Apesar de Niemeyer ser contemporâneo a arquitetos já citados no presente trabalho, como Bo Bardi e Reidy, o MAC-Niterói teve construção em momento bem distinto, o arquiteto não se utiliza de soluções baseadas em Mies Van der Rohe e nos modernistas, como a planta livre, pelo contrário, cria espaços compartimentados e inflexíveis, indicando alterações na tipologia expográfica dos museus contemporâneos brasileiros (CHOKYU, 2010, p.306).

O caso do Brasil é paradigmático, em que vitalidade momentânea e a carência estrutural se relacionam em uma combinação peculiar de processos de curta e de longa duração. Um indicador claro daquele dinamismo é o fato de que vários museus foram inaugurados ou requalificados em todo o país desde meados da década de 1990 (ANJOS, 2015).

Entre outros exemplos dessa vitalidade momentânea no Brasil, são: a inauguração do Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães em Recife, o Museu de Arte Contemporânea do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura em Fortaleza, o Museu Vale do Rio Doce em Vila Velha, o Museu Oscar Niemeyer em Curitiba. Requalificou-se o Museu de Arte Moderna da Bahia em Salvador, o Museu de Arte da Pampulha em Belo Horizonte, o Museu de Arte Moderna de São Paulo e a Pinacoteca do Estado de São Paulo (ANJOS, 2015).



Na virada do século XX para o século XXI, tem-se no país, a construção e consolidação de importantes instituições. A intervenção de Paulo Mendes da Rocha na Pinacoteca de São Paulo em 1999 baseia-se no uso racional da matéria dentro de uma arquitetura na qual a estrutura é o próprio espaço, sendo caracterizado como minimalista por Montaner (2016, p.15). A Pinacoteca destaca-se funcionalmente por apresentar um setor educativo pioneiro tanto na visão quanto na ação educativa, que era voltada para várias artes como artes plásticas, música, teatro, utilizando como estratégias, cursos, oficinas, e visita orientada (MACHADO, 2009, p.38).

Tem-se também o projeto da Fundação Iberê Camargo em Porto Alegre por Álvaro Siza em 1998, adotando uma forma enroscada e labiríntica, caracterizando a obra de Siza (MONTANER, 2003, p.82). Sendo considerado um herdeiro do modernismo europeu por Benevolo (2007, p.57-136), em que explora a complexidade do passado, o contexto histórico de seu sítio e o cuidado artesanal em sua arquitetura. O arquiteto tem uma cuidadosa interpretação do entorno imediato, do programa e da maneira de se construir que seria mais lógica.

Outra característica nacional são *retrofits* de edifícios tombados, adequando-os a novos usos, destacando-os assim no panorama da arquitetura de museus (ANDRADE, 2014, p.70). A título de exemplificação, tem-se o Museu de Minas e Metais e o Memorial Minas Gerais da Vale em Belo Horizonte, a Casa Daros no Rio de Janeiro e o Paço do Frevo em Recife.

No contexto das grandes cidades, especialmente no caso de países em desenvolvimento, os ecomuseus e museus comunitários emergem nas zonas periféricas, originadas a partir de processos de valorização de áreas consideradas nobres que acarretam o afastamento das populações pobres para áreas distantes dos centros históricos ou das áreas de grandes investimentos turísticos. Tendo como exemplos, o Museu da Favela em Cantagalo e Pavão-Pavãozinho, ou o Museu da Maré (POSSAMAI, 2010, p.37).

Sobre a contemporaneidade, os arquitetos desfrutam de uma liberdade sem precedentes e dão à sua arquitetura uma dimensão inusitada, deixando que seu brilho rivalizasse com os acervos que abrigam. A sua complexidade serve ainda de licença para a dissociação da forma exterior com o seu conteúdo. Por outro lado, a preocupação com a inserção urbana e a utilização do seu potencial de revitalização de bairros tem sido um denominador comum explorado pelos arquitetos de museus brasileiros (KIEFER, 2000, p.21).

O caráter monumental dos museus acentua a função cenográfica das construções no contexto urbano. (...) é histórica não apenas pelo tempo de construção, mas em virtude da função social que este tipo de programa arquitetônico exerceu na cidade moderna e exerce na cidade contemporânea (MONTANER, 1991, apud GUIMARAENS 2015, p.133).

Guimaraens (2015, p.126) afirma que os museus contemporâneos transformaram os centros das cidades em verdadeiras “praças de comércio”, onde o mercado de arte e cultura recupera a dimensão do uso do “espírito do local”, garantindo a sobrevivência dos artistas e da ordem política vigente. Observa-se também a permanência dos elementos arquiteturais originais do local, sendo mais um desafio às transformações expositivas em seu interior, agindo como mantenedora de memória para a população local e de paisagem cenográfica para desavisados (GUIMARAENS, 2015, p.127).

Em síntese, a arquitetura de museus caracteriza-se por ser recente se comparada com exemplos europeus, sendo iniciada em 1818 com o Museu Nacional do Rio de Janeiro. Tendo seu apogeu construtivo no modernismo, em que exemplares como o MAM-Rio de Janeiro e o MASP se sobressaíram no cenário internacional. Após um hiato de duas décadas, no final do século XX, esse potencial projetual cultural se renova e produz museus como o: MAC-Niterói, a Fundação Iberê Camargo e recentemente o Museu do Amanhã e o Museu da Imagem e do Som (MIS) de Diller Scofidio + Renfro de 2018.

## 4. AS FUNÇÕES

No presente capítulo, apresenta-se um panorama do que são as funções em sua totalidade, seus conceitos, sua aplicação na arquitetura e nos museus. Baseado em Braida (2012, p.111), admite-se, nesta revisão bibliográfica, que função não pode ser analisada de forma separada, para tal, ela relaciona-se com a tríade forma, significado e função, sendo o conjunto das três a busca pelo atendimento pleno às necessidades humanas.

### 4.1. AS FUNÇÕES E SUAS RELAÇÕES

#### **A Forma**

A forma é elemento indissociável de qualquer reflexão sobre arquitetura, sendo muitas vezes tratada pela literatura como um fato autônomo, fruto do desejo dos projetistas de afirmar suas ideologias, terminando por ser abordada de modo independente de uso e espaço (FORTY, 2000, p.149). A forma pode ser entendida por uma aparência externa passível de ser reconhecida, como a de uma cadeira ou um corpo humano que se senta nela. Além disso, “pode também indicar uma condição particular na qual algo atua ou se manifesta, como quando falamos de água na forma de gelo ou vapor.” Entre as várias acepções para forma, frequentemente utiliza-se o termo para denotar o seu invólucro (CHING, 2005, p.34).

Frequentemente a forma do objeto constitui um invólucro, que certamente protege o mecanismo interno, mas também nos protege do mecanismo, o qual seria enfadonho ver, mas cuja presença e eficiência queremos, de algum modo, perceber através da forma externa do objeto (BRAIDA; NOJIMA, 2014, p. 62).

Na arquitetura, a investigação formal depende de seus empregos em determinados períodos históricos, pois os estilos arquitetônicos de cada época influenciam diretamente na escolha de certas formas em detrimento de outras (BRAIDA, 2012, p.118). Assim, cita-se o trabalho de arquitetos formalistas como o de Oscar Niemeyer, que afirmava que “a forma plástica evoluiu na arquitetura em função das novas técnicas e dos novos materiais que lhe dão aspectos diferentes e inovadores” (NIEMEYER, 2005, p.16). Para o arquiteto, a arquitetura consiste na própria beleza, na estética, na plástica, sendo a função da arquitetura a beleza (NIEMEYER, 2005, p.18).

A forma é construída e permanece ao longo do tempo, nela o uso é exercido. É justamente nessa relação entre a forma e função que reside à essência da arquitetura (STROETER, 1986, p.43). Löbach (2007, p.159) aborda que a forma é o conceito central da estética do objeto, “onde esta aparece como conceito superior para a aparência global de um objeto estético”. Essa se caracteriza pelo contorno delimitado, sendo o principal aspecto de identificação formal que pode ser subdividido em outras propriedades visuais, como: tamanho, cor, textura, posição, orientação e inércia visual (CHING, 2005, p.34).

Além das propriedades elencadas por Ching, pode-se também abordar o motivo das preferências por certas formas arquitetônicas justificadas pelas leis de proximidade, semelhança, repetição, continuidade, fechamento, simplicidade e tamanho, figura e fundo, além das ilusões de ótica (STROETER, 1986, p.51). As propriedades formais são afetadas por condições externas ao processo projetual arquitetônico, sendo o observador gerador de aspectos e formatos pós-concepção, sendo assim, influencia nessa relação: à distância do observador das obras relacionadas, a perspectivas, iluminação, campos visuais e entorno comparativo (CHING, 2005, p.35-38).

Scruton (1979, p.20) afirma que para a arquitetura, a forma deve ser entendida como uma unidade que não possui apenas uma única forma, a combinação entre elas gera a própria noção do que seja a arquitetura, sendo um conjunto de formas distintas gerando o todo. Raynaud (2008, p.485) entende a arquitetura como não sendo transmissora cultural, mas apenas de percepções pessoais através da forma, é por meio da bagagem cultural do observador que realiza-se a transmissão cultural.

As formas arquitetônicas não persistem sem alteração em seu uso, o seu vocabulário e a sintaxe também se alteram de tempos em tempos, em ocasiões notáveis, de expressão e significação, alterando, por tanto, em uma ordem mais alterada e mutável que os signos da linguagem verbal e do discurso (GREBE; ZAPATA; FIERRO, 2006, p.23-24).

Braida e Nojima (2014, p.80) afirmam que não há forma sem conteúdo, como não há conteúdo sem forma. Aquilo que se oferece para análise é sempre unidade entre forma e conteúdo, é o que gera prazer, a forma e a estética tem por finalidade gerar prazer (SCRUTON, 1979, p.114).

Em um edifício uma forma não existe isolada. Para toda forma há uma outra, ou outras, com as quais se dá bem, e que lhe são complementares. São

formas que se fecham, que continuam uma nas outras, por semelhança, por parentesco, por familiaridade (STROETER, 1986, p.53).

Guimaraens (2015, p.125) aborda que os museus são reconhecidos na condição de monumento urbano, e sua arquitetura, expressa em sua morfologia, são mostras da pujança econômica contemporânea. Além disso, a forma adquire um caráter “falante”, em que na arquitetura de museus, a criatividade e as soluções mais diferentes são utilizadas para resolver problemas funcionais, caracterizando-os hoje em dia (VEIGA, 2013, p.57).

### **Significado**

Significado é o segundo item da tríade, e pode ser entendido como um conceito arbitrariamente estabelecido, associado à impressão que se tem de algo (BRAIDA, 2012, p.120). Para Matos et al. (2010, p.135), o significado só existe se os observadores um dia já tiveram contato com o objeto em questão recuperando-o rapidamente na memória ao serem estimulados pela presença do signo, já os que nunca tiveram contatos, buscarão na mente referências semelhantes escolhidas por meio de associação, processo esse de significação de objetos.

Em analogia ao pensamento de Braida e Nojima (2014, p.81), significado na arquitetura é o efeito direto realmente produzido no intérprete, da relação entre observador e arquitetura, sendo arbitrariamente atribuído, através da busca incessante de similaridades e analogias com sinais que o designam. Para se entender o que é o significado, necessita-se compreender duas palavras relacionadas a ela: sentido e significação.

O sentido é o efeito total que o signo, no caso a arquitetura, foi calculada para produzir, já significação é o resultado interpretativo que todo e qualquer observador está destinado a ganhar se o signo receber a suficiente consideração (BRAIDA; NOJIMA, 2014, p.64). Silva (1985, p.61) aborda que o significado como um processo que vincula os objetos, os fatos e os seres a signos que, por sua vez, são capazes de evocar tais seres, fatos e objetos. “O signo é (...) um excitante – os psicólogos dizem um “estímulo”, cuja ação sobre o organismo provoca a imagem memorial de um outro ‘estímulo’; a nuvem evoca a imagem da chuva, a palavra evoca a imagem da coisa” (SILVA, 1985, p. 61).

Scruton (1979, p.100) afirma que uma parte vital da nossa experiência da arquitetura é imaginativa, admitindo relação, argumento e prova, podendo ser descrita como certa, errada, apropriada ou enganadora. Pode-se, assim, refletir uma concepção do objeto que não está

ligada aos significados literais explorados na percepção comum, sendo imaginativa e ligada à estética e ao exercício do gosto.

A relação entre significado, significação e sentido, mais a forma e a função, dão o valor comunicacional à arquitetura (SILVA, 1985, p.13). Sobre o assunto, tem de se levar em conta dois aspectos, os intrínsecos e os extrínsecos, sendo os primeiros, os materiais, tecnologias e o formalismo previsto em projeto. Já o segundo, a bagagem cultural, os valores simbólicos e socioculturais de quem esta apreendendo o signo, esses dois aspectos influenciam diretamente no poder comunicacional da arquitetura (SCHULMANN, 1994, p.60 apud BRAIDA; NOJIMA, 2014, p. 21).

Para Scruton (1979, p.61), a arquitetura é um produto cultural transmissor de significados múltiplos. À medida que um edifício adquire um significado pela interpretação artística e histórica, ele é externo aos objetivos e natureza de sua criação, tendo um significado que pode ter pertencido a qualquer outro produto da época, apreendido por um ato de compreensão arquitetônica. Os significados da arquitetura dependem e mudam conforme o tempo, o contexto de inserção e a bagagem cultural, portanto são mutáveis, dinâmicos e relativos.

## **Função**

Como terceiro item da tríade, tem-se a função propriamente dita, sendo inerente a todo e qualquer objeto., pois eles carregam o fardo da utilidade. A razão de ser de alguma coisa é a sua própria função (BRAIDA; NOJIMA, 2014, p.68). Segundo Ferreira (2017), o verbete de dicionário conceitua a palavra função, entendida pelo “uso especial para que algo seja concebido”, ou pelo o que caracteriza uma pessoa ou um objeto, sendo para Mahfuz (1985, p.39), o que liga uma coisa ao o que ela deve servir.

Puls (2006, p.549) aborda que os objetos não possuem apenas uma única função, cada vez que se usa determinado objeto, ele pode ter uma função diferente da anterior, tendo simultâneos objetivos diferentes dos habituais e dos produzidos pelo projetista. Com o tempo essa função imprevista passa a ser a função convencional do objeto. A função, embora não determine a construção a influencia. “A escolha dos materiais e do sistema construtivo não é aleatória, mas responde à necessidade imposta pelo programa” (VILLAR, 2017, p.102).

As necessidades gerarão a função, e não exclusivamente a forma terá esse papel. De acordo com o repertório e códigos formais da cultura, um objeto pode sim incitar uma função, mas não necessariamente ela será cumprida no

seu meio de existência. (...) Ou seja, um objeto é sempre adaptável e sujeito a interpretações, e consequentemente, sua função nunca será única e exclusiva (DORE; ANTON, 2011, p.2 apud BRAIDA, 2012, p.280).

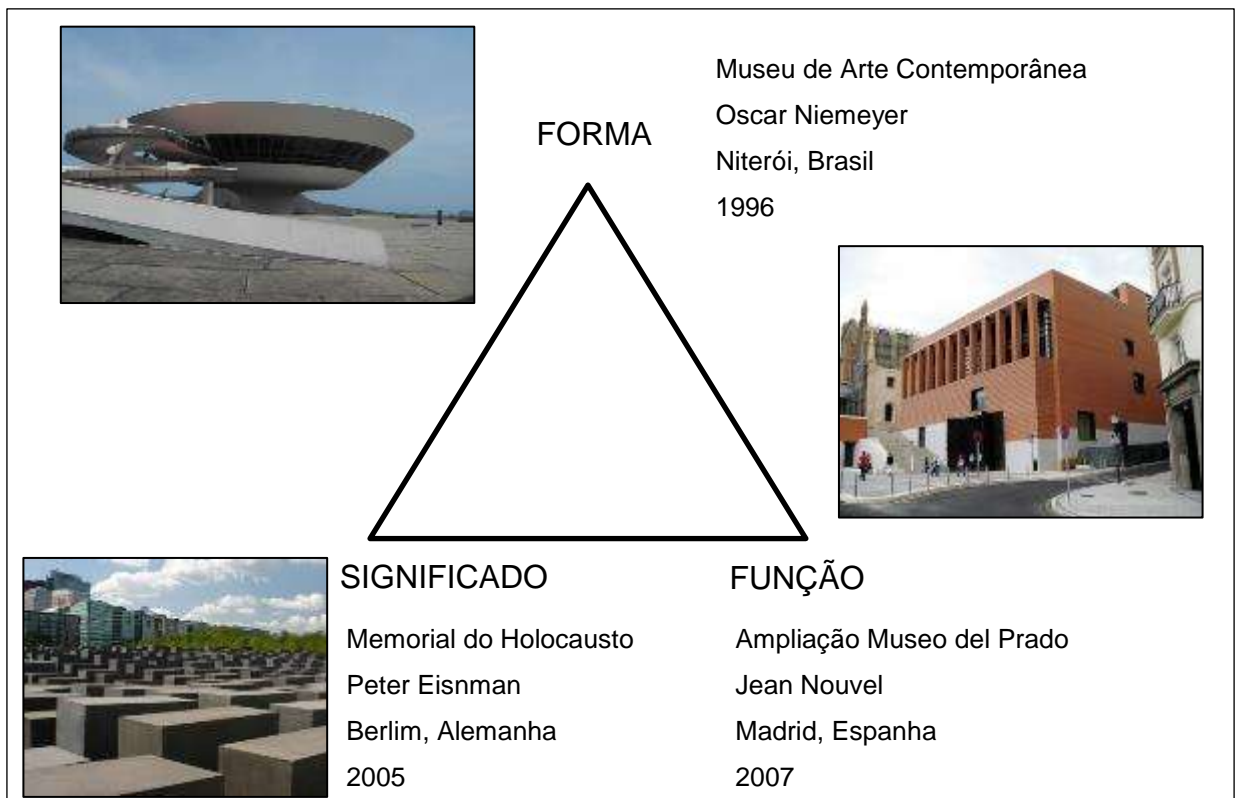
Categorizam-se as funções de forma genérica baseada em Braida e Nojima (2014, p.78) através da analogia com o design dividido em de dois grupos: os fundamentos do design e as funções do design, que correlacionam: a forma, o significado e a função com suas funções na arquitetura, estética, simbólica e prática. Assim, pode-se analisar de forma isolada a tríade, porém, na prática, essa divisão é inexistente, pois esses elementos caracterizam-se como uma única totalidade (BRAIDA; NOJIMA, 2014, p.70).

Quadro 7: Os desdobramentos funcionais

Fundamentos do design	Funções do design
Forma	Estética
Significado	Simbólica
Função	Prática

Fonte: do autor, 2018. Adaptado de Braida; Nojima (2014, p.78).

Figura 9: Tríade forma, significado e função: sua relação com a arquitetura de museus.



Fonte: do autor, 2017. Baseado em Braida; Nojima (2014, p.83).

Na figura anterior, expõem-se dois exemplos de arquitetura de museus e um de memorial, que, seguindo a análise baseada na revisão de literatura, melhor exprimem a tríade forma, significado e função na arquitetura de museus, a fim de ilustrar essa complexa relação. Frisa-se que o Memorial do Holocausto foi elencado, pelo motivo da atividade museológica ser uma ação política inevitável nesses locais (VIEIRA, 2011), e, segundo o IBRAM (2006), são considerados museus, independentemente de sua denominação, as instituições ou processos que cumpram funções museológicas.

Como já mencionado, a função estética se liga a forma dos objetos, sendo aquilo que é mais facilmente e primariamente apreendido pelos usuários (LÖBACH, 2007, p.159). Portanto escolheu-se o MAC-Niterói de Oscar Niemeyer de 1996, como exemplo de museu que se enquadra nessa categoria. Suas formas distintas e o local de implantação escolhidos enchem o museu de força estética, fazendo com que a forma sobrepuja outras funções existentes no referido museu.

Segundo Braida e Nojima (2014, p.78), a função simbólica se liga ao significado dos objetos, e essa necessita de uma bagagem cultural dos observadores para ser percebida de forma plena (MATOS et al., 2010, p.135). Assim, escolheu-se o Memorial do Holocausto, obra de Peter Eisenman de 2005 na cidade de Berlim. O referido memorial aborda a temática do holocausto e dos acontecimentos da segunda guerra mundial, tendo o visitante ao adentrá-lo, a recepção imagética subconsciente do que foi o holocausto e as sensações de opressão, medo e desorientação causados pelas cores, pelos volumes e sua disposição espacial. A carga simbólica do museu sobrepuja as cargas formais e práticas na concepção arquitetônica. Ressalta-se que o memorial consiste além dos blocos de concreto ao nível do pedestre, uma área expositiva no subsolo.

A função propriamente dita pode ser entendida como o objetivo de sua utilidade (BRAIDA; NOJIMA, 2014, p.68). Nesse aspecto, pode-se citar a ampliação do Museo del Prado de Jean Nouvel em 2007, concebida para resolver problemas de ordem funcional como: acessos e aumento de área para exposições. Essa intervenção minimalista reestrutura com o mínimo de forma exterior o funcionamento do museu, reordenando as possibilidades de percursos através das diversas alas, tendo como característica em sua obra, a resolução de sua arquitetura conforme a necessidade funcional (MONTANER, 2003, p.50; BENEVOLO, 2007, p.331). Na maioria dos casos, os anexos aos museus pré-existentes carregam na sua concepção a



necessidade de resolver problemas de cunho prático, assim, possui a predominância da função sobre a forma e o significado, sem excluí-las (ANDRADE, 2014, p.71).

#### 4.2. AS FUNÇÕES DA ARQUITETURA

A relação entre a arquitetura, sociedade e seus indivíduos se apresentam como uma afirmação única, pois carregam em si, a finalidade primordial do ser humano - o habitar - diferenciando assim das outras artes, sendo sua função principal, de ordem prática (LIMA, 2010, p.171). Eco (1971, p.188), ao relacionar, função e comunicação na arquitetura, diz que os objetos arquitetônicos não comunicam por si só, porém, possuem funções. E sobre a função comunicacional da arquitetura, Puls (2006, p.546) aborda que a comunicação geralmente está escondida sob sua função prática, e que só é percebida quando a arquitetura finge ser algo que não é, quando altera sua função prática mantendo sua forma original. O dilema surge quando se pensa se essas funções também exercem papel comunicacional, para Eco, um objeto sempre comunica, mesmo quando não usados.

Neste sentido, o que permite o uso da arquitetura (passar, entrar, parar, subir, estender-se, apoiar-se, segurar, etc.) não são apenas as funções possíveis, mas, antes de mais nada, os significados coligados que me dispõem para o uso funcional. E tanto isso é verdade que, diante de fenômenos *trope-l' oeil*, eu me disponho para o uso, embora a função possível não exista (ECO, 1971, p. 191-192).

A arquitetura também possui funções práticas, sendo considerada por Stroeter (1986, p.35-37), como a razão principal da existência arquitetônica, pois a natureza da construção é expressa pela sua utilização. Tal função é mais perceptível através dos desenhos técnicos do projeto, como plantas, cortes e memoriais descritivos, onde pode-se inferir algumas intenções funcionais propostas pelo projetista que virão ou não a concretizar-se em arquitetura.

Raynaud (2008, p.495) aborda que é a função que satisfaz a necessidade física durante seu uso: entrar, dobrar, sentar, abrigar, proteger, e nas palavras de Scruton (1979, p.37), a importância e presença dessa função incluem todas as emoções e desejos humanos, e estes são suscetíveis de uma contribuição racional como qualquer ato de vontade. Caso não se reconheça essa relação com a função prática, não pode-se compreender o sentido estético da arquitetura.

Cada edificação demonstra como devem-se habitá-la mesmo quando este não se encontra em uso, essa afirmativa é a comprovação de que a arquitetura não é apenas um bem, mas um

signo. Isto é, sua função é comunicar algo mesmo que comunique a sua própria função. Quando olha-se uma arquitetura, pensa-se além das suas funções como habitação para o Homem, pensa-se como essa função deve ser realizada. A arquitetura possui uma função comunicacional persuasiva e pode expressar outros significados (PULS, 2006, p.560).

Eco (1971 apud Puls, 2006, p.561), aborda que esses outros significados consistem na função simbólica da arquitetura. São associadas a questões intangíveis e menos práticas como, para além de abrigar, podem significar: poder, dignidade, segurança, acolhimento. Tais valores são expressos, ainda na fase projetual, através do memorial descritivo, com a escolha de determinados materiais, de certas cores ou texturas, disposição espacial dos cômodos e porte da construção. Porém, apenas se consolidam quando a arquitetura entre em uso, é através dos usos que a intenção simbólica é apreendida e se manifesta (ECO, 1971, p.191).

A arquitetura ordena o ambiente humano, controla e regula as relações entre o homem e seu habitat. Ao fazer isso, a arquitetura serve para várias funções além das funções práticas nela exercidas, tendo funções ligadas ao efeito do sujeito sobre a alteração da realidade (MAHFUZ, 1995, p.118). Já Puls (2006, p.549) aborda que a principal diferença da arquitetura para qualquer outro instrumento da vida humana, é que nela, ocorre todo o processo funcional. É o suporte ambiental onde sucedem uma infinidade de funções humanas se manifestando através da estrutura e se tornando plenas pelo processo de utilização, ou seja, pela interação entre objeto e o usuário (BRAIDA; NOJIMA, 2014, p.68-70). Em síntese, a manifestação funcional na arquitetura acontece, para Matos et al. (2010, p. 136), pois “o objeto arquitetônico é um objeto icônico tridimensional, habitável e vivível, através de relações interesaciais e intraesaciais”, sendo assim, necessita do Homem intervindo no ambiente construído.

Outra função perceptível na arquitetura é a função estética. Ela pode ser mais facilmente percebida através das soluções plásticas desenvolvidas pelos projetistas, sendo encontradas nas fachadas, nos desenhos perspectivados, e no que é mais aparente na arquitetura, seu invólucro. São os elementos que ressaltam o caráter estético, podendo atribuí-los adjetivos, como: belo, feio, agradável, simétrico, desproporcional ou atraente.

É predominante da diferenciação de arquiteturas moldadas para o uso e para a apreciação, ou a diferença entre objetos de uso e objetos artísticos, sendo que uma categoria não exclui a outra (LIMA, 2010, p.171; BRAIDA; NOJIMA, 2014, p.80). Por conseguinte, deve-se ultrapassar a compreensão da arquitetura ser um fenômeno apenas artístico através da função estética, e sim,

retomar sua ideia original de função de abrigo. “A validade da arquitetura, diferentemente das outras artes menos comprometidas com as questões funcionais da vida cotidiana, é além de seus significados estéticos, visto que sua funcionalidade já carregam em si mesma, seus valores intrínsecos” (LIMA, 2010, p.175).

Os edifícios são lugares onde os seres humanos vivem, trabalham e adoram, desde o início, é imposta uma certa forma pelas necessidades e desejos que um edifício é destinado a satisfazer. Enquanto não é possível compor uma peça de música, sem ter intenção de que seja ouvida e, portanto, apreciada, é certamente impossível desenhar um edifício, sem tencionar que seja olhado — isto é, sem tencionar criar um objeto de interesse estético (SCRUTON, 1979, p.15).

A estética como função, está atrelada ao conceito de forma, relacionada ao processo de criação do arquiteto, possibilitando a identificação do homem com o ambiente artificial através de sua aparência material (BRAIDA; NOJIMA, 2014, P.80; LÖBACH, 2001, P.62). Já Puls (2006, p.555) aborda que a função estética apenas se manifesta na ausência de todas as outras funções em determinado momento, e possui relação direta com a função prática mesmo que em momentos distintos, ou para sujeitos distintos (PULS, 2006, p.555). Um exemplo dessa relação são as ruínas, sua beleza vem da total perda de sua função prática. Outro exemplo são as cidades históricas, em que sua sobrevivência já teria desaparecido caso sua função não passasse a ser estética no presente momento (PULS, 2006, p.555). A arquitetura, portanto, mostra-se polifuncional, com desdobramentos dos mais diversos. Para Mahfuz (1985, p.40; 1995, p.120) e Puls (2006, p.552-553), as funções da arquitetura dependem tanto de questões baseadas na finalidade do objeto - presente ou pretérita - e na natureza do sujeito - coletiva ou individual.

### **A evolução funcional na arquitetura**

No contexto cronológico, pode-se analisar o conceito de função através de períodos históricos distintos, para a pesquisa relatada na presente dissertação, ressaltou-se o recorte do século XVIII até os dias atuais, entendendo assim sua correlação com a arquitetura de museus, e a ligação com a criação conceitual dos museus contemporâneos. Nesse recorte, observa-se na arquitetura dos séculos XVIII e XIX, uma relação forte com questões estéticas e formais influenciadas pela busca do estilo clássico semelhante as obras gregas e romanas, onde nota-se o emprego de frontões triangulares sobre pórticos de colunas, além do corpo maciço pouco decorado, em clara oposição ao barroco (FABIANO JUNIOR, 2010, p.25). Esse modelo

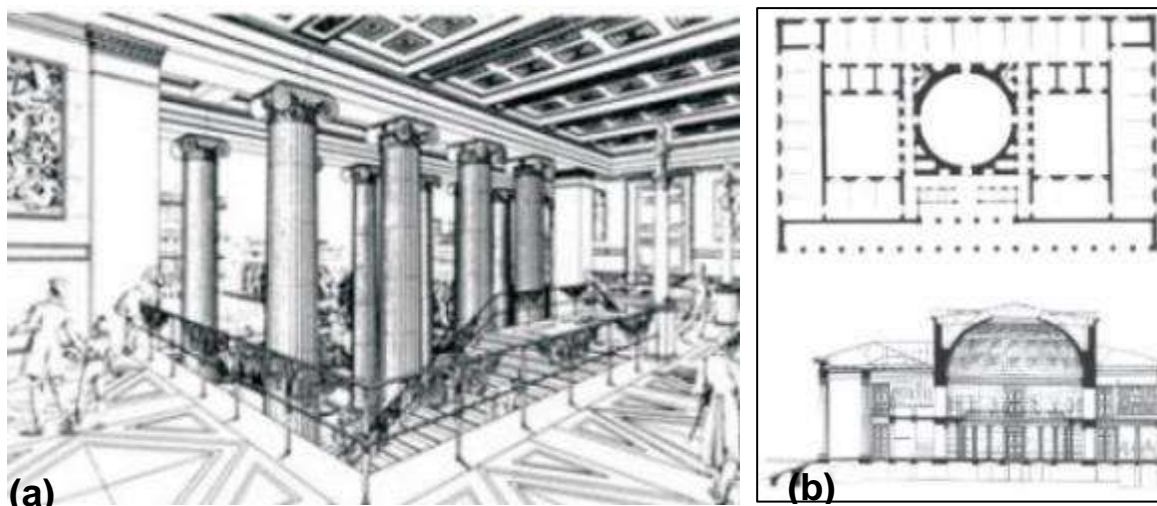
arquitetônico representava não só uma opção formal, mas sim uma opção em que recuperava os preceitos, símbolos e status presentes na arquitetura clássica, sendo a função estética preponderante e impulsionadora de questões práticas advindas de tais escolhas. Havia um equilíbrio entre a forma e o conteúdo.

A comprovação dessa característica do clássico é a deseconomia da arquitetura romântica, e vale como exemplos o gótico, o barroco, o ecletismo do século XIX, o expressionismo e, por que não, o movimento pós-moderno. A economia da arquitetura está próxima, muito provavelmente, da forma que segue a função (STROETER, 1986, p.42).

A função estética está presente em qualquer gênero da arquitetura, desde edifícios de finalidade prática, como celeiros, armazéns ou fábricas. Em alguns gêneros arquitetônicos a função estética constitui um componente indispensável do efeito geral, como por exemplo, nas construções monumentais, a arquitetura tem mantido ao longo da sua evolução, ligações muito estreitas com as artes plásticas (MUKAROWSKY, 1979, p.161 apud PULS, 2006, p.556).

A exemplificar pelos edifícios de habitação que seguiam o padrão eclético, tendo ênfase na fachada e deixando em segundo plano, a preocupação com os espaços internos, acentuando a função arquitetônica baseada no fato histórico, no gênero arquitetônico em si, em que se simulava uma fachada de estilo diferente de seu interior, a exemplo das habitações populares com fachadas de palácios ecléticos (PULS, 2006, p.550-553).

Figura 10: A imposição formal e a busca pelo estilo clássico: Altes Museum de Karl Friederich Schinkel, 1822-1823 - (a) Interior do museu e (b) planta baixa e corte sem escala.



Fonte: (a) Fabiano Junior (2010, p.34). (b) Kiefer (2000, p.17).

No século XX, ocorreu o período intitulado modernista da produção arquitetônica, com a afirmação do arquiteto americano Louis Sullivan (1856-1924) de que a forma segue a função, toda e qualquer função passou a ser normalmente interpretada associando a sua praticidade, fazendo que seu uso inevitavelmente manifeste em sua forma (MAHFUZ, 1995, p.117; COELHO NETTO, 2002, p.106). Sobre o tema, tem-se que as “formas, quando desenhadas sob a lei da pura funcionalidade, resultam em objetos manejados como instrumentos, cuja experiência se esgota sempre no instante da ação” (VILLAR, 2017, p.76).

Esse período foi conhecido como funcionalismo, e julgou todos os ornamentos e itens não funcionais como gratuitos e dispensáveis (MAHFUZ, 1985, p.37). Com a participação dos arquitetos Henri Labrouste (1801-1875), Louis Sullivan (1858-1924), Adolf Loos (1870-1933), Walter Gropius (1883-1969), Le Corbusier (1887-1965) e o escultor Horatio Greenough (1805-1852), o estilo perdurou por um longo período do século XX e tentou resolver os programas arquitetônicos através da forma (BRAIDA, 2012, p.125). Löbach (2001, p.89-90), em analogia aos produtos industriais, enumera os seguintes preceitos da teoria funcionalista:

- Eliminação dos adereços inúteis e supérfluos dos produtos;
- Utilização de princípios construtivos técnico-físicos e técnico-econômicos;
- Utilização racional dos meios disponíveis com objetos bem determinados;
- Gastos mínimos para obter rendimento máximo;
- Custos mínimos de fabricação e de administração;
- Renúncia à configuração de produtos com influências emocionais.

Além das características apontadas por Löbach (2001, p.89-90), o funcionalismo do século XX preconizava outros aspectos. Segundo Mahfuz (1985, p.37-38), a concepção arquitetônica através de um processo de determinação formal baseado em considerações do programa e técnico construtivas, além de uma rejeição total da ideia de que precedentes históricos e métodos tradicionais poderiam ser úteis ao processo de criação de objetos arquitetônicos. Os projetistas optavam pela preferência do isolamento do objeto no espaço, sem levar em conta o sítio ou o contexto de inserção, e a exaltação do valor da novidade e originalidade em relação ao processo criativo, concebido como inovação constante (MAHFUZ, 1985, p.38). Sobre o tema, Villar (2017, p.72) aborda que a resolução de um programa arquitetônico pela prioridade da forma é a essência da arquitetura, surgindo justamente nos momentos em que a

forma incorpora a funcionalidade sem dobrar-se a ela, mantendo a mesma classe de importância.

A forma não existe antes do programa assim como o programa não determina a forma. Deve existir um equilíbrio dosado pela razão e pela experiência apreendida através de um repertório de soluções que oriente a equação, considerando as diferentes condicionantes projetuais (VILLAR, 2017, p.76).

Durante o funcionalismo do movimento moderno, o uso correto da arquitetura a elevava ao grau de obra de arte, tendo a própria arquitetura direcionada para a satisfação prática e social, e não para seu valor simbólico (STROETER, 1986, p.36). Esse período histórico não pedia justificativas sobre as decisões projetuais, a forma se justificava por ela mesma sem embasamento em questões simbólicas, reforçando assim seu caráter prático e estético.

Por outro lado, Scruton (1979, p.46) aborda que neste aspecto, o funcionalismo não serviu para condenar seu caráter estético, mas sim para estipular uma teoria compreensiva de sua natureza, ou seja, “a experiência estética, de acordo com algumas versões da teoria, nada mais é do que uma experiência de função, não a função como ela é, mas como ela aparece, no edifício ideal, portanto, a forma deve exprimir, tornar clara, ou, seguir a função” (SCRUTON, 1979, p.46).

Todo esse cenário gerou muitas críticas a esse modelo moderno, advindas da relação entre forma e função, que por si só é indissociável e pende para um dos lados, seja o consumidor ou produtor, sendo imposta a função e a forma entre ambas as partes (COELHO NETTO, 2002, p.109-110). Bem como do fato de ignorarem que os edifícios desempenham inúmeras funções, levando em conta aspectos comportamentais, físicos ou psíquicos, de que o homem é capaz e de que o edifício torna-se cenário (MUKAROVSKY, 1979, p.155 apud PULS, 2006, p.549).

Fala-se funcionalidade do produto, isto é, da funcionalidade para o consumidor: as maçanetas com tais e tais formas são mais funcionais (adaptam-se melhor a mão) e ao mesmo tempo mais bonitas. Um prédio de apartamentos com sacadas sem grades de ferro trabalhadas (ou mesmo sem sacadas) é mais funcional, porque a manutenção é mais barata, e ao mesmo tempo mais bonita: suas formas esquadram-se no gosto. É nisso que se pretende fazer o consumidor acreditar (COELHO NETTO, 2002, p. 107).

A estética, nesse período, que até então se justificava pela função, passa ao longo do tempo, a ter um caráter distinto, se apoiando numa estética qualquer, justificado por formas e imagens que não mais eram pensadas seguindo um “padrão” moderno, mas apenas para legitimar aquela ideia mental da arquitetura funcionalista sem base alguma (SCRUTON, 1979, p.48). Assim, nota-se que nesse período histórico havia uma predileção pela função propriamente dita, tendo na função estética e na forma seu rebatimento prático, deixando a função simbólica em segundo plano.

Para Braida e Nojima (2014, p.70), essa visão perdurou durante mais de 50 anos tanto na Europa quanto nos Estados Unidos, tendo nas décadas de 1960 e 1970, com o advento da pós-modernidade a perda de espaço para uma visão que explorasse a dimensão simbólica dos produtos, exaltando seus significados. Essa afirmação é corroborada pelas palavras de Ghirardo (2002, p.18-32), abordando que nos anos 1970, a principal tarefa do arquiteto era transmitir significados ao público em geral, em que o importante era criar edifícios que “irradiassem significado”, sem muita preocupação com as outras questões arquitetônicas.

Após 1970, já consolidada a visão polifuncional da arquitetura, abre-se a possibilidade de que o processo de geração da forma arquitetônica depende de outros fatores além dos práticos. Transformando as arquiteturas em produtos culturais no sentido em que refletem uma cultura, ao mesmo tempo em que são elementos no desenvolvimento dessa mesma cultura. Uma arquitetura cada vez mais pautada no midiatismo e imediatismo, sendo sucessos repentinos, porém se mostrando insustentáveis à longo prazo (BENEVOLO, 2007, p.203; MAHFUZ, 1985, p.41).

Nesse contexto, para Featherstone (1995, p.135), arquitetura, cidade e vida urbana, vistas pelo âmbito funcional, sofreram transformações na contemporaneidade, indo de uma ênfase mais econômica e funcional para uma ênfase mais cultural e estética respondendo à necessidade de sucesso midiático. Ghirardo (2002, p.26-29) corrobora, abordando que nesse período de transição entre os anos 1980 e 1990, a arquitetura se pautava no poder da forma para se transmitir significados e garantir seu sucesso, e que o debate arquitetônico se centrava em questões estéticas, tendo as outras funções tratadas com indiferença pelos arquitetos.

A arquitetura contemporânea se caracteriza por ser autônoma, em que vinculasse a noção de tipo na medida em que sua essência consiste numa série de formas, relações formais e métodos compositivos que se repetem através da história da arquitetura e precedem cada obra arquitetônica. Assim, todas as funções arquitetônicas são subjugadas pela composição formal

já predefinida de forma abstrata e irreduzível, sendo uma arquitetura tendendo a imaterialidade (MAHFUZ, 1985, p.41; BENEVOLO, 2007, p.189). Essa arquitetura mesmo que presa a determinado tipo ou relação formal, é ativa, e dependente da capacidade do tipo ser transformado ao mesmo tempo em que mantém referências a um ideal constante. É a arquitetura sempre coerente ao contexto que está inserido, tendo suas funções sociais dizendo respeito ao modo como os edifícios afetam nosso senso de bem-estar, de lugar e a qualidade das interações humanas dentro delas (SHINER, 2011, p.32).

Benevolo (2007, p.80) aborda que na arquitetura, observa-se um erro na criação dos espaços contemporâneos, é a tentativa de imitar a experiência espacial fornecida pelos meios de comunicação, alterando a relação entre sua expressividade espacial e o seu universo técnico-construtivo, alterando conseqüentemente seu valor funcional. E afirma que os arquitetos “redescobrem nas escolhas concretas do ofício o gosto pela criação pura”, produzindo para uma sociedade cada vez mais pluralista (BENEVOLO, 2007, p.137). Mahfuz (1985, p.44) formula afirmativas sobre a relação entre arquitetura contemporânea e sua funcionalidade.

- Forma e função não estão ligadas diretamente. O máximo que a função pode fazer é sugerir uma determinada forma, nunca determiná-la;
- Existem valores formais e compositivos permanentes, que podem ser encontrados na arquitetura e no urbanismo de diferentes culturas e épocas;
- A cidade é o repositório desses valores formais e compositivos, sendo ao mesmo tempo a origem e o objetivo final da arquitetura.

Bonates (2009, p.65) finaliza observando uma grande relevância do fator simbólico para o desenvolvimento e planejamento das cidades e arquiteturas contemporâneas, em alguns casos mais importantes que outros aspectos do próprio planejamento e projeto das mesmas, desenhando-se obras que possam ser decompostas e reorganizadas hierarquicamente em uma ordem clara, criando um vocabulário em que cada parte, ou arquitetura, tenha um papel no conjunto, atuando simbolicamente como algo único (BENEVOLO, 2007, p.168).

Visto as diferentes ênfases das funções arquitetônicas ao longo do tempo, pode-se definir que historicamente passou-se de um caráter simbólico e estético associado a uma busca pelos preceitos clássicos, indo em direção a um viés prático durante o funcionalismo, e a partir da pós-modernidade, a estética e o simbolismo para a arquitetura volta a possuir ênfase devido ao cunho historicista e suas releituras. O processo histórico não pode ser analisado de forma isolada, sua relação é intrincada e mutável, ressaltando-se que, ao mencionar determinada



função, não se exclui as demais, e que de uma forma ou de outra, todas se encontram presentes.

Quadro 8: A relação entre os períodos arquitetônicos e as funções exercidas na arquitetura

PERÍODOS ARQUITETÔNICOS	FUNÇÕES PRIMÁRIAS	FUNÇÕES SECUNDÁRIAS
Arquitetura dos séculos XVII ao XIX	Função simbólica e estética	Função prática
Arquitetura moderna do século XX	Função Prática	Função estética e simbólica
Pós-modernismo e contemporaneidade do século XXI	Função simbólica e estética	Função prática

Fonte: do autor, 2017.

#### 4.3. AS FUNÇÕES DOS MUSEUS

##### **As funções propriamente ditas:**

- **Função comunicacional**

A função comunicacional possui forte relação com a função prática da arquitetura, pois segundo Eco (1971, p.188), os objetos arquitetônicos não comunicam por si só, porém possuem funções, e Puls (2006, p.546) aborda que a comunicação geralmente esta escondida sob sua função prática, reforçando esse caráter relacional.

Além do caráter prático abordado por Eco e Puls, para Tavares, Lucena e Leite (2014, p.2), os museus funcionam como um meio de comunicação estética que transmite um conjunto de mensagens estruturadas dentro dos códigos culturais de uma sociedade, de suas classes, e das pessoas que fazem parte dela, ou a que o museu quer atingir através de seu projeto arquitetônico. Por isso, comunicam, retratando uma determinada realidade, de um período histórico-político-social, por meio de uma narrativa que se inicia no exterior e continua no ambiente interno, transmitindo mensagens através das formas, materiais, decoração, mobiliário e iluminação.

Na contemporaneidade, o poder comunicacional dos museus ganha notoriedade, muitas vezes superando o motivo pelo qual a instituição foi criada, é o chamado “fetichismo da mercadoria”, em que o seu valor ou objetivo real passa a ser atribuído um valor simbólico, característica da sociedade de consumo dos dias atuais (TAVARES; LUCENA; LEITE, 2014,

p.10). Esse valor simbólico não se transmite sozinho. Sobre o assunto, Cury (2011, p.24-25) aborda que a comunicação deve ser fundamentada no público e mediada pelo museu e suas participantes, pois uma mensagem clara e convincente é determinante para uma boa recepção e a criação da imagem que se quer transmitir seja pela arquitetura, seu conteúdo ou pelas pessoas que ali atuam, tendo relação direta com a função educativa dos museus.

- **Função econômica**

Amaral (2014) aborda que, com a ampla visibilidade adquirida pelos museus ao longo de sua história, tornou-os lugares obrigatórios para o desenvolvimento econômico e turístico de centros urbanos e pontos centrais de referência cultural, de lazer e de entretenimento, tornando-se assim peças-chave da economia. Com isso, suas dependências passaram a abrigar novos espaços, suprimindo necessidades das novas demandas sociais e culturais. “Programas como restaurantes, cafés, lojas, livrarias, bibliotecas, teatros, passaram a fazer parte do ideário do espaço da cultura contemporâneo” (ALVES, 2010, p. 10).

Esses novos espaços, até então não concebidos para se relacionarem aos museus, trazem consigo uma nova dinâmica social, pois novas atividades profissionais são necessitadas nas instituições. Novas especializações antes não previstas são requisitadas, como arte-educadores, equipe de marketing e divulgação cultural, gerando fonte de empregos e lucro através do turismo de entretenimento e lazer (GUIMARAENS; IWATA, 2001).

Ghirardo (2002, p.99-100) aborda que em meados dos anos 1980 e 1990, as estratégias mercadológicas dos museus diluíram as distinções entre comércio e arte através da criação de serviços destinados à aquisição de produtos cada vez mais elaboradas e importantes, incluindo atividades ligadas ao comércio com o objetivo de estimular o consumo, observa-se hoje, o auge da função econômica nos museus. Portanto, para além do uso cultural dos novos museus, destaca-se seu potencial econômico como fator de atratividade para investidores e consumidores. Fato notório quando analisada a implantação de museus em áreas degradadas, atuando como participantes ativos de renovações urbanas desde o *Guggenheim* Bilbao em 1997 até o Museu do Amanhã no Rio de Janeiro em 2015, atraindo investimentos diretos e indiretos, alterando a dinâmica dos locais de implantação (VELOSO; ANDRADE, 2016, p.101; GUIMARAENS; IWATA, 2001). Tal implantação não deve ser analisada apenas pelo viés da arquitetura, hoje, observa-se, um papel midiático preponderante nessas realizações.

As questões financeiras atreladas à própria capacidade de sustentabilidade dos museus parecem estar ligadas de forma indissociável a economia contemporânea, num período em que a “cultura e economia parecem estar correndo mais e mais uma na direção da outra, dando a impressão de que a nova centralidade da cultura é econômica e a velha centralidade da economia tornou-se cultural” (ARANTES; VAINER; MARICATO, 2000, p. 47).

- **Função educativa**

Para se abordar a função educativa, precisa-se retomar a definição de museu estabelecida pelo ICOM (2007) e pelo IBRAM (2009) que passam pelo estudo, pesquisa e educação como funções básicas da instituição. Sobre isso, Santos (2017, p.7) afirma que embora os museus tenham nascido com perspectiva de função educativa, essa só se desenvolve de fato quando eles passam a requerer para si uma estrutura funcional que possibilitasse o exercício educativo de forma organizada com objetivos definidos, ou seja, através de um processo de institucionalização das práticas educativas (PEREIRA, 2010, p. 19).

Essa institucionalização pautou-se na divulgação dos museus como espaços responsáveis pela educação do povo, e no uso de suas coleções a serviço da humanidade, passando a oferecer serviços às escolas de forma sistemática (SANTOS, 2017, p.7). O museu torna-se, assim, espaço cultural significativo, onde se desenvolve a capacidade crítica e as ideias de pertencimento e identidade para os alunos ou público geral visitante (EXPOMUS, 2015, p.49).

No entanto, para que os museus cumpram essa função de modo mais efetivo, é importante que existam parcerias entre museus e escolas. O termo parceria educativa foi cunhado durante um movimento de inovação francês para garantir uma educação de qualidade, levando em conta que “ações em parceria possibilitam aos alunos experiências de aprendizagem diferentes daquelas tradicionalmente privilegiadas em sala de aula” (HARTMANN; ZIMMERMANN, 2008, p.57).

Machado (2009, p.12) afirma que a existência de um setor educativo nos museus relaciona-se diretamente à função de instrução que os museus assumiram desde seu surgimento, e ao direcionar esta função a um público amplo, surgiu a necessidade de criação de um setor especial para atendê-lo, especializados dos museus, uma resposta à função prática e básica de educar.

Algumas funções são de caráter mais básico do que outras, por exemplo, educação, formação de artistas ou a possibilidade da contemplação dependem das funções de conservação e exibição (SHINER, 2011, p.35). Assim, observa-se que a partir da década de 1970, dentre outras modificações nas instituições culturais, destaca-se uma atenção redobrada ao museu como espaço de comunicação por um lado, e como instituição educativa a favor da sociedade, por outro, explicitando a relação dessa função com questões sociais, comunicacionais e de viés prático (MENDES, 2013, p.38).

Para Mendes (2013, p.60), hoje vivemos numa época em que muito se fala sobre cultura e sociedade, e percebe-se o impacto que a cultura de massa e os meios de comunicação têm exercido sobre toda e qualquer atividade educativa nos museus (VEIGA, 2013, p.62). Veiga (2013, p.65-66) e Vlachou e Alves (2007, p.98) concordam que, no século XXI, a função social torna-se um desafio e o museu vem adquirindo papel importante no cenário educativo e cultural no Brasil e no mundo.

Os museus hoje são instrumentos que educam a partir da interação do visitante com o meio ambiente e por intermédio da utilização de instrumentos dinâmicos e plurais. Enfatizam-se o potencial multidimensional da visita e os processos afetivos, sensório motores, evitando-se disposições lineares, factuais e hierarquizadas (SANTOS, 2005, p.63).

São diversos os motivos que levaram a essa transformação do museu para o foco educacional após 1977. Entre eles tem-se razões de ordem científica, pedagógica, didática, tecnológica e civilizacional, refletindo ou sendo refletido em toda sua ordem organizacional através de seus recursos e sua capitação, seja humana, financeira ou técnica (MENDES, 2013, p. 40). Neste aspecto, novas áreas e profissões dentro dos museus foram acrescentadas, visando à sua própria sobrevivência (MENDES, 2013, p.41). Para tal, exigindo, que quer a sua identidade, quer a sua missão, objetivos e projetos sejam repensados e articulados de forma a ir ao encontro das necessidades de um conjunto de destinatários cada vez mais heterogêneo, tornando-se mais aberto a diferentes narrativas e às circunstâncias locais, conduzindo a uma modificação de sua função social e estilo comunicacional (ANICO, 2005, p. 84).

Um museu com um projeto transformador de educação (...) buscará valorizar o patrimônio pessoal do sujeito, seus saberes populares, se preocupará em apresentar os conteúdos de modo acessível, com a utilização de uma linguagem que possa ser compreendida pelo sujeito (...) com a criação de um ambiente agradável, que favoreça o pertencimento e a apropriação, e

promoverá seu acervo através das ações de pesquisa, preservação e comunicação, com o intuito que o museu colabore com a prática de uma cidadania mais consciente e partirá das críticas e sugestões recebidas para buscar sempre se recriar com o objetivo de melhor receber esse sujeito (SANTOS, 2017, p.8).

Os museus precisam se entender como instituições compromissadas com o desenvolvimento social e o exercício da cidadania, que não possuem o mesmo papel que a escola, mas que identifiquem em seus processos museológicos, em outras funções exercidas nele, um potencial altamente educativo.

- **Função em prol do lazer e do entretenimento**

Observa-se na contemporaneidade, que a inserção de museus em centros urbanos ou áreas degradadas, visa conferir a esses espaços características associadas ao lazer e ao entretenimento (HOFFMAN, 2014, p.539). Tal aspecto relaciona-se com as palavras de Poulot (2013, p.22), em que a partir da década de 1980, a relação dos museus com o público, possui orientação para divertir e instruir. Em geral, a essência da visita ao museu é a educação e o aprendizado. Porém, o lazer faz parte na definição dos espaços e das atividades museais. Destaca-se, que a educação pode ser uma possibilidade nos momentos de lazer, sendo um veículo de educação não-formal, facilitador de atração de visitantes espontâneos e dos grupos de estudantes (SOUSA, 2009, p.15).

Sperling (2005, p.4) aborda que a recreação é uma ferramenta utilizada pelos museus como atrativo turístico e econômico, em que a inserção de espaços e atividades voltadas para o entretenimento se tornou uma alternativa eficaz para tal finalidade. Pode-se citar: cinemas, lojas de souvenirs, profissionais de arte-educação e entretenimento, além de atividades lúdicas. Atualmente os museus assemelham-se a uma casa de espetáculos (AMARAL, 2014, p.31; MARANTES, 2012, p.6-7).

A diversão que se aplica aos museus é ato de puro entretenimento alheio a qualquer tipo de inquietação ou busca pelo belo, ou pela arte. Na perspectiva do visitante dos museus, o recolhimento, a relação mais próxima daqueles que apreciam as obras que ali estão, foi substituído pelo registro da máquina fotográfica, ou da filmadora, que comprova a visita do pseudo-apreciador ao espaço (MARANTES, 2012, p.8).

Os espaços expositivos ganham mais interatividade, possibilitado pelo uso de meios tecnológicos que permitem gerar novas sensações, democratizando o acesso ao conhecimento dos acervos, transformando as próprias exposições em um show de imagens (FERRARA, 2013, p.53). Tais meios tecnológicos permitiram aos museus, abordar temas pouco palpáveis, como a língua portuguesa, imagem e som, tendo a interatividade e o entretenimento como ferramentas nessa intermediação (FERRARA, 2013, p.55).

- **Função expositiva**

A função expositiva é de caráter básico nos museus; é o motivo pelo qual as instituições surgiram, seja no seu caráter privado nos gabinetes de curiosidades, ou de caráter público nos museus nacionais até os dias atuais (GIRAUDY; BOUILHET, 1990, p.25). Essa função remete às definições do ICOM (2007) e do IBRAM (2009) em que abordam o ato de expor como característica básica das instituições. Carlan (2008) reforça o papel expositivo dos museus ao frisar que eles devem ser abertos para a população: “os objetos arqueológicos encarcerados nas reservas técnicas devem ser analisados, estudados e apresentados ao público, acadêmico ou não. Assim, a cultura material prosseguirá no seu caminho, de construção, ou melhor, de reconstrução do nosso passado histórico”.

O que se expor no museu depende da intenção para a qual o museu foi criado, museus de ciências, de história natural, de arte, da imagem e do som, de tecnologia, possuem além de materiais distintos, maneiras de se expor distintas. Assim, pode-se afirmar que todo museu tem caráter parcial na escolha desses objetos.

Seja pelas disciplinas científicas relacionadas aos bens culturais que investiga; seja pelo crivo ideológico que marca suas coleções. O museu historicamente constituiu-se em fala autorizada sobre o passado; fala construída por uma narrativa visual composta por imagens e objetos dispostos num dado cenário expositivo. (...) dessa forma, escreve sobre o passado, prescrevendo o que pode ser considerado digno de ser visto e ser mostrado; elege; seleciona a partir de um olhar que dita normas e regras teórico-metodológicas de compreensão dos tempos pretéritos e da cultura. Nesse sentido, o que é produzido em seus espaços devese-ia chegar ao público, através de suas formas tradicionais de comunicação (POSSAMAI, 2010, p.38).

Na contemporaneidade, observa-se que a própria arquitetura se transforma em objeto da exposição, não por características meramente estéticas ou pelo espetáculo em que o edifício pode se converter, mas pela experiência sensorial que a arquitetura promove e pela sua capacidade de comunicar determinados valores históricos e culturais. É a função expositiva relacionada diretamente com a função comunicacional e estética (ALVES, 2010, p.14).

- **Função memorialística**

Historicamente, a função básica de um museu é preservar a memória segundo a definição do ICOM (2007), do IBRAM (2009) e de Poulot (2013, p.22) que categorizam que uma de suas funções é a de conservar, nesse caso não apenas os objetos, mas sim, todo o significado que esses objetos trazem em seu bojo, todo o saber-fazer e a memória de uma sociedade inserida nesse contexto. Corroborando Poulot (2013, p.22), Duarte (2007, p.79) afirma que os museus são “altos lugares da memória” que recolhem, conservam e apresentam os objetos com os quais uma comunidade estrutura e organiza segmentos, seja da memória coletiva social ou dos grupos que a constituem, seja da memória histórica elaborada pela academia.

A narrativa da memória é tratada por Crippa (2013, p.135) não apenas pelos objetos definidos nos conceitos do ICOM e do IBRAM, mas também pela própria arquitetura se tornando objeto dessa narrativa.

O museu é entendido como maquete, reprodução fiel de um projeto de “embalagem” da memória, e, ao mesmo tempo, modelo e registro de um lugar pensado em relação ao território e à população com os quais deve dialogar em um específico território, inserido em uma urbanística significativa na construção da dialética com o museu (CRIPPA, 2013, p.135).

Os museus contemporâneos atuam fortemente na preservação da memória, e, portanto do tempo. Esses locais preenchem o vazio que a passagem do tempo gera nas sociedades contemporâneas cada vez mais dinâmicas e mutáveis, sendo os museus cada vez mais necessários, visto ao desaparecimento da memória e ao suporte artificial a que ela submete os objetos, incapaz de recriar a realidade do passado (BREFE, 1998, p.315).

Para além da diversidade dos objetos conservados, ressalta-se o modo como esses são tratados e convertidos em objetos de memória Poulot (2011, p.469) aponta questões sobre os caminhos que os museus estão levando na contemporaneidade: “se a maioria das análises críticas dos

últimos anos passou a ver nos museus um empreendimento canibal, mais recentemente, uma versão mais positiva pretende reconhecer neles sua função de lugar de mudança entre recursos das culturas”.

Indo ao encontro do pensamento de Poulot (2011, p.469), tem-se as ideias de Siqueira (2016, p.86), em que a museologia social por meio da memória, dos saberes e da inclusão comunitária, utiliza da educação como forma de inclusão, participação e reforço do papel do museu enquanto contendor de função memorialística. Por isso, quando se cria um projeto educativo nos museus, deve-se ter em conta, o território, as coleções e a comunidade, para que ele seja um polo de atração, transformando este local num lugar de encontro e difusor de memória (DUARTE, 2007, p.80-81). Em vista disso, a função memorialística visa evocar lembranças através dos objetos expostos ou como frisado na contemporaneidade, através da própria arquitetura e seu sítio de implantação, criando um ponto de equilíbrio neste tempo de movimento constante.

- **Função preservacionista**

O conceito atribuído ao patrimônio cultural e sua preservação evoluiu ao longo dos anos. Quando esse conceito era mais limitado, a sua proteção era mais facilitada devido à quantidade de bens a serem protegidos, e o número das instituições de proteção eram reduzidas, limitando-se a igrejas, castelos e fortificações. Aos museus sobrava conservar e expor objetos de natureza etnográfica e científica que não pertenciam a esses sítios (MENDES, 2013, p.56).

Na contemporaneidade observa-se a mudança desse conceito. Uma grande quantidade de bens a se preservar devido à ampliação do que é patrimônio, aumentando o número de monumentos preservados, reutilizados ou requalificados. Tal acontecimento gera consequências para os bens, seja a sua destruição ou realocação em museus, o que explicita o papel preservacionista das instituições (MENDES, 2013, p.56).

A preservação se dá através de técnicas de conservação que para o estudo realizado não se revelaram pertinentes. Uma característica observada é que na contemporaneidade, com as novas técnicas expositivas, com os novos materiais empregados na arte após 1960, com a introdução das mídias digitais nos museus, tal preservação se torna um grande desafio. Exige, portanto, cada vez mais locais especializados para armazenar, tratar e restaurar tais obras, bem como profissionais que até então não pertenciam ao corpo técnico dos museus (SEHN, 2012,



p.137-139). A manifestação da função na arquitetura ocorre através dos locais de armazenamento e intervenção nas obras de arte, quanto também, aos métodos de armazenamento. Sobre os problemas enfrentados pelas instituições com relação à preservação das obras de arte, Sehn (2012, p.144) aborda que:

A ambiguidade de alocação é uma constante no caso de algumas categorias por existirem apenas como projetos ou por serem compostas por grande número de objetos e equipamentos que, na maior parte das vezes, necessitam de ambientes diferenciados. As grandes dimensões de alguns trabalhos são incompatíveis com as dimensões físicas de edifícios adaptados ou construídos. Os mobiliários tradicionais também são incompatíveis em vista da diversidade de formatos, espessuras e materiais. Em um local de armazenamento tradicional, conjuntos de partes e objetos que compõem (...) estão sempre causando um estranhamento, como se estivessem perturbando uma ordem estabelecida.

A função preservacionista se manifesta também na relação com a educação e se dá antes mesmo da obra ser exposta para o grande público nos museus. O museu, além de guardar o objeto, realiza a sua pesquisa; sem ela, a instituição ficaria subestimada a um centro de lazer e turismo. Cabe à inserção do objeto ser tratada como fonte histórica, preservando-a, expondo-a e interpretando-a. “A pesquisa em si é uma visão crítica, a relação homem / objeto / espaço forma a memória e o patrimônio cultural” (CARLAN, 2008).

- **Função social**

Para mostrar a relevância de tal função, retrocede-se a 1972 com a Declaração de Santiago do Chile, e a 1992 com a Declaração de Caracas e a recomendação relativa à proteção e promoção dos museus e das coleções, da sua diversidade e do seu papel na sociedade da UNESCO em 2015. Tendo como foco e escopo, exclusivamente as questões sociais nos museus contemporâneos, sendo considerada por Shiner (2011, p.32) e Possamai (2010, p.36), uma das funções mais importantes dos museus nos dias atuais. A abertura dos museus ao campo social é uma tendência iniciada nos anos setenta, que, no plano internacional, encontrou forte expressão nas correntes da Nova Museologia, essa função esta atrelada a uma gama grande de atuação, afetando diretamente outras funções e as definindo (CAMACHO, 2007, p.27).

Quando as preocupações sociais definem funções práticas específicas na concepção de museus, esses espaços para ensinar, exhibir, entreter, podem ser transformados em algo mais rico do que o fim nelas mesmo, gerando uma sensação de legitimação para determinadas escolhas funcionais (SHINER, 2011, p.32). Ela é uma função que se manifesta na arquitetura através de outras funções com espaços para acolhimento da sociedade e atividades que integram museu, sociedade, seu entorno, profissionais, educação, inclusão e lazer.

Figura 11: A função social dos museus contemporâneos - (a) dias das crianças nas dependências do MAR com educação artística, sustentável e social, e (b) ação comunitária: vizinhos do amanhã que traz a comunidade ao Museu do Amanhã para criarem um novo amanhã para a região portuária através de educação cultural.



Fonte: (a) Porto Maravilha (2017). (b) Museu do Amanhã (2017). Disponível em:

<<https://goo.gl/HTiYJo>>. Acesso em: 24 out. 2017.

Definir com exatidão o conceito da função social dos museus é tarefa árdua, de caráter multidisciplinar e não possui uma definição universal. Para abordá-la faz-se necessário compreender seu papel multidisciplinar de análise, ter presente as grandes questões sociais atuais, como o desemprego, as migrações, a crise política, as alterações climáticas (RECHENA, 2016, p.20).

Rechena (2016, p.21) salienta duas formas de manifestar a função social nos museus, a primeira, criando um público ativo e crítico através de uma interação mais próxima e direta entre museu e comunidade, ou através de uma alteração das técnicas de exposição e apresentação das coleções dos museus ao público em que no geral têm grandes dificuldades em acompanhar as rápidas mudanças sociais. Frisa também o abandono do paradigma da visita ao museu compreendido pelo circuito exposições, loja e cafeteria, e o modelo das exposições grandes e caras tratadas como exposições de qualidade.

A sociedade não é estável, nem regular, nem previsível. Logo, os museus para desenvolverem a função social têm de serem eles próprios flexíveis e adaptáveis às situações do momento, utilizando as coleções patrimoniais para produzir reflexão, conhecimento, questionamento sobre a sociedade e o ser humano (RECHENA, 2016, p.21).

Brandão (2016, p.22) afirma que, na contemporaneidade, a necessidade de se preservar e conservar o patrimônio cultural são o potencial dos museus enquanto agentes sociais que ganha maior relevância. As coleções transformam-se em instrumentos na divulgação de valores educacionais formais ou informais, a inclusão, e a promoção dos direitos e das liberdades humanas. Para tal, a autora ainda afirma que o papel do estado é de suma importância, desenvolvendo ações junto aos gestores de museus e responsáveis pelas coleções, que tendem a resistir a uma mudança em que pessoas e comunidades predominam sobre os objetos.

#### ○ **Função social para a acessibilidade**

É uma função produto da contemporaneidade, em que preocupações sobre a acessibilidade do público entram em vigor na arquitetura de museus. Frisa-se que aqui, para além da acessibilidade física, os museus têm preocupações em acessibilidade total, considerando as diferentes origens, etnias, bagagem culturais, formação, classe financeira dos usuários, necessitando assim, indicações, legendas, mostradores que se adequem a essa diversa gama de público gerando uma experiência equitativa nos museus.

A promoção das acessibilidades nos museus na sua acepção mais completa e global questiona a visão redutora e deturpada que este termo suscita frequentemente. Um museu acessível é, sobretudo, um museu de portas e mentes abertas, que conhece os seus públicos e encontra formas de os captar, acolher e fidelizar. O conhecimento efetivo dos públicos (reais e potenciais) é uma premissa fundamental para a criação de museus verdadeiramente acessíveis (VLACHOU; ALVES, 2007, p.98).

Portanto, essa função se manifesta através de sua arquitetura com o atendimento as normas impostas nos Cadernos Museológicos sobre Acessibilidades a Museus do IBRAM (2012), na NBR 9050 e no Plano Nacional Setorial de Museus (PNSM), em que elenca diretrizes sobre a acessibilidade nas instituições, derrubando barreiras materiais e imateriais. Tal função é um

desdobramento da função social, pois impacta diretamente a sociedade que usufrui, facilitando o acesso e a experiência nos museus.

- **Função social para a sustentabilidade**

Também se considera como uma função produto da contemporaneidade. Conceitua-se que a partir da década de 1970, a sustentabilidade ambiental surgiu como um problema grave do meio ambiente, tendo na construção civil um de seus maiores causadores (MENDES, 2012, p.173; LODI, 2002). Essa função nos museus esta ligada ao fato de considerar-se que contribuindo localmente, sensibilizando a comunidade e a instituição, os valores sustentáveis podem ser difundidos e considerados em projetos de forma global, sendo passado de pessoa para pessoa através de ações educativas nos museus.

Hoje em dia, os museus assumem cada vez mais sua função social para com o meio de inserção e que o envolve, devendo impor-se como exemplo de referência na promoção e adoção de medidas que visem à proteção e sustentabilidade ambiental (MENDES, 2012, p.174). Essa promoção e adoção de medidas perpassam pelos sistemas de reaproveitamento de águas, pelo uso de energia renovável, pelo uso de materiais reaproveitados na construção do museu ou na utilização do dia a dia do mesmo, culminando nos selos de sustentabilidade, a ilustrar pela certificação *Leadership in Energy and Environmental Design* (LEED). Museus de ciência, zoológicos e outras instituições similares, consideradas espaços de educação não formal, têm a capacidade de motivar o público visitante para questões associadas a essa temática, sejam pelas exposições, atividades orientadas, ensino, ou o próprio museu com arquitetura sustentável (HARTMANN; ZIMMERMANN, 2008, p.59-71).

A função social entra nesse aspecto com a divulgação, a criação de ferramentas de conscientização sobre essas questões, e na utilização da própria arquitetura como modelo de educação temática, sendo um desdobramento das funções sociais e educativas. Portanto, para tal, os museus devem abordar as questões sociais, econômicas, ambientais e culturais relacionadas com o tema da sustentabilidade de forma a contribuir para o esclarecimento e a educação do público, tendo nos museus, locais interessantes para tal função (HARTMANN; ZIMMERMANN, 2008, p.51).

- **Função turística**

Com o turismo, novos processos criam ou renovam ícones urbanos e centralidades antes não exploradas. Na contemporaneidade, os museus se mostram como produtos turísticos, criando

estratégias de gestão, marketing e planejamento com foco no desenvolvimento desses locais como atrações turísticas (GONÇALVES, 2007, p.1). O papel dos museus inclui além dos serviços educativos e culturais, a inclusão de “cinemas, teatros, bibliotecas especializadas, bares e restaurantes, espaços comuns, criando uma oferta diversificada e complementar, que dá origem a permanências mais longas e agradáveis naquele espaço,” (GONÇALVES, 2007, p.11), trazendo assim, além de novos atrativos para os visitantes, suporte para que permaneçam, consumam e divulguem o museu.

O estímulo gerado pelo turismo cultural exige uma relação dinâmica entre os vários tipos de atividades das instituições para além da expositiva. Um ponto a ser considerado refere-se à influência econômica do turismo, tendo essa função relação de causa e efeito na função turística. O turismo traz renda para o museu, a sociedade e o entorno através da tendência em maximizar o número de visitantes (CASTRO, 2007).

Porém, percebe-se que a atitude pelo viés econômico em relação ao patrimônio e à preservação, é divergente. Nessa perspectiva, a ação educativa dos museus coloca-se como uma opção para minimizar o conflito de interesses e preencher determinadas lacunas, sendo uma das formas para conseguir dar resposta às necessidades dos turistas sem afetar o patrimônio (CASTRO, 2007). Tais impactos possuem abrangência maior do que os ocorridos no próprio museu, “o turismo de massa atrai visitantes que geram custos ambientais e sociais ocultos nos salários injustos, na arquitetura ineficiente da rede hoteleira, nas fontes de energia utilizadas para servir aos visitantes, nos patrimônios sacrificados, dentro inúmeros outros aspectos“ (VEIGA, 2013, p.54).

Segundo o recorte da pesquisa proposto, essa função passa a ser resultado direto da espetacularização e da função simbólica dos museus contemporâneos. O objetivo, por meio do espetáculo, é atrair as massas, grupos de indivíduos que percorrem os museus para diversão, em que se utiliza de estratégias como: alto investimento em tecnologia, teatralidade e performatividade para proporcionar experiências aos visitantes até então não percebidas nesses locais (VELOSO; ANDRADE, 2016, p.102).

### **As funções de cunho teórico:**

- **Função estética**

A experiência estética da arquitetura de museus não é apenas sobre a contemplação da forma visual, mas também é multisensorial, imersiva, envolvendo os volumes, texturas e sons,

cheiros que determinam como será a sensação à medida que se avança pela arquitetura do museu, tendo a simples experimentação visual de um edifício, uma experiência estética, pobre e inacabada (SHINER, 2011, p.31). Sobre tal tema, tem-se a crítica de Scruton (1979, p.33) sobre o total foco apenas na função estética da arquitetura.

A beleza é uma coisa consequente, um produto da resolução correta de problemas. É irreal como um fim. A preocupação com a estética leva a um projeto arbitrário, a edifícios que tomam uma certa forma, porque o projetista “gosta do aspecto que tem.” Nenhuma arquitetura bem sucedida pode ser formulada num sistema generalizado de estética.

A crítica ao museu de arte espetacularizado, com sua função estética tão em voga, surgiu do edifício icônico, cuja aparência externa supre todas as necessidades humanas de apreciação da beleza, sem que seu interior seja “sentido” e essa função seja totalmente atendida. Para Stroeter (1986, p.46), é a forma arquitetônica que expressa o seu conteúdo, o seu significado, e assim não pode ser negada ou observada apenas externamente.

As formas arquitetônicas ideais para um museu deveriam ser esteticamente interessantes complementando a arte de seu interior sem comprometê-las, “fornecendo um lugar acolhedor para reflexão e comunicação estética” (SHINER, 2011, p.33). Isso implica numa arquitetura que não seja neutra e sem caráter, nem a arquitetura que sobrepuja o olhar para o seu invólucro. Quando se aborda questões formais, essas são consideradas tanto pelo invólucro, quanto seu conteúdo, as galerias de arte e as dependências técnicas do museu também se configuram esteticamente.

Shiner (2011, p.33) aborda que a forma interna do museu projetada pelos arquitetos sofrem intervenções que o invólucro não sofre. É o papel do curador intervindo onde se apresenta a arte no museu, trazendo características que não estavam previstas em projeto e consequentemente alterando a função estética sem alterar a função prática do local, mostrando assim uma possível independência entre essas funções. Sobre essa ação, citam-se as palavras de Lupo (2017, p.35) sobre o poder comunicacional e a função estética nos interiores dos museus.

O fato de a comunicação com o público estar no centro da ação museológica contemporânea altera profundamente a concepção do design de exposições, que adquire características estéticas e artísticas próprias, modificando a percepção e a relação com o espaço arquitetônico e também com o acervo de

objetos – o qual não é mais indispensável para a formação de uma instituição dessa natureza.

Outra característica associada à função estética dos museus contemporâneos icônicos, advém de questões de evolução histórica. Os interiores dos museus não mais possuem a clássica caixa branca retangular para exposições, esses interiores transformados por formas assimétricas e orgânicas podem ser experimentadas como uma tensão esteticamente agradável ou uma disfunção desagradável. Sendo impossível determinar algum possível padrão para esta tipologia arquitetônica, sendo muitas vezes tratadas como cenografia (SHINER, 2011, p.35).

Shiner (2011, p.35) afirma que os museus contemporâneos possuem algumas características distintas quando analisados esteticamente, os seus julgamentos incluem nelas próprias, as funções práticas, sociais e simbólicas, e mesmo assim permanecem genuinamente estéticas, é o museu como obra de arte. Em alguns casos um defeito prático se tornando uma realização estética, como no caso da pirâmide do Louvre de I.M. Pei em Paris.

Tal função baseada na formalidade dos edifícios possui diferentes conotações graças às especificidades dos museus atuais. Um museu de história natural, mesmo que sua construção pertencendo após 1977, podem não ter a mesma estética de um museu dedicado às artes pictóricas ou a um museu de ciências.

- **Função prática**

Stroeter (1986, p.35-37) afirma que é a razão principal da origem da arquitetura, a natureza da construção é expressa pela sua utilização. Basicamente, as funções dos museus segundo a definição do ICOM (2007) e do IBRAM (2009) passam por suas funções primárias, que são: conservar, investigar, comunicar, interpretar e expor, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo. Baseado nesses conceitos, Poulot (2013, p.22) considera cinco funções práticas básicas da arquitetura de museus: colecionar, conservar, estudar, interpretar e expor. Pode-se reparar que essas funções passam obrigatoriamente por verbos de ação, satisfazendo a necessidade física durante o seu uso (RAYNAUD, 2008, p.495).

Anjos (2015) coloca que a função dos museus de arte é de acordo com o entendimento na literatura técnica: coletar, preservar, estudar e divulgar uma determinada produção artística. A mutabilidade das estratégias criativas contemporâneas têm posto à prova o desejo

classificatório que perpassa às instituições museológicas, forçando-as a diversificar e a ampliar o conjunto de ações que tradicionalmente as definem.

Sobre a dependência entre as funções da arquitetura de museus, Scruton (1979, p.153), corroborando as palavras de Mahfuz (1995, p.119), afirma que as funções específicas do edifício são irrelevantes para a sua apreciação estética, porém toda opção formal/estética se baseia em questões práticas. Essa característica é clara nos museus, em que espaços se especializaram para uma variedade de funções, tais como: recepção, exposição, educação, cujas formas arquitetônicas foram moldadas para fins sociais, simbólicos e principalmente estéticos (SHINER, 2011, p.32-33). As funções práticas são muitas vezes alocadas sob uma arquitetura dramática que possui mais do que o papel de servir a uma ação física como comprar, entrar, guardar, e sim uma ação emotiva, espantar, surpreender ou excitar.

Shiner (2011, p.33) aborda que as funções práticas não podem ser ignoradas na criação das formas para a integridade da obra arquitetônica contemporânea, pois seria assim, a aceitação do funcionalismo modernista do século XX, em que cada forma arquitetônica deve ser julgada de forma única pela sua eficiência (MAHFUZ, 1995, p.117; COELHO NETTO, 2002, p.106). Na contemporaneidade, com os museus cada vez mais voltados para o espetáculo e a midiaticização, esses são criados com o intuito de se tornarem ícones urbanos e atrativos econômicos para a região de implantação, segundo o recorte indicado na pesquisa.

- **Função simbólica**

Shiner (2011, p.32) considera a função simbólica como uma das mais importantes dos museus na contemporaneidade. Historicamente a principal função simbólica dos museus é mostrar o valor da própria arte, associado à riqueza, poder e dominação. Essa função ainda permanece, os novos museus enviam mensagens semelhantes por meio de formas radicais, através de volumes dramáticos e materiais incomuns (SHINER, 2011, p.32).

Hoje se produzem museus com fortes conotações simbólicas associadas às práticas globais de consumo, de relações de sociabilidade e de homogeneização de paisagens. Essa relação entre localidade e globo está cada vez mais presente nos circuitos urbanos culturais, conformando novas e velhas territorialidades com novas formas de diferenciação social, de demarcações simbólicas (ALMEIDA; GUIMARÃES; PEREIRA, 2016, p.2).



A função simbólica é analisada para além de seus elementos racionais, refere-se à interação humana no meio organizacional através de sua arquitetura e do meio que a circunda. Tratando-se dos museus, organizações criadas para evocar ou questionar lembranças, “sua dinâmica implica a existência de uma matriz simbólica definida, de onde emanam de uma forma mais ou menos articulada, os significados que devem ser atribuídos aos signos expostos.” (SARAIVA; MACHADO, 2007, p.2).

Figura 12: O simbolismo da inserção nas cidades ditas globais e na requalificação urbana - (a) Museu Oscar Niemeyer e a vinda da filial *Guggenheim* para Curitiba, e (b) Museu de Artes e Ofícios e a requalificação urbana em Belo Horizonte.



Fonte: (a) Rosa Moura (2010), disponível em <<https://goo.gl/9DcnDg>>. Acesso em 11, nov. 2017. (b) do autor, 15 nov. 2014.

Nota-se, atualmente, uma transformação na natureza dos museus, que estão se tornando essencialmente simbólicos, por conta do aumento do papel da mídia e da disseminação da cultura popular (SARAIVA; MACHADO, 2007, p.3). Percebe-se, então, o museu como símbolo de transformações urbanas, símbolos de inserção de cidades no cenário global, símbolos de poderio econômico e dominação cultural, tendo na contemporaneidade, o principal papel e preocupação na implantação de novos museus.

### **Funções não explicitamente previstas em projeto:**

- **Funções advindas do uso e apropriação dos museus**

Neste item, se abordam as funções que não pertencem necessariamente ao programa arquitetônico dos museus. Essas funções derivam-se dos usos e apropriação das pessoas com relação ao objeto arquitetônico, não implicando, necessariamente, em inadequação ou marginalidade do local, e, ao contrário, indicam criatividade, capacidade de melhor aproveitamento das infraestruturas e fornecem subsídios que alimentem o projeto e a

construção do ambiente construído dos museus (MENDONÇA, 2007, p.123). O partido arquitetônico é definido na fase projetual, em que o arquiteto visa melhor atender as necessidades impostas pelo programa, porém ainda existe uma infinidade de caminhos que levam a funções não previstas em projeto, mas todas igualmente satisfatórias no sentido operacional do museu (STROETER, 1986, p.50).

Essas apropriações são eventos do cotidiano relacionados à própria vida e dinâmica urbana, e devem ser reconhecidas como reveladoras de necessidades de reestruturações físicas, de modo a permitir flexibilidade e transformações no uso do espaço (NISHIKAWA, 1984 apud MENDONÇA, 2007, p.123). Observa-se, assim, na contemporaneidade, que a arquitetura passa a servir como pano de fundo para ações que até então não pertenciam ao projeto. O foco torna-se assim, os eventos que acontecem no extramuros, incluindo funções que podem converter-se em mais significativas do que as previstas no projeto arquitetônico.

Arquitetura diz mais respeito aos eventos que tomam lugar nos espaços que aos espaços em si (...) as funções estáticas de fora e função longamente favorecidas pelo discurso arquitetônico precisa ser substituídas pela atenção às ações que ocorre dentro dos edifícios – para movimentos dos corpos, para atividades, para aspirações (TSCHUMI, 1996, p.13 apud FABIANO JUNIOR, 2010, p.69).

Figura 13: Alguns usos e apropriações dos espaços externos aos museus - (a) manifestações esportivas no MAM e, (b) museu como pano de fundo no Museu de Artes e Ofícios.



Foto: (a) Disponível em: <<https://goo.gl/grv89o>>. Acesso em: 19 dez. 2017. (b) Jivago Sales (30 nov. 2014). Disponível em: <<https://goo.gl/qeygRf>>. Acesso em: 19 dez. 2017.

## 5. CASOS EXEMPLARES: UMA ANÁLISE EM DOIS MUSEUS NO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

### 5.1. O MUSEU DO AMANHÃ

#### Aspectos sobre o Porto Maravilha: seu entorno imediato

A zona portuária localizada na região central do Rio de Janeiro deu origem a um projeto de revitalização urbana chamado Porto Maravilha, visando à recuperação de edificações e a reutilização de espaços na zona do porto carioca (ASSIS, 2017, p.29). Ocupando uma área de cinco milhões de metros quadrados e 32 mil habitantes, o projeto é limitado pelas avenidas Presidente Vargas, Rodrigo Alves, Rio Branco e Francisco Bicalho, revitalizando os bairros: Santo Cristo, Gamboa e Saúde e três setores dos bairros São Cristóvão, Centro e Cidade Nova (ASSIS, 2017, p.30; SANTOS; BENEVIDES, 2014, p.109).

Figura 14: Mapa da região do Porto Maravilha e sua área de abrangência.



Fonte: Porto Maravilha. Disponível em: <<https://goo.gl/9gmFRd>>. Acesso em: 18 out. 2017.

Foi criado por meio da Lei Municipal 101/2009, a Operação Urbana Consorciada da Área de Especial Interesse Urbanístico da Região Portuária do Rio de Janeiro com a justificativa de atrair investimentos para o financiamento das obras futuras, inclusive com um conjunto de isenções fiscais que unem estratégias de fortalecimento econômico, criação ou renovação de atrações turísticas e a valorização da beleza natural da Baía da Guanabara (ANDREATTA, 2010, p. 225). Como articuladora e gestora de todo projeto do Porto Maravilha, tem-se a



Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto do Rio de Janeiro (Cdurp), instituída pela Lei complementar nº 102, é a gestora da prefeitura na Operação Urbana Consorciada Porto Maravilha. Cabe à Cdurp a articulação entre os demais órgãos públicos e privados e a Concessionária Porto Novo - que executa obras e serviços nos 5 milhões de metros quadrados da Área de Especial Interesse Urbanístico (Aeiu) da região do Porto do Rio (PORTO MARAVILHA, 2017).

Segundo o Porto Maravilha (2017), a remodelação da região passa pela mobilidade e infraestrutura urbana, além do compromisso ambiental e social. Dentro dessa temática, tem-se a demolição do elevador da Perimetral, a construção do Museu de Arte do Rio, do Museu do Amanhã servindo como âncora para captação de investimentos na região, a criação da via Binário do Porto e Túnel Rio 450, bem como a via Expressa e Túnel Prefeito Marcello Alencar, a nova Orla Conde e o Veículo Leve sobre Trilhos (VLT).

Figura 15: O Píer Mauá - (a) obras de requalificação urbana no Porto Maravilha e construção do Museu do Amanhã, (b) demolição da Perimetral e implantação do museu e (c) obra concluída.



Foto: (a) do autor, 13 abr. 2013. (b) do autor, 20 mai. 2014. (c) do autor, 25 nov. 2017.

Em síntese, o Porto Maravilha é uma parceria das esferas municipais, estaduais e federais com colaboração da iniciativa privada, e tem o objetivo de revitalizar a região portuária e reintegrá-la à cidade, considerada, até aquele momento, uma área degradada (SANTOS; BENEVIDES, 2014, p.108-109). O projeto possui um discurso em que se enaltece a cultura e os patrimônios locais, colocando-o em consonância com os aspectos de uma cidade global, tendo em vista as intervenções urbanas do projeto, sejam de caráter culturalista ou sócio econômico, tornando-se um exemplo da política de “animação cultural” promovido pelo governo (SANTOS; BENEVIDES, 2014, p.110; MEIRA, 2014, p.123).

Dessa forma, verifica-se que esse urbanismo monumentalista conta com a presença de edifícios-âncora de viés culturalista, como os museus, centros de conferências, aquários, marinas, etc., mas também, e, especialmente, com uma arquitetura caracterizada pela monumentalidade, conseguida com a forma de implantação do edifício no espaço urbano, a escala, a tecnologia e os materiais utilizados na edificação (BONATES, 2009, p.67).

Nesse contexto tem-se a criação do Museu do Amanhã em 2015, através de iniciativas como a formação de parcerias público-privadas com a implementação de instrumentos e instituições voltadas para projetos arquitetônicos de grande impacto, entre eles equipamentos culturais emblemáticos, marcando as cidades contemporâneas que se pretendem globalizadas (SÁNCHEZ, 2007, p.25). Para Assis (2017, p.36), essa arquitetura combinada com políticas público-privadas torna não apenas o museu como local de manifestações artísticas em seu interior ou exterior, mas a região, como uma grande exposição a céu aberto, levando as pessoas para as ruas, despertando nelas o desejo de contemplar a cidade por diferentes perspectivas.

### **O museu do amanhã: sua concepção, aspectos gerenciais e definição do programa arquitetônico**

Fazendo uma breve contextualização sobre o seu sítio de implantação, vale a ressalva de que em 2003, o arquiteto francês, Jean Nouvel foi selecionado para projetar o Museu *Guggenheim* do Rio de Janeiro com um orçamento de 130 milhões de dólares a ser implantado no Píer Mauá na atual localização do museu de Calatrava (BENEVOLO, 2007, p.196; MEIRA, 2014, p.123). A obra não teve prosseguimento devido à oposição popular justificada alto valor da grife *Guggenheim*, 28 milhões de dólares para uso da marca, entretanto, a ideia de se ter um museu internacional na localidade continuou. O prefeito César Maia em conjunto com Jean Nouvel, propôs a Cidade das Artes sem a assinatura *Guggenheim*, além da tentativa da implantação de uma filial do museu russo *Hermitage* na localidade (CYPRIANO, 2002).

O museu projetado por Santiago Calatrava, inaugurado em 2015, está localizado no Píer Mauá, contíguo a Praça Mauá na porção leste do Porto Maravilha. Ocupa uma área de 34.600m<sup>2</sup>, sendo que 15.000m<sup>2</sup> são construídos tendo 5.000 m<sup>2</sup> de espaço de exposições temporárias e permanente, e uma praça de 7.600 m<sup>2</sup> que envolve a estrutura e se estende ao longo do cais (DELAQUA, 2016; MEIRA, 2014, p.130). Iniciativa da Prefeitura do Rio, concebido e realizado em conjunto com a Fundação Roberto Marinho, o Museu do Amanhã

foi construído pela concessionária Porto Novo, tendo o Banco Santander como patrocinador master.

Conta com a BG Brasil como mantenedora e é apoiado pelo Governo do Estado do Rio de Janeiro por meio da Secretaria de Estado do Ambiente, e pelo Governo Federal, por intermédio da Financiadora de Estudos e Projetos (Finep). No ano de 2016, o museu fechou mais uma parceria com a Cisco, denominada Parceria Tecnológica (MUSEU DO AMANHÃ, 2017). A instituição faz parte da rede de museus da Secretaria Municipal de Cultura e é gerenciada pelo Instituto de Desenvolvimento e Gestão (IDG), organização social sem fins lucrativos vencedora da licitação promovida pela Prefeitura do Rio (MUSEU DO AMANHÃ, 2015).

Sobre a escolha do escritório responsável pela obra, em vez de Cdurp promover um concurso público, a prefeitura optou por formalizar parceria com a Fundação Roberto Marinho, a quem delegou a contratação do projeto a ser realizado pelo escritório espanhol Santiago Calatrava *Architects & Engineers* no ano de 2011 (RHEINGANTZ et al., 2017, p.395).

A construção do Museu do Amanhã está inserida em um cenário de grandes transformações urbanísticas e socioculturais na cidade do Rio de Janeiro. Dentre os objetivos do museu, podemos citar o oferecimento de uma plataforma educacional sobre o futuro que queremos aos diferentes públicos que frequentam o local, aplicando dados e recursos da ciência para uma experiência cultural, política e ética (ASSIS, 2017, p.38).

O museu surgiu com um plano museológico já definido pela equipe da Fundação Roberto Marinho, conforme consta no Projeto Curatorial Teórico do Museu do Amanhã (EXPOMUS, 2015, p.9). Nesse plano estão englobadas suas funções, sua arquitetura para responder as funções, seu corpo de funcionários e suas atividades, suas exposições, acervos e gestão.

### **Notas sobre o arquiteto: a concepção e referências projetuais em suas obras**

Santiago Calatrava, arquiteto espanhol nascido em Valência, em 1951, possui renome internacional pelos seus projetos de grande complexidade técnica, visão artística e polêmicas funcionais. Frequentou a Academia de Artes de Valencia, a *Escuela Técnica Superior de Arquitectura*, e se tornou doutor em engenharia civil em Zurique na Escola Politécnica Federal (BENEVOLO, 2007, p.218). As suas obras destacam-se pela aparente complexidade e

pela estranheza formal, atingida pelo empenho de não criar soluções simplistas, confrontando questões econômicas, sociais, ambientais e tecnológicas (TZONIS; LEFAIVRE, 2011, p.9).

A forma em sua arquitetura é gerada através do movimento, sustentando pessoas e coisas num contínuo movimento. Rheingantz et al. (2017, p.392-393) caracteriza-o do ponto de vista ontológico através de uma dualidade, sua arquitetura regional, imutável, visto que esta sempre implantada e local fixo; e global, visto que a gama de profissionais internacionais atuantes em seus projetos, bem como pela sua arquitetura internacionalizada e pouco ou nada adequada às características locais, o torna mutável. “Ao mesmo tempo, que são singulares, têm localização e forma estável, eles podem acolher diferentes usos - transformados em outro tipo de construção com relativa facilidade, apesar de aparentemente intactos” (RHEINGANTZ et al., 2017, p.388).

Sua arquitetura é a relação direta entre obra construída e o Homem, sendo espelho dele e em constante mutação, tendo a relação mais óbvia consistindo na função dos espaços nos quais ocorre o uso da arquitetura. “O arquiteto as põe [a estrutura arquitetônica], sobretudo, em relação a esquemas simbólicos abstratos destinados a capturar o momento no qual uma estrutura é disposta à um estado de equilíbrio e imobilidade, à beira de um eminente colapso” (TZONIS; LEFAIVRE, 2011, p.15). Essa mutação proposta pelo arquiteto, juntamente com o uso de novos materiais e a escala monumental, geram críticas a seu trabalho.

Benevolo (2007, p.221) aponta que nas obras de Calatrava do século XXI, ficam claros os defeitos e talentos do arquiteto: “a megalomania, a preferência por efeitos vistosos, o ecletismo estrutural, o interesse por estruturas móveis”, demonstrando que sua invenção construtiva não é um guia suficiente para a complexidade das tarefas arquitetônicas contemporâneas. Esse foco dado pelo arquiteto para questões formais e estruturais geram problemas em seu rebatimento funcional no sentido de responder a essa forma concebida, gerando dificuldades de adequação funcional aos usos previstos e a manutenção dessa arquitetura.

Na obra do arquiteto é clara a relação análoga de mimetismo entre sua arquitetura e o mundo natural, tendo sua manifestação na forma e na estrutura. Sobre isso, Vento (2015) afirma que “a arquitetura contemporânea geralmente faz uso de diferentes técnicas e dispositivos para construir e comunicar o significado, como o uso de formas de analogias a objetos ou funções e o uso de metáforas visuais nos detalhes, materiais e espaços interiores”. Pode citar a fim de ilustração, o complexo da Cidade das Artes e das Ciências de Valência (1996-2005), em que

"a arquitetura de Calatrava é simplesmente fenomenal, inventiva e emocionante. É muito 'esquelética', como se olhássemos para a vértebra de um dinossauro ou peixe pré-histórico" (ARCILLA, 2015).

### **A arquitetura do museu**

Montaner (2003, p.12-13) caracteriza a obra de Santiago Calatrava como sendo organismos extraordinários, em que a arquitetura se comporta como um fenômeno fora do comum, um acontecimento excepcional, se sobressaindo perante os contextos urbanos consolidados, atuando como uma grande escultura urbana. Sua arquitetura é intimamente atrelada ao conceito de espetacularização que ocorre quando um projeto arquitetônico visa a transformar-se num cenário. Comporta um desenho impactante, seja pelo seu porte, pelas volumetrias inusitadas, ou pelos materiais empregados, no anseio de promover o marketing e tornar-se um marco referencial para a cidade (LIMA, 2004).

Entretanto, essa característica gera críticas sobre a arbitrariedade das formas propostas na arquitetura de Santiago Calatrava, Montaner (2003, p.21) afirma que o recurso do organicismo se converte em um repertório arbitrário formal, criando "um container sobredesenhado e nada específico para ser um museu, dentro do qual os objetos das coleções terão de se adaptar conforme possível" (MONTANER, 2003, p.21). O arquiteto para conceber o desenho do edifício do Museu do Amanhã, considerou aspectos culturais e históricos do Rio de Janeiro e se inspirou em elementos da fauna e da flora brasileiras, numa pesquisa que levou a várias visitas ao Jardim Botânico, ao parque Lage e ao sítio Burle Marx, por exemplo, mostrando a preocupação com o movimento, e principalmente com as especificidades brasileiras trazendo certo mimetismo para sua arquitetura (GELINSKI, 2014).

O Museu do Amanhã é composto estruturalmente de concreto armado, servindo de suporte para a estrutura metálica da cobertura, mimetizando com um casco de navio invertido possuindo 340 metros de comprimento (GELINSKI, 2014). Sobre a estrutura principal existe a estrutura móvel, onde estão instaladas as placas fotovoltaicas no formato de asas metálicas localizadas na parte superior e nas laterais do prédio, descendo até o piso e formando parte das fachadas leste e oeste, girando conforme a movimentação do sol com o objetivo de aproveitar ao máximo a luminosidade do dia.

O local possui capacidade estimada de 11,5 mil visitantes por dia, sendo aproximadamente 2,3 mil por vez de capacidade máxima, tendo seu interior composto por um corpo único



dividido em dois andares destinados ao público, sendo 6.000m<sup>2</sup> de área expositiva, auditório para 392 lugares, café, duas lojas de souvenirs, espaços educativos – Observatório do Amanhã e Laboratório de Atividade do Amanhã, bilheteria, mezanino, galeria com áreas técnicas e um subsolo destinado a serviços. A entrada do museu se dá pela Praça Mauá, tendo logo na entrada a bilheteria ao centro, e a direita, espaços para guarda-volumes, sanitários e cafeteria, e a esquerda, loja de souvenir. Essa conformação espacial já demonstra uma indução da importância da função econômica para o museu, tendo locais de consumo antes mesmo de se iniciar a visita ao museu.

No primeiro pavimento se encontram os auditórios e a exposição temporária, bem como áreas destinadas à educação, e a saída do museu. Vale frizar que a entrada e saída do museu não se dão pelo mesmo local, influenciando a relação com o entorno e suas visuais. Essa diferenciação entre entrada e saída força o visitante a percorrer o Píer Mauá externamente fazendo um percurso com forte apelo simbólico devido a Baía ds Guanabara e aos objetos implantados no entorno, e contemplando também a própria arquitetura de Santiago Calatrava, explicitando sua função estética.

Figura 16: Vistas do exterior do museu, a *promenade architecturale* - (a) vista de dentro pra fora e (b) entorno do museu.

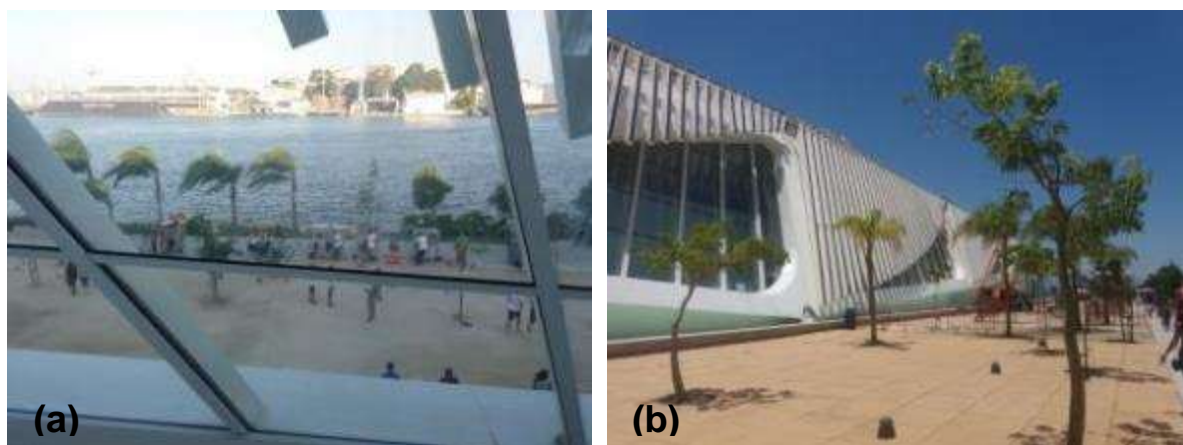


Foto: do autor, 10 out. 2017. (b) do autor, 25 nov. 2017.

No segundo pavimento, encontram-se a exposição permanente e o mirante para a Baía da Guanabara. Este pavimento se configura como um grande saguão sem divisórias verticais, tendo a ordem expositiva como conformadora do espaço, sendo definidas lateralmente pelos sanitários e apoios técnicos, e encerrado pelos corredores laterais como locais de passagem, acessos e visadas para o exterior. Ao final desse percurso, tem-se o mirante em 180° com vista

para o espelho d'água abaixo com a escultura *Puffed Star II*, a Baía da Guanabara e a Ilha Fiscal ao fundo, restando ao sub-solo, o local para as áreas de apoio técnico ao museu.

### **Seu acervo e tipologia expositiva**

O Museu do Amanhã é um museu de ciências, tendo caráter tecnológico e científico, visando refletir sobre as tendências que vão moldar os próximos 50 anos e convidar o visitante para a ação. Portanto seu acervo possui o caráter de ser imaterial, interativo e tecnológico, o que significa observar aspectos relacionados à inclusão digital, informacional e social (EXPOMUS, 2015, p.41). Essa característica ligada à própria missão do museu atrela-o a sua função social, em que o acervo tem papel de educar, instigar e questionar os seus visitantes, já no cerne da definição do que será exposto. Para além do aspecto comunicacional da exposição, vale destacar que a ampla utilização de recursos cenográficos e interativos demonstram transformações ainda mais profundas no âmbito museológico em andamento nas décadas recentes, principalmente nessa tipologia de museus (LUPO, 2017, p.35).

Segundo EXPOMUS (2015, p.30), seu programa expositivo é dividido em quatro categorias, exposição principal, temporária, itinerária e experimental. A principal é a de longa duração e se localiza no segundo pavimento do museu, consistindo numa narrativa lógica de materiais em exposição estruturada em cinco grandes áreas: Cosmos, Terra, Antropoceno, Amanhãs e Nós, que somam 27 experiências e 35 sub-experiências com interação dos visitantes. A arquitetura responde as exposições de forma já prevista em projeto, com espaço contínuo que remete a sequência do discurso proposto pelos curadores, sendo linear, sem barreiras e com percurso induzido.

Sobre o tema, tem se as palavras de Lupo (2017, p.37-38) que aborda que “a arquitetura também pode estimular a livre escolha do visitante. Esquemas de circulação não dirigida, adotados por sistemas curatoriais descontínuos, abertos ou não lineares, permitem ao visitante circular livremente pelo espaço” (LUPO, 2017, p.37-38). Essa lógica expositiva reflete no objeto arquitetônico como um todo, início e fim bem definidos e em localizações distintas, bem como, sendo uma resposta ao sítio de implantação, em que uma das dimensões possui destaque sobre as outras.

As exposições temporárias e itinerantes são realizadas duas vezes por ano, com a duração de três a quatro meses cada, sendo uma delas concebida pelo Museu do Amanhã e a outra uma exposição de caráter internacional. Ocorrem no primeiro pavimento do museu, em local

contíguo ao saguão de entrada, sendo prevista em projeto, portanto tendo áreas específicas com a necessidade de compra de bilhete para acessá-las (EXPOMUS, 2015, p.34). Já as exposições experimentais são pequenas exposições temporárias que possam utilizar o Laboratório de Atividades do Amanhã, como fonte criativa para a proposição de temas ligados aos experimentos e trabalhos em desenvolvimento pelo laboratório.

Figura 17: Tipologia expositiva - acervo imaterial e de caráter tecnológico - (a) exposição cosmos, (b) exposição terra, (c) exposição antropoceno, (d) e (e) exposição amanhã e (f) exposição nós.

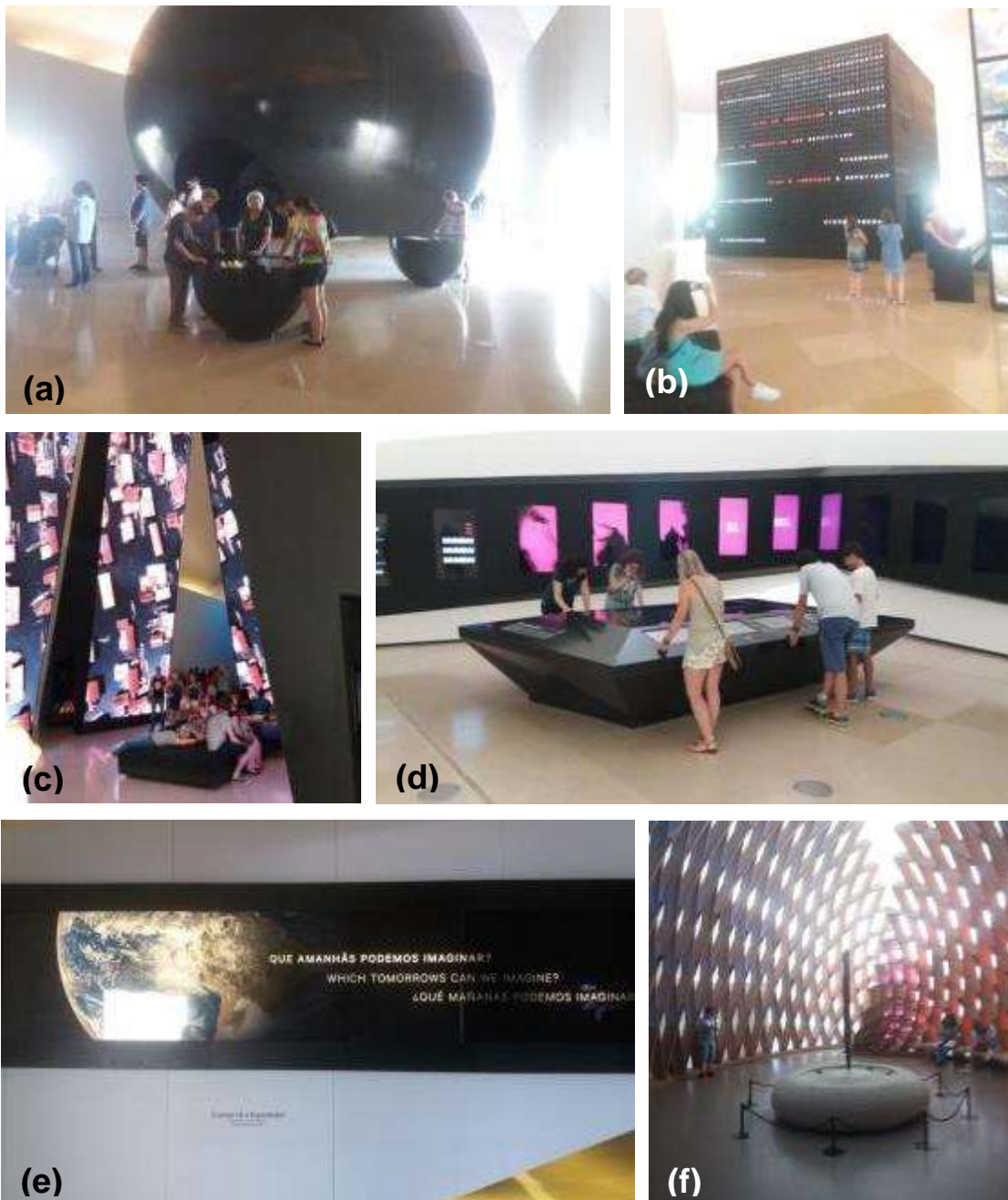


Foto: (a) do autor, 25 nov. 2017. (b) do autor, 25 nov. 2017. (c) do autor, 10 out. 2017. (d) do autor, 10 out. 2017. (e) do autor, 10 out. 2017. (f) do autor, 10 out. 2017.

Figura 18: Local para as exposições temporárias e itinerantes - (a) acesso indicado por sinalização temporário no piso e (b) interior da exposição temporária.

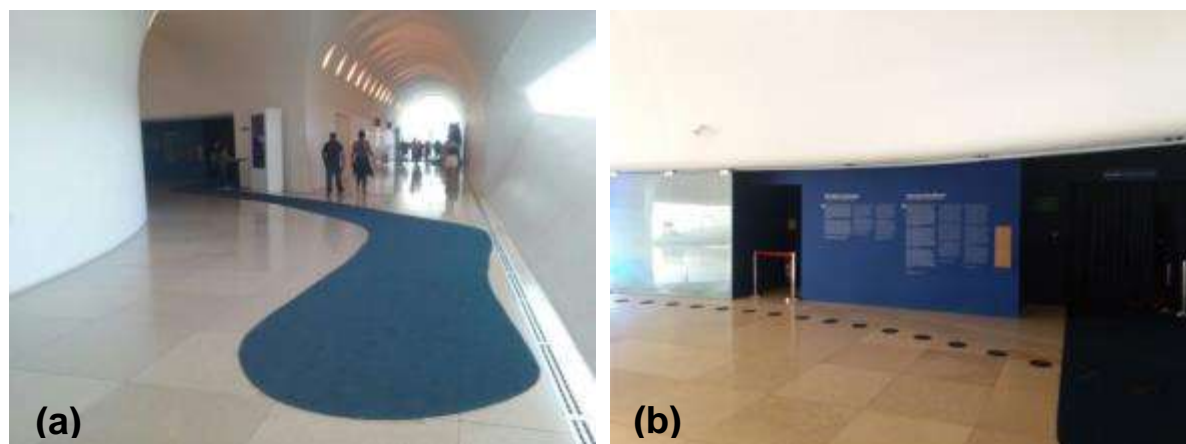


Foto: (a) do autor, 09 out. 2017. (b) do autor, 25 nov. 2017.

### **As funções manifestadas no Museu do Amanhã**

#### **As funções propriamente ditas:**

- **Função comunicacional do Museu do Amanhã**

A função comunicacional se dá através da própria arquitetura, da marca e da exposição do museu. Comunica que é um museu de ciências e tecnologia visando o futuro, em que tudo que envolve tal temática está relacionada a esse valor comunicacional. A instituição funciona como um meio de comunicação estética, que transmite um conjunto de mensagens estruturadas dentro dos códigos pertinentes ao museu, como: a sustentabilidade, expressa em sua arquitetura; educação científica, expressa por intermédio do corpo de funcionários; a ciência e tecnologia, expressa na escolha dos materiais e no mobiliário.

Tais códigos também são expressos na missão e nos valores do museu, que objetiva “apresentar o hoje, refletir sobre as tendências que vão moldar os próximos 50 anos e convidar o visitante para a ação, guiado pelos valores da sustentabilidade e convivência” (EXPOMUS, 2015, p.12). Está associada à Gerência de Comunicação e Relação Institucional, tendo o papel de divulgação e controle da imagem do museu, é o museu concretizando em arquitetura, os seus propósitos.

- **Função econômica do Museu do Amanhã**

A função econômica no Museu do Amanhã se manifesta de três maneiras: através de fontes de recursos que geram renda ao museu de forma direta, sejam elas (1) internas e (2) externas.

Bem como através da (3) economia informal advinda de uso e apropriações no entorno do museu, de forma indireta à instituição.

Como fontes internas econômicas, tem-se primordialmente atrelado à função turística advinda da função simbólica da implantação de uma arquitetura desse porte no local. Expomus (2015, p.27) aborda que o diferencial competitivo do museu em relação a outros espaços de lazer se estabelece principalmente na apropriação e na troca simbólica transmitida pela sua imagem, marca e valores, bem como atividades como lojas, restaurantes e cafés que atuam como principais fontes internas de recursos.

Essa função se manifesta através do programa arquitetônico definido no plano museológico, nele contém informações sobre as bilheterias, contando com o valor do ingresso, estipulado por R\$10,00 a inteira e R\$5,00 a meia entrada conforme orientação da Secretaria de Cultura. A visita in loco mostrou uma disparidade no valor, sendo cobrado na data de 09/11/2017 o valor de R\$20,00 e R\$10,00 respectivamente. Vale a ressalva de que as terça-feiras o museu possui gratuidade, visto que é um museu público e é observada a política de gratuidade (EXPOMUS, 2015, p.27). O museu conta também, com espaços disponibilizados em consignação, são eles, a loja de souvenirs, a cafeteria e uma livraria, dentro e fora do espaço do museu. Como última fonte de renda interna definida pela arquitetura, tem-se a locação de espaços para eventos especiais, sendo locados nos auditórios do museu.

Paralelo a isso, a função econômica do museu se manifesta de forma externa com os seus parceiros e patrocinadores. São eles a secretaria do ambiente (governo do estado do Rio de Janeiro), financiadora de estudos e projetos (Finep) e a secretaria dos portos (Governo Federal). O museu também conta com o programa NOZ, em que consiste no Programa de Amigos do Museu do Amanhã, com contribuições financeiras e benefícios no museu. Salienta-se que os espaços destinados à função econômica possuem seu rebatimento arquitetônico como constatado na figura 28, já constando no plano museológico prévio à inauguração do museu. Única manifestação não prevista em projeto é o quichê do programa NOZ, implantado em local adaptado no saguão principal do museu.

Através do uso e apropriações do entorno do museu, pode-se constatar uma movimentação de vendedores ambulantes de produtos alimentícios e souvenirs causado pela grande concentração de público devido a função turística do local, bem como de artistas de rua, que se utilizam da função simbólica do Museu do Amanhã como cenário de atuação, como constado na figura 29. Essa manifestação não foi prevista em projeto, não tendo áreas



destinadas para tal uso, gerando conflitos com o poder público e debates sobre a privatização do espaço público.

Figura 19: Manifestações da função econômica - (a) loja de souvenirs do museu no primeiro pavimento internamente, (b) café no primeiro pavimento internamente, (c) e (d) loja e café externo ao museu com abertura livre a esplanada, (e) bilheteria do museu e (f) NOZ, Programa de Amigos do Museu do Amanhã.



Foto: (a) do autor, 09 out. 2017. (b) do autor, 09 out. 2017. (c) do autor, 09 out. 2017. (d) do autor, 09 out. 2017. (e) do autor, 09 out. 2017. (f) do autor, 09 out. 2017.

Figura 20: Função econômica através de usos e apropriações - (a) musicista em frente ao espelho d'água e (b) vendedores ambulantes na esplanada lateral ao museu.



Foto: (a) do autor, 09 out. 2017. (b) do autor, 09 out. 2017.

- **Função educativa do Museu do Amanhã**

De acordo com McManus (1992 apud Machado, 2009, p.42), os serviços educativos se reorganizam no contexto do movimento de transformação dos museus e da criação dos Museus de Ciência e Tecnologia, que assumem como missão, a divulgação e educação em ciências, e definem a complementação à escola como uma de suas vertentes de ação, permitindo a construção de significados a partir de suas expectativas e conhecimentos prévios.

Essa visão do papel dos museus de ciência é recente no universo museal e traz implícita uma ideia de ciência não como um produto “pronto e acabado”, mas como uma esfera de debates nos quais diferentes posições podem ser tomadas. O incentivo à participação dos públicos nessa “tomada de decisão” é o cerne que traz para a arena de discussões as formas como a ciência e a tecnologia são utilizadas para a resolução dos problemas contemporâneos. Esse é o foco que queremos imprimir ao Programa Educativo do Museu do Amanhã: ser um espaço de debates e reflexões e, ao mesmo tempo, de construção de conhecimentos sobre o hoje e sobre o Amanhã (EXPOMUS, 2015, p.43).

Sendo assim, o Museu do Amanhã possui um setor exclusivamente dedicado à função educativa. Apresenta-se as ações desse setor, baseadas no Programa Educativo do Museu do Amanhã, desenvolvido pela Percebe – Pesquisa, Consultoria e Treinamento Educacional, em agosto de 2014 (EXPOMUS, 2015, p.45). Como ferramenta mais relevante na instituição, tem se as visitas guiadas, onde um intermediário faz a relação comunidade e o museu, essas visitas

podem ser destinadas a famílias, visitantes espontâneos ou a escolas, tendo roteiro médio de uma hora e meia e grupos de 30 pessoas, como observado na figura 30. Outras ferramentas educacionais são as oficinas, ocorridas nos locais expositivos ou no Observatório do Amanhã (OdA), e a formação de professores e educadores do museu e para o museu. Portanto, o museu cumpre de forma satisfatória o que foi proposto no Plano Museológico para tal função.

O OdA funciona como um radar do Museu, que capta e repercute informações de centros produtores de conhecimento em ciência, cultura e tecnologia, sendo um centro de pesquisas aberta aos usuários gerando material científico disponível ao público. Esse centro possui local exclusivo para ele, sendo locado ao lado do auditório no primeiro pavimento. Juntamente ao OdA, existe o Laboratório de Atividades do Amanhã (LAA), que consiste num espaço de produção e inovação dentro do museu, discutindo com seus visitantes as consequências das novas tecnologias na transformação do mercado de trabalho. Possui área dividida em dois pavimentos, em que no primeiro funciona uma sala de exposições e no segundo uma sala de convivência para troca de ideias (EXPOMUS, 2015, p.59).

- **Função em prol do lazer e do entretenimento no Museu do Amanhã**

Por se tratar de um museu de divulgação científica e tecnológica, os espaços expositivos, tanto das exposições permanentes ou temporárias, possuem displays interativos, possibilitado pelo uso de meios tecnológicos que permitem gerar novas sensações. O museu pauta pela interatividade, democratizando o acesso ao conhecimento dos acervos, transformando as próprias exposições em um show de imagens (FERRARA, 2013, p.53). A função em prol do lazer e do entretenimento nas exposições é expressa, no plano museológico do museu, conforme relatado:

A motivação para que uma exposição ocorra está ligada à expectativa do Museu de prover ao seu público uma experiência transformadora e educativa a partir dos conteúdos trabalhados por ele e definidos na sua missão e objetivos. (...) as exposições atendem a outros objetivos institucionais, como tornar-se um referencial para atividades de cultura e lazer para seus públicos-alvo, bem como para contribuir com a sustentabilidade do Museu, já que exposições ativas e populares ajudam na promoção da instituição como um todo (EXPOMUS, 2015, p.30).

Exemplifica-se a exposição, *O poeta voador: Santos Dumont*, realizada em fevereiro de 2017, em que recursos interativos, como desenhos, teatros, filmagens, ressaltam o caráter de lazer,



modificando a concepção tradicional de museu com o distanciamento entre as obras e os espectadores. A função possui relação com questões educativas e sociais, pois através dos meios interativos, pode-se por finalidade, incentivar tais atos.

Percebe-se que com a midiatização da cultura, com a globalização das informações, os museus se transformam em cenário para divulgação, e centro de lazer. Pode-se constatar tal afirmativa, com a divulgação de imagens do Museu do Amanhã que, não necessariamente, refletem as exposições. Sendo a própria visita à arquitetura, um ato de lazer e entretenimento.

- **Função expositiva no Museu do Amanhã**

O museu possui um acervo fixo de exposição permanente consistindo numa narrativa lógica de materiais em exposição estruturada em cinco grandes áreas: Cosmos, Terra, Antropoceno, Amanhãs e Nós, que somam 27 experiências e 35 sub-experiências com interação dos visitantes (EXPOMUS, 2015, p.30). Além dela, o museu possui exposições temporárias, itinerárias e experimentais.

Devido ao caráter interativo e lúdico das exposições permanentes ou não, não existem barreiras físicas entre obras e espectadores, gerando um todo fluido e uma continuidade entre a experiência artística e a intervenção humana. Tal característica é comum em museus de ciências e tecnologias, em que não se pretende expor objetos, mas sim, questionar, provocar, induzir pensamentos e senso crítico nos visitantes. Destaca-se assim, a exposição temporária no museu, *Inovações: criações à brasileira*, realizada de março de 2017 a fevereiro de 2018, em que o espectador é convidado a ter experiências com as instalações.

Figura 21: O caráter lúdico da exposição do Museu do Amanhã - (a) e (b) *Inovações: criações à brasileira*.

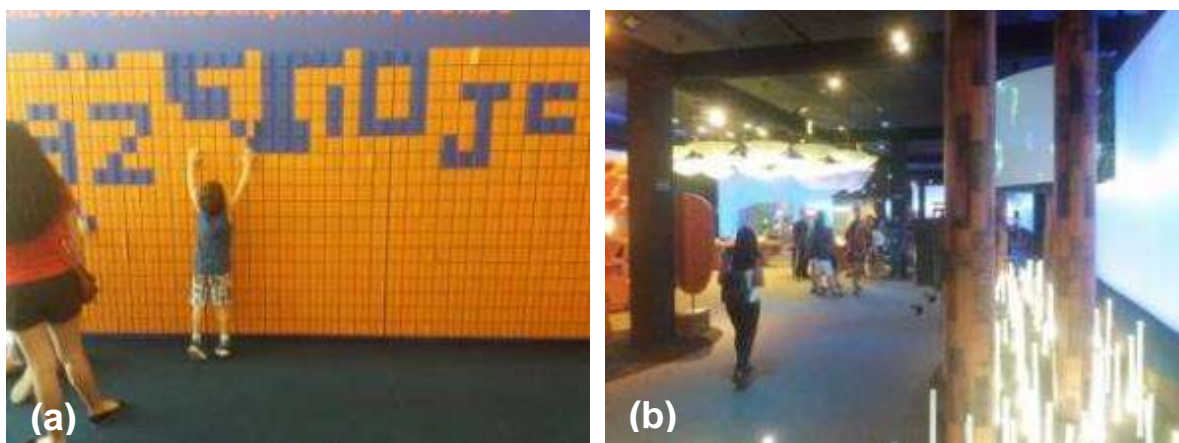


Foto: (a) do autor, 25 nov. 2017. (b) do autor, 25 nov. 2017.

As exposições no museu não se encerram apenas em seu interior. Para Assis (2017, p.36), a arquitetura do espetáculo combinada com políticas público-privadas torna não apenas o museu como local de manifestações artísticas em seu interior ou exterior, mas a região, como uma grande exposição a céu aberto. Sobre a colocação de Assis, citam-se duas exposições extramuros, a obra permanente intitulada *Puffed Star II*, e a exposição temporária *O poeta voador, Santos Dumont*, em que mesmo localizada dentro do museu, se utiliza da esplanada externa, como chamariz e divulgação da exposição.

Figura 22: Função expositiva extramuros - (a) obra no espelho d'agua do museu, e (b) uso da esplanada para expor obras e atrair visitantes.

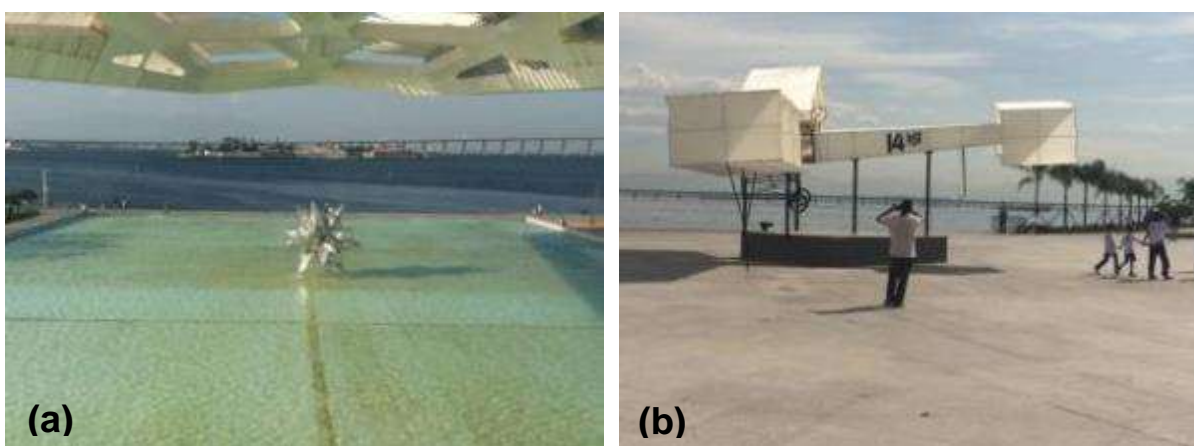


Foto: (a) do autor, 10 out. 2017. (b) Jornal O Globo. Disponível em: <<https://goo.gl/HGCe86>>. Acesso em: 27 dez. 2017.

- **Função memorialística no Museu do Amanhã**

O Museu do Amanhã, devido ao caráter científico de sua exposição, não possui a memória centrada em seus objetos, sendo um museu pensado para o amanhã, para o futuro, em que talvez daqui a alguns anos, esse sentimento de memória possa ser criado na população. Porém, no espaço em que se encontra, o museu adquire uma individualidade que traduz sua cultura: para além de sua função de memória monumental, sua forma é contraposta ao seu entorno, fornecendo identidade ao Píer Mauá. Pode-se dizer que a memória pode ser identificada na implantação do museu, pela transformação urbana ocorrida no local e pelas alterações arquitetônicas e urbanísticas que alteraram o local.

- **Função preservacionista**

O museu não possui reserva técnica tradicional em seu programa arquitetônico, visto que a tipologia de seu acervo caracteriza-se por ser tecnológica e imaterial, através de técnicas

áudio visuais de exposição. Porém necessita de áreas específicas destinadas a tal armazenamento. Tendo todo o conteúdo expositivo do museu se encontrando em computadores nessas áreas.

- **Função social no Museu do Amanhã**

A função social no Museu do Amanhã manifesta-se através dos programas de inclusão social realizados pela instituição, tendo desdobramento na arquitetura com locais destinados à recepção e ao acolhimento para atividades sociais e educacionais, devido à construção do museu como objeto transformador e agregador de valor na malha urbana.

Um dos objetivos de sua implantação visou atingir os cerca de 30 mil moradores da Região Portuária, distribuídos pelos bairros da Saúde, Gamboa e Santo Cristo e os morros da Conceição, Pinto, Providência e Livramento, que possuem entrada gratuita no Museu a partir do programa Vizinhos do Amanhã. Outras ações realizadas no museu são as *Hortas do Amanhã*, em que a população é convidada a plantar e colher nas dependências do museu através da Equipe de Educação, a participação em apoio a causas nacionais, como o *Outubro Rosa*, ou as *Visitas em Libras* à exposição principal ou às exposições temporárias destinadas ao público espontâneo, durante o percurso pela exposição, o educador do museu conversa em libras com os visitantes.

Figura 23: Ações sociais – (a) a horta do amanhã, e (b) apoio ao outubro rosa.



Foto: (a) Instagram @museudoamanha, 19 jun. 2017. (b) Instagram @museudoamanha, 25 out. 2017.

- **Função social para a acessibilidade no Museu do Amanhã**

Essa função é completa e satisfatória visto que na fase de concepção e implantação do museu as premissas de acessibilidade foram contempladas com recursos de apoio multissensoriais

para auxílio a compreensão, de pessoas com deficiências aos conteúdos apresentados na exposição (EXPOMUS, 2015, p.64). Essa função se manifesta na arquitetura com a inclusão de maquetes e relevos táteis, com mobiliário adaptado para pessoas com baixa estatura e cadeirantes, recursos de acessibilidade comunicacional, audioguia, uso de multimídia em dupla leitura, entre outros. Vale frisar que a acessibilidade não concerne apenas a pessoas com deficiência. Um museu contemporâneo acessível é aquele que consegue receber diversos públicos com diferentes culturas, etnias, capacidades cognitivas, instrução e os atende da mesma forma, sem detrimento do conteúdo exposto no museu.

Figura 24: Função social para a acessibilidade - (a) cadeirante no museu do Amanhã e (b) rampas de acesso ao segundo pavimento, barras duplas no corrimão e piso tátil.



Foto: (a) do autor, 09 out. 2017. (b) do autor, 09 out. 2017.

#### ○ **Função social para a sustentabilidade no Museu do Amanhã**

Lodi (2002) afirma que o museu é guiado por dois eixos éticos, a sustentabilidade e a convivência. Sua estrutura é baseada em quatro tendências, que podem definir o futuro da civilização: mudanças climáticas, crescimento populacional, integração e diversidade, tendo como princípios, a promoção da sustentabilidade e a demonstração de que a ciência é uma via de ascensão social. “Museus de ciência, zoológicos e outras instituições similares, consideradas espaços de educação não formal, têm a capacidade de motivar o público visitante para essas questões” (HARTMANN; ZIMERMANN, 2008, p.58).

Essa função se manifesta através da certificação nível Gold do LEED, concedida pelo *Green Building Council* (USGBC) e culmina na premiação internacional MIPIM, na categoria Construção Verde Mais Inovadora de 2017. O museu possui em sua arquitetura e

forma de implantação, preocupações advindas de questões sustentáveis a fim de atingir as metas estabelecidas pela certificação, são elas: incentivo ao transporte público e alternativo, uso racional da água, uso de placas de energia solar na cobertura, climatização do edifício com reuso das águas da Baía de Guanabara, instrução dos visitantes sobre questões sustentáveis, entre outras.

Essas preocupações ainda na fase projetual, impactaram na forma concebida no museu, alterando e relacionando com a função estética do mesmo, porém críticas são feitas a essa relação, acentuando a ambiguidade no trabalho de Calatrava quando se tratam da relação forma, sustentabilidade e custo versus manutenção. Pode-se considerar como objetivo do museu, se tornar “referência na construção de edifícios sustentáveis no Brasil e difundirem as boas práticas sustentáveis para outros edifícios culturais na cidade do Rio de Janeiro” (LODI, 2002).

A postura do arquiteto, dos gestores e dos processos de concepção busca afirmar a sustentabilidade de um objeto que é insustentável pela forma, pois não garante abrigo contra o sol inclemente, contra as chuvas que costumam castigar a cidade, com suas aberturas seladas que bloqueiam as brisas frescas e tornam o edifício dependente de um sistema mecânico de controle de temperatura e umidade do ar. O discurso inverte o entendimento de edifício sustentável ao delegar sua dita sustentabilidade a dispositivos tecnológicos acoplados ao edifício – uso da água do mar para o sistema de arrefecimento da temperatura interna, instalação de brises móveis na fachada que servem de suporte para as placas fotovoltaicas do sistema de captação da energia solar (RHEINGANTZ et al., 2017, p.396).

Mesmo com a certificação LEED, a sustentabilidade não é clara, a escolha dos materiais, o uso de alta tecnologia, a forma de implantação e decisões projetuais tornam a manutenção custosa e complexa, gerando ônus para o museu. Como exemplo tem-se o piso das áreas externas em granito e a pouca arborização do entorno contribuindo para o desconforto dos visitantes, ou a constante manutenção e limpeza no espelho d'água adjacente.

- **Função turística do Museu do Amanhã**

A função turística se manifesta através da capacidade de atração de contingente populacional para visitar o Museu do Amanhã. Sendo um polo de atração no Porto Maravilha, e no Rio de Janeiro, coadunando investimentos em rede hoteleira, em serviços ligados a gastronomia,



lazer e cultura, bem como dinamizando o turismo de massa, fenômeno contemporâneo iniciado a partir da década de 1970, e de forte impacto nos museus (TRACO, 2016, p.69).

A cidade do Rio de Janeiro desperta atração turística nacional e internacional, com o advento dos eventos de caráter internacional da última década, gerou a promessa de maior prosperidade urbana resultante dos investimentos que a cidade iria atrair por sua visibilidade global. Nesse contexto se insere o Museu do Amanhã como principal marco de atração do projeto do Porto Maravilha, em que engloba diversas intervenções de cunho turístico, como a “construção do Museu de Arte do Rio, a revitalização dos armazéns e criação da Nova Orla Conde, a reestruturação da Praça Mauá, e a implementação do Veículo Leve sobre Trilhos” (TRACO, 2016, p.72). Tal atração se expressa em números, como nas notícias expostas na figura 37.

Figura 25: a função turística no Museu do Amanhã: a reflexão nos números de visitantes - (a) Jornal O Globo, (b) Instagram @museudoamanha, (c) Jornal O Fluminense, e (d) Jornal O Globo.



Fonte: (a) Jornal O Globo. Disponível em: <https://goo.gl/4VyEKt>. (b) Instagram @museudoamanha (19 dez. 2017). (c) Jornal O Fluminense. Disponível em: <https://goo.gl/QnHCKb>. (d) Jornal O Globo. Disponível em: <https://goo.gl/DST7qi>. Acesso em: 20 dez. 2017.

## **As funções de cunho teórico:**

- **Função prática do Museu do Amanhã**

A função prática se dá pelo cumprimento do propósito real que o museu está destinado a servir, portanto o Museu do Amanhã se comporta como um ícone que visa agregar valor no renovado Porto Maravilha, tendo ênfases nas funções simbólicas e econômicas. Segundo o Expomus (2015, p.22), as funções práticas no museu são as de colecionar, conservar, estudar, interpretar e expor. Elas pertencem a curadoria do museu, coordenando as exposições, as publicações e a programação do museu.

Pode-se citar também que como premissa para construção do museu, a necessidade de acolhimento e interação social com a população do entorno imediato. A região vinha em processo histórico de degradação por abandono do poder público e que necessitava de atenção social e educacional, tendo na figura do museu, um bem transformador. Portanto a função social e educativa se mostra presente como desdobramento da função prática.

- **Função simbólica do Museu do Amanhã**

Nota-se o impacto dos meios de comunicação sobre o Porto Maravilha e sobre o Museu do Amanhã. Ambos são tratados como promoção da cidade do Rio de Janeiro, símbolo de prosperidade, modernização e avanço urbano, para o qual o governo municipal e o consórcio chamam atenção frequentemente. Através da divulgação das obras de requalificação urbana e de grande impacto, a valorização imobiliária da área e as alterações no trânsito, o que já exemplifica a relevância desse acontecimento (SANTOS; BENEVIDES, 2014, p.111).

Nesses projetos recentes de museus para o Rio de Janeiro, há, portanto, uma tensão entre iconicidade – herdada do efeito Bilbao (...) isto porque uma das principais características desses museus é seu caráter de ícone, isto é, de uma forma emblemática, análoga a uma logomarca, que visa redefinir a relação do espectador com a cidade (MEIRA, 2014, p.132).

Nota-se o tratamento que o museu recebe através das expressões como: “novo ícone da região portuária”, “museu é o símbolo mais eloquente do renascimento de uma área de cinco milhões de metros quadrados” ou “simbolismo de um novo Rio de Janeiro” (PORTO MARAVILHA, 2015). Frases que expressam o sentimento da época de inauguração do museu e do otimismo perante o futuro que o museu simbolizava para a cidade. Vale a ressalva de que tal museu surgiu num momento de transformações urbanas visando eventos de caráter internacionais na

cidade. Pio (2013, p.9) projetava uma “reelaboração da imagem da cidade do Rio de Janeiro (...) uma transformação material e simbólica no sentido de se adaptar aos megaeventos que ocorrerão em 2014 (Copa do mundo) e 2016 (Olimpíada)”. Tal perspectiva se concretizou com as alterações urbanas já mencionadas.

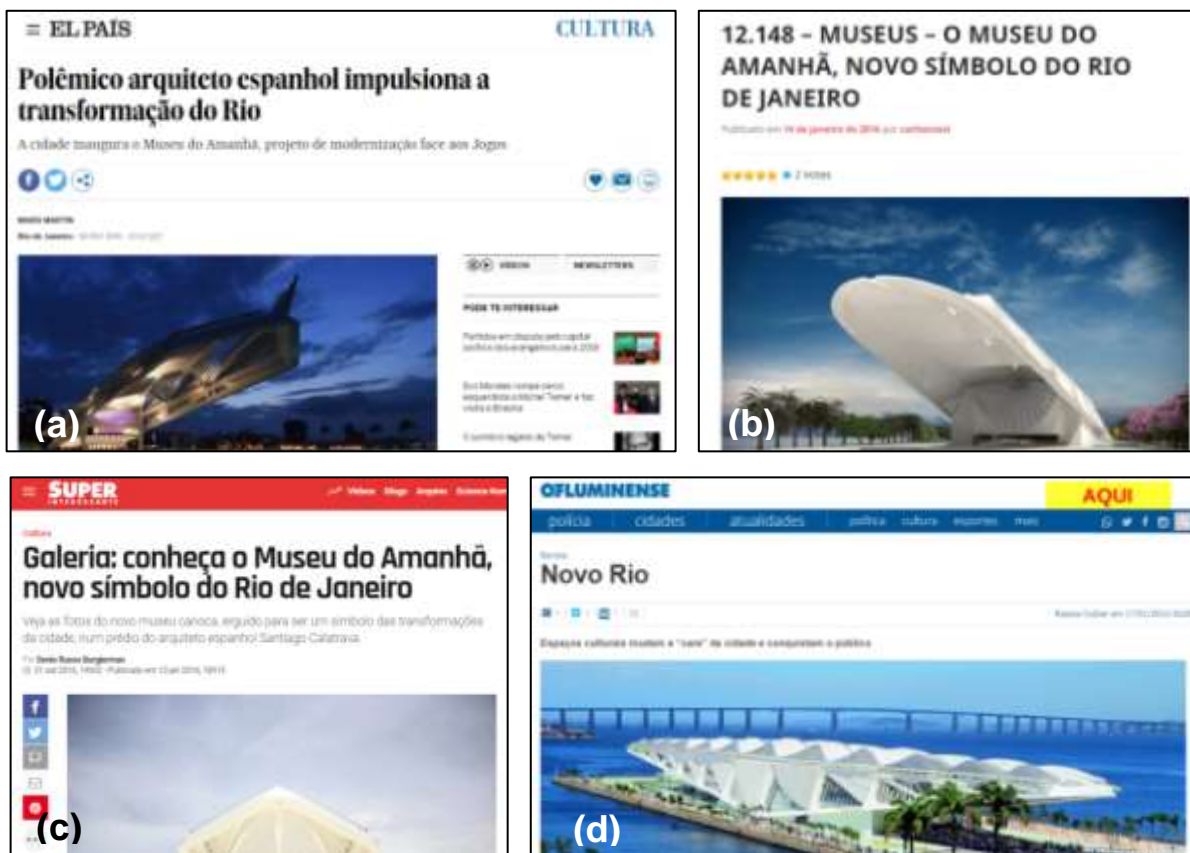
O que se pode observar é um processo de reestruturação simbólica da cidade. Determinando noções como “civilização”, “progresso” e “modernidade” que são disseminadas pelos meios de comunicação anteriormente à própria criação do museu. Cita-se as palavras de Pio (2013, p.16) sobre o assunto, em que o

Museu do Amanhã adquire visibilidade e centralidade no processo de revitalização da área, reproduzindo um dos princípios comuns a diversos projetos de revitalização de zonas portuárias: o uso de grandes projetos arquitetônicos monumentais como dinamizadores de desenvolvimento urbano. Nas palavras do prefeito Eduardo Paes, “Essa aqui é a cereja do bolo. Isso aqui é o ícone maior da revitalização da Zona Portuária. Isso aqui vai ser uma marca nova para essa cidade, como são os Arcos da Lapa, como é o Maracanã, como é o Cristo Redentor. Isso aqui vai ser certamente uma nova marca da nossa cidade”.

O museu funciona como o maior símbolo das transformações urbanas do século XXI no Rio de Janeiro, causando reverberações em todo o Brasil e estando em sintonia com os acontecimentos nas principais metrópoles mundiais. É tratado como marco turístico e urbano para a região, atuando no estímulo à função turística e econômica, tendo causa e efeito muito relacionado com a função estética da arquitetura. Caracteriza-se como um exemplo de museu espetacular, icônico e midiático.



Figura 26: Matérias em sites realçando o simbolismo e as transformações do Porto Maravilha, com foco no Museu do Amanhã - (a) Jornal El País, (b) Revista Mega Arquivo, (c) Revista Super Interessante, e (d) Jornal O Fluminense.



Fonte: (a) El País, Disponível em: <<https://goo.gl/6zC5cc>>. (b) Mega Arquivo. Disponível em: <<https://goo.gl/CyqTQv>>. (c) Super Interessante. Disponível em: <<https://goo.gl/dUQCgv>>. (d) Jornal O Fluminense. Disponível em: <<https://goo.gl/HavGCM>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

- **Função estética do Museu do Amanhã**

Traçando um paralelo com o que Shiner (2011, p.39) explana sobre o museu de Dever de Daniel Libeskind, que apesar de possuir um exterior "selvagem", atuando esteticamente e simbolicamente como polo de atração turística, as paredes inclinadas de várias de suas galerias estão em conflito com a função de exibição de maneira que afetam negativamente o julgamento estético geral. Embora existam alguns lugares onde os ângulos agudos do museu e as paredes inclinadas complementam a exposição, a arquitetura invade a arte de maneira agressiva, atuando como distração ao olhar do visitante. No Museu do Amanhã, atuando como objeto espetacularizado, essa relação nem sempre precisa ser harmoniosa para atingir seus objetivos estéticos, turísticos ou econômicos.

A obra de Calatrava no Píer Mauá, cujas formas arquitetônicas observadas externamente não apenas provocam fortes respostas estéticas, mas também fornecem um lugar de transição do mundo exterior para o interior, mesmo quando invocam associações simbólicas distintas. Assim, sua função estética não apenas é percebida através da “beleza”, mas sim, pelas funções práticas: de acesso ao museu, com a área sombreada na explanada árida; de indicador de fluxos para acesso, através dos movimentos do exterior para o interior, onde a monumentalidade arquitetônica se mostra proeminente e protege das intempéries externas como o calor, chuva, vento.

Externamente, a função estética do Museu do Amanhã, além do impacto gerado pelas formas distintas em relação a seu entorno e o estranhamento perante os materiais, a escala ou a implantação, possui um caráter de cunho prático com indicação de fluxos, proteção para intempéries e de acolhimento para o usuário do museu. Internamente, indo em direção a grande galeria central com a exposição permanente do museu, se percebe formas mais contidas e espaços neutros, sendo necessários para criar um ambiente de apoio para se sentir a experiência proposta pela curadoria, onde o foco são as sensações e a reflexão sobre o amanhã, e não o seu entorno ou a arquitetura em si. Para tal experiência, têm-se as galerias laterais que servem além da função prática de passagem, para emoldurar a paisagem da Baía da Guanabara com seu valor simbólico.

Figura 27: A estética e suas relações funcionais - (a) a proteção contra intempéries na lateral do museu, (b) a indicação de acessos externos.

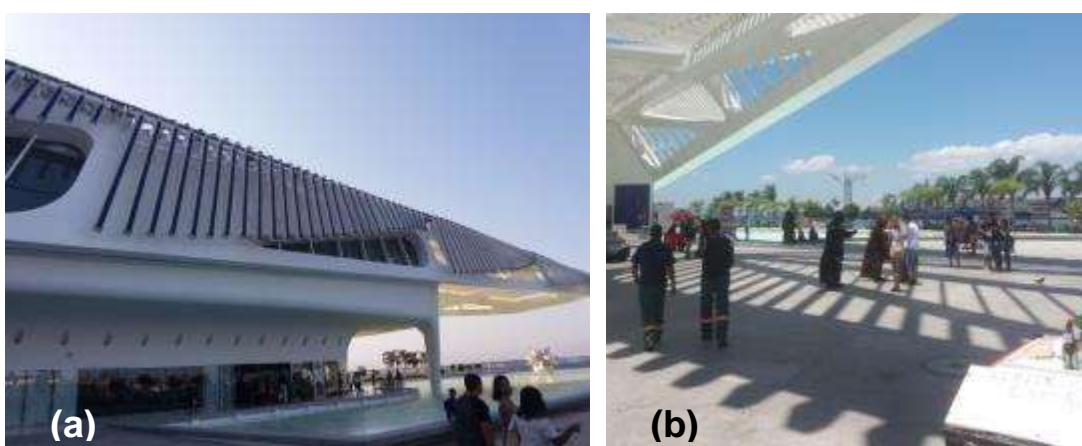


Foto: (a) do autor, 25 nov. 2017. (b) do autor, 25 nov. 2017.

Figura 28: A estética no interior - (a) salão de entrada, e (b) a indicação de fluxos através das formas.



Foto: (a) do autor, 25 nov. 2017. (b) do autor, 25 nov. 2017.

Shiner (2011, p.36) aborda que a funcionalidade pode ser incorporada no julgamento estético da arquitetura apenas se essa for vivida e dá o exemplo do prazer em perceber uma forma arquitetônica julgada como atrante e que tenha a função prática cumprida. Neste aspecto, pode-se mencionar as grandes aberturas que emolduram a paisagemn circundante, onde formas não convencionais suprem a função de permitir a entrada da luz natural.

Figura 29: Função estética - (a) a exploração formal nos corredores de acesso do museu e (b) diferenciação nas formas que definem o acesso ao segundo pavimento.

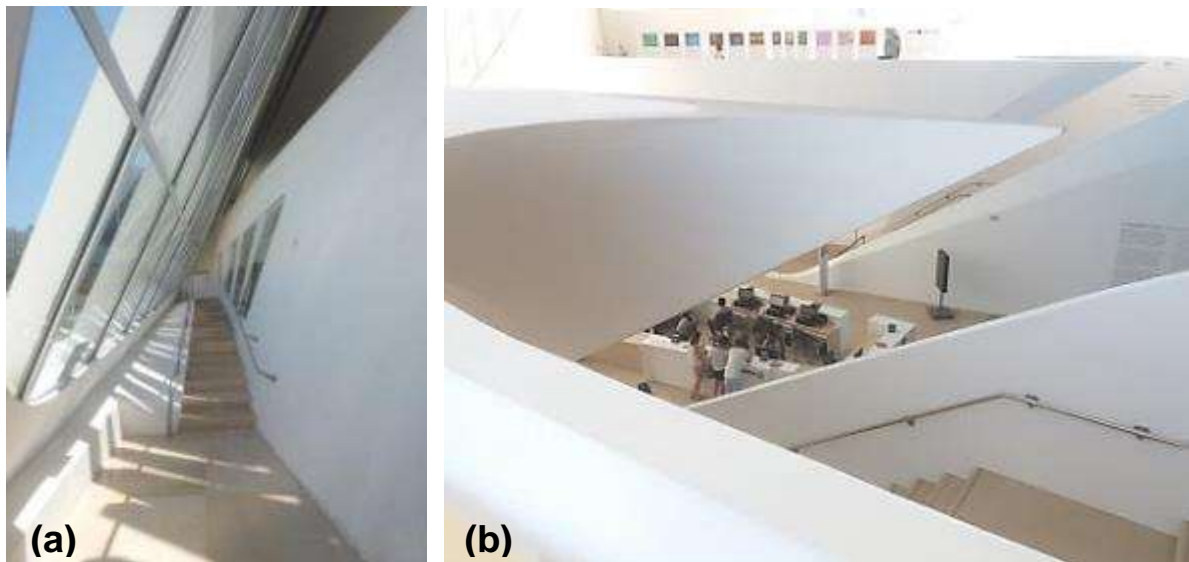


Foto: do autor, 25 nov. 2017. (b) do autor, 25 nov. 2017.

### Funções não explicitamente previstas em projeto:

- **Funções advindas de usos e apropriações no Museu do Amanhã**

Rheingantz et al. (2017, p.388) abordam o Museu do Amanhã como lugar em ação a partir da duplicidade que o caracteriza como tecnologia e como tipo. “Ao mesmo tempo que são singulares, têm localização e forma estável, eles podem acolher diferentes usos - transformados em outro tipo de construção com relativa facilidade, apesar de aparentemente intactos” (RHEINGANTZ et al., 2017, p.388). Através da transformação por seus usuários, pelos novos dispositivos e sistemas tecnológicos, pelas ações que acontecem em seu interior e exterior, eles são objetos em movimento, mesmo depois de construídos. São os usos e apropriações, os deslocamentos temporais e físicos que caracterizam esses lugares de ação tão marcantes na contemporaneidade.

Figura 30: Usos e apropriações no Museu do Amanhã - (a) intervenções artísticas, (b) comércio ambulante, (c) cenário para atuações e (d) ensaios fotográficos.



Foto: (a) do autor, 25 nov. 2017. (b) do autor, 25 nov. 2017. (c) do autor, 25 nov. 2017. (d) do autor, 25, nov. 2017.



## 5.2. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE NITERÓI – MAC

### **Aspectos sobre o Caminho Niemeyer e o bairro de Boa Viagem: seu entorno imediato**

O MAC-Niterói situa-se num setor turístico maior do que o próprio local de implantação do objeto. O Caminho Niemeyer é um complexo arquitetônico de grande valor cultural para a cidade de Niterói, com obras projetadas pelo arquiteto Oscar Niemeyer nos bairros litorâneos na cidade, se estendendo por 11 km ao longo da orla, do centro à zona sul, desde o terreno do Aterro da Praia Grande até o bairro da Charitas. Conta com sete equipamentos urbanos: Memorial Roberto Silveira de 2003, Fundação Oscar Niemeyer, Teatro Popular de 2007, Praça JK de 2003, Centro de Cinema Petrobras de 2009, e a Estação Hidroviária de Charitas de 2004 (CARDOSO, 2014, p.74-75). A construção do MAC-Niterói em 1996 foi o marco inicial do projeto, desde então, a imagem do museu se transformou em símbolo da cidade, servindo para projetar a cidade nacional e internacionalmente e inspirar, posteriormente, o projeto do Caminho Niemeyer.

Figura 31: Local de implantação do MAC-Niterói.



Foto: GoogleMaps. Disponível em: <<https://goo.gl/NbPdxH>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

Tal caminho foi instituído em 1997 (Lei nº 1604/1997) como Área de Especial Interesse Urbanístico, Paisagístico e Turístico, em áreas remanescentes do antigo aterro sobre a orla da Baía de Guanabara, porém observa-se uma dicotomia entre a intenção da implantação do circuito turístico arquitetônico, com a função exercida pelo mesmo hoje na cidade. Têm promovido à revitalização e requalificação das áreas urbanas nos bairros nas quais estão localizadas, com muitas obras sem utilidade corrente, deterioradas pelo tempo ou com conclusão inacabada, sem

uma real ligação física entre as mesmas não caracterizando um “caminho” (LUZ, 2009, p.273-287).

O Caminho Niemeyer não alcançou o êxito esperado. Ainda inacabado, não exerceu o poder de contaminação necessário para “revitalizar” o centro histórico. As quadras continuam vazias, apesar da lei no 2411/2006 (Prefeitura Municipal de Niterói, 2006) oferecer as condições de aplicação dos instrumentos de política urbana (...) sendo na verdade um projeto-piloto para sua ocupação. (...) Apesar de conviverem durante anos com as obras dos equipamentos urbanos do Caminho Niemeyer, os niteroienses possuem pouca informação e/ou interesse sobre eles (LUZ, 2009, p.294).

O MAC-Niterói situa-se no decorrer do referido Caminho, especificamente no bairro de Boa Viagem em terreno escolhido por Niemeyer juntamente com o arquiteto Ítalo Campofiorito e o prefeito na época (WISNIK, 2011, p.52). Localiza-se num bairro nobre da zona sul niteroiense, num belvedere na praia de mesmo nome. Na época do projeto, poucos edifícios circundavam o local, em que apesar da vista da Baía de Guanabara, era uma área que não tinha ainda despertado o interesse imobiliário.

Após sua inauguração – e sucesso de imagem –, o MAC – e a paisagem que ele abrange – está sendo utilizado pela especulação imobiliária como a imagem de um sonho de consumo visual, acessível a quem pode pagar pelos 450 m<sup>2</sup> de cada apartamento que está sendo construído nos seus arredores. Neste trecho, a expressão “estamos no Caminho Niemeyer” é utilizada para justificar a valorização dos imóveis e encorajar investimentos (LUZ, 2009, p.297).

O caráter notório do sítio de implantação do museu é o seu entorno imediato e as vistas produzidas por ele. Pela elevação no terreno, pode-se avistar toda a Baía de Guanabara bem como a orla do Aterro do Flamengo, o Cristo Redentor e o Pão de Açúcar no Rio de Janeiro, sendo local privilegiado para um mirante e de fácil acesso à população de Niterói.

### **O MAC-Niterói: sua concepção, aspectos gerenciais e definição do programa arquitetônico**

O museu foi construído pela prefeitura da cidade de Niterói com o intuito de guardar o acervo doado pelo colecionador João Sattamini pela iniciativa do até então prefeito de Niterói, Jorge Roberto Silveira (CHOKYU, 2010, p.291). Criado pelo Decreto n° 6591 em caráter de Instituição

Pública Municipal, está vinculada à Fundação Niteroiense de Arte (FUNIARTE) atual Fundação de Arte de Niterói (FAN) na data de 1 de abril de 1993. Inaugurado em 2 de setembro de 1996 com “a exposição que reuniu 118 obras da coleção com curadoria de Reynaldo Roels, ocupando todos os espaços disponíveis do museu: salão central, mezanino e varanda panorâmica, apresentando um quadro geral da arte brasileira nos últimos 50 anos” (BEMVENUTI, 2004, p.247).

Cita-se as palavras de Niemeyer (2013) referindo sobre a concepção do museu:

o campo era estreito, cercado pelo mar e a solução veio naturalmente, com o ponto de partida inevitável o apoio central. Dele, a arquitetura ocorreu espontânea como uma flor. A vista do mar era bonita e tinha que levá-la. Farei o edifício e embaixo se estendia a imagem ainda mais rica. Defini então o perfil do museu. Uma linha criada a partir do solo e continuamente cresce e se espalha, sensual, até a cobertura. A forma do prédio, que sempre imaginei circular, foi fixada e parei dentro apaixonado. Ao redor do museu criou uma galeria aberta para o mar, repetido no segundo andar, um mezanino debruçado sobre a grande sala de exposições (NIEMEYER, 2013 apud CARDOSO, 2014, p.78).

O MAC-Niterói por não pertencer ao IBRAM ou ao IPHAN, e sim ao município, não teve a obrigação legal de criar um plano museológico com as diretrizes que fazem parte do programa arquitetônico do museu. Portanto, a definição do programa veio da necessidade de salvaguardar a coleção de João Sattamini, alocada nos seus apartamentos no Rio de Janeiro sem condições corretas de armazenamento. Tal definição foi facilitada e intermediada pela amizade de Sattamini com o arquiteto Oscar Niemeyer e sua filha Anna Maria Niemeyer, que conduziram a construção e concepção do museu.

### **Notas sobre o arquiteto: a concepção e referências projetuais em suas obras**

Oscar Niemeyer foi um arquiteto carioca, nascido em 1907, sendo um dos únicos arquitetos brasileiros a lograr o prêmio *Pritzker*, em 1988. Sua carreira se inicia em 1932 no escritório de Lúcio Costa onde teve contato com a arquitetura moderna e os preceitos funcionalistas que permeariam seu trabalho desde então. Seus projetos destacam-se pela delicadeza na escala, em que há a preocupação em equilibrar a monumentalidade urbana e a delicadeza arquitetônica, derivando-se de sua concepção funcional e o entendimento formal da arquitetura como obra de arte. Usa da iconicidade da forma, unindo estética e política, fazendo da arquitetura uma forma de identidade visual (WISNIK, 2011, p.12). Para o arquiteto, “não interessava a crítica de que fugia

ao ‘funcionalismo’ estético da modernidade. Respondia, sem pestanejar, que ‘a beleza também é uma função’ (OLIVEIRA; ALVES, 2016, p.104).

Pode-se estabelecer alterações conceituais vistas do ponto de vista cronológico nas obras de Oscar Niemeyer, desde a obra do Berço em 1937, em que nota-se fortes influências *corbusianas* e altamente funcionalista. A pureza e simetria formal predominavam como respostas as funções nela exercidas, até Brasília na década de 1950 com uma maior liberdade formal e respostas mais fluídas as necessidades funcionais, em direção a contemporaneidade com o Centro Administrativo de Curitiba de 2011, com traços já consolidados e por muitas vezes com soluções funcionais repetitivas em sua arquitetura, que não condizem devidamente aos anseios do tempo presente. Essas características exaltam a importância do formalismo para a obra de Niemeyer, tendo relação funcional muitas vezes conflituosa com os interesses formais em sua concepção.

O ponto de inflexão na obra de Niemeyer parece ter sido, as construções realizadas em Brasília na década de 1950, com uma alteração gradativa na preocupação com o local de inserção e uma arquitetura singular de formas mais particulares e espetaculares (HIRÃO; NERES, 2013, p.133; DUDEQUE, 2009, p.17). Na arquitetura de Niemeyer,

A forma plástica da construção nem sempre decorre de um partido estrutural. (...) É o que se vê no caso dos Palácios da Alvorada, do Planalto, e do Supremo Tribunal Federal, onde as elegantes colunatas externas, que dão o caráter plástico dos edifícios, têm a função estrutural quase irrisória. (...) O que Niemeyer busca é, essencialmente, a leveza e uma caracterização icônica da forma, baseadas muitas vezes em um calculado ilusionismo estrutural (WISNIK, 2011, p.12).

Com 89 anos, Niemeyer projetou o MAC-Niterói, aperfeiçoando o projeto desenvolvido, mas não construído para o Museu de Arte de Caracas na Venezuela em 1954, tendo a sua arquitetura composta por um único cilindro sustentando um cone circular sobre sua base (HOLANDA, 2012; CHOKYU, 2010, p.292). O projeto de Caracas consistia numa pirâmide invertida implantada sobre um promontório em que nasce como forma abstrata, de forma a não ser funcional, mas sim, simbólica, convergindo com outro projeto anterior ao MAC-Niterói, o edifício Barra 72, de 1969. O projeto novamente remete ao escalonamento estreito da base sob formas maiores à medida que alcança altura, fazendo o pesado parecer leve aos olhos do espectador (DUDEQUE, 2009, p.98). Dos conceitos desses dois projetos não executados, cada um a sua maneira, convergiram para a evolução formal proposta desde 1954, culminando na execução do MAC-Niterói 42 anos depois.



## A arquitetura do museu

Montaner (2003, p.12-13) enquadra a obra na categoria de museu como organismo extraordinário, tendo a arquitetura do museu transformada em uma escultura, convertendo num espetáculo arquitetônico. Essa liberdade formal em voga na obra do arquiteto é percebida na faixa contínua de vidro que contorna o edifício juntamente com a varanda ininterrupta, deixando escondido, todo apoio estrutural, apenas percebido estando dentro do museu (WISNIK, 2011, p.52-53).

No sítio de implantação, percebe-se a esplanada de acesso à arquitetura, e ao fundo a Baía da Guanabara, apenas avistada devido a liberação do solo com seu pilar central e único. Sob a estrutura, há um espelho d'água, criando a ilusão de continuidade com o plano do mar uma vez que se posiciona na borda do promontório. “Além de se afastar horizontalmente das construções urbanas, o prédio se eleva acima do nível da rua, provocando a experiência de limite de distanciamento do mundo cotidiano, para se fixar simbolicamente à beira do precipício sobre as águas da baía de Guanabara” (MAC, 2006, p.27).

Figura 32: O entorno imediato do museu - (a) vista da avenida Av. Alm. Benjamin Sodré, (b) vista a direita do museu com a Baía da Guanabara ao fundo, (c) verticalização do entorno, e (d) vista a esquerda do museu com a cidade ao fundo.



Foto: (a) do autor, 30 nov. 2017. (b) do autor, 30 nov. 2017. (c) do autor, 30 nov. 2017. (d) do autor, 30 nov. 2017.

Passado a esplanada, a rampa de acesso ao museu é o elemento central da composição arquitetônica, apoia-se ao cilindro de concreto em traçado sinuoso, adquirindo papel fundamental no diálogo com a paisagem, que, além de marcar a transição entre o exterior e o interior, cria um mirante em movimento para a região circundante (HIRAO; NERES, 2013, p.134; CHOKYU, 2010, p.296). A rampa funciona como um dispositivo visual, e não de pura preocupação plástica, ao percorrê-la, o visitante forçosamente olha o volume a frente, enquanto perpassa ao fundo o panorama do entorno (MAC, 2006, p.22).

Niemeyer, nessa relação da obra com o lugar caracteriza-o como monumento, ao conceber a edificação com uma implantação estratégica numa generosa praça seca de chegada que faz todas as conexões e permite o livre circular, e dessa forma deixa ser contemplada das mais diversas miradas possíveis, como uma escultura. E ao conferir, dimensões, proporções e escala a forma da construção proporciona uma sensação mista de curiosidade, estranhamento, admiração e deslumbramento ao usuário (DUDEQUE, 2009, p.99 apud HIRAO; NERES, 2013, p.134).

A rampa conecta-se com o cilindro de concreto através de técnicas já observadas no auditório do Iberapuera de 1950, e posteriormente no MON de 2002. O corpo do edifício é o centro do museu, em que todo o programa se desenvolve em seu entorno de forma radial, podendo dividi-lo em quatro seções horizontais, no subsolo estão as áreas de auditório, acervo e restaurantes, no cilindro central estão os acessos verticais, no corpo do edifício as áreas administrativas, e na porção superior as expositivas. “Com relação aos ambientes internos, todas as diferentes funções do museu foram concebidas para ocorrerem dentro do volume único do museu. Atualmente, a reserva técnica do museu está localizada em edifício separado” (CHOKYU, 2010, p.296).

No corpo do edifício observa-se o saguão de entrada com a bilheteria e loja de souvenirs à esquerda e a acesso a área administrativa, banheiros e área técnica e de pesquisa do museu. Para se acessar as exposições, deve-se ou subir pela escada interna contígua ao hall de entrada, ou acessar a rampa externa entrando no andar superior. Tal pavimento é exclusivamente destinado às exposições, temporárias ou não, ambas necessitam de bilhete para ter acesso.

O museu possui três espaços expositivos com características distintas entre si, a sala central possui pé direito duplo e dimensão em planta mais ampla que as demais, com 393,13m<sup>2</sup>. A galeria em torno dessa, com 296m<sup>2</sup>, é estreita e possui as visadas para o entorno graças a janela contínua que rodeia a arquitetura. A terceira galeria semelhante a anterior, não possui visadas para o exterior,

porém possui um mezanino que permite contato com a sala central (CHOKYU, 2010, p.304). Ao acessar o mezanino, tem-se a maior área expositiva do museu, uma área de 697,80m<sup>2</sup> com pé direito simples circundando todo o salão central, sendo acessado por uma escada helicoidal sem alternativa de elevadores ou rampas.

No subsolo encontram-se os setores técnicos e de apoio ao museu, são eles a reserva técnica, auditório, restaurante e apoios a serviços. A reserva técnica possui acesso por escada e elevador independentes. O auditório com 125m<sup>2</sup> comporta 60 pessoas, e o restaurante completa o círculo do subsolo com vista para a Baía da Guanabara e acesso apenas por escada e plataforma elevatória.

Figura 33: A arquitetura do museu – (a) setor administrativo, (b) setor de pesquisa, (c) salão principal, (d) varanda.



Foto: (a) do autor, 30 nov. 2017. (b) do autor, 30 nov. 2017. (c) do autor, 30 nov. 2017. (d) do autor, 30 nov. 2017. (e) do autor, 30 nov. 2017. (f) do autor, 30 nov. 2017.

## **Seu acervo e tipologia expositiva**

O museu abriga duas coleções de arte moderna e contemporânea em seu acervo: a coleção doada por João Sattamini, cedida em regime de comodato pelo empresário; e o acervo próprio, formado desde a inauguração do museu. O primeiro conjunto começou a se formar nos anos 1960, quando Sattamini morava em Milão, desde então foram reunidas cerca de 1.300 obras, no período dos anos 1940 até os dias atuais. Compreende o panorama da arte brasileira pós-guerra, com artistas como: Lygia Clark, Antonio Dias, Rubens Gerchman, Raymundo Colares, Iberê Camargo, Ivan Serpa, Anna Bella Geiger, Paulo Roberto Leal, entre outros (MAC, 2010, p.12). Na segunda coleção, são 400 obras doadas ao museu até o ano de 2016.

A coleção pode ser dividida em períodos, iniciando pela modernidade a década de 1940, do abstracionismo dos anos 1950, a arte pop e politizada dos 1960, o experimentalismo dos anos 1970, o retorno da pintura na década de 1980, chegando à contemporaneidade da arte brasileira, elucidando a complexidade do acervo do MAC-Niterói, seja conceitualmente, seja com necessidades específicas de armazenamento e suporte expositivos para obras tão diversificadas. “A coleção não está constituída apenas pelas formas mais tradicionais de arte, como o óleo sobre tela, mas por um elevado número de esculturas, coisa que penso ser rara em coleções brasileiras, além de muitos objetos que se situam a meio caminho entre as diversas modalidades de criação” (SATTAMINI, 1996 apud MAC, 2006, p.55).

Para tal acervo, o museu necessitava responder arquitetonicamente a essas demandas, devido a ausência de boas condições para expor, armazenar e conservar, João Sattamini no ano de 2015, não renovou o contrato com a prefeitura de Niterói sobre a concessão das obras do colecionador, alegando problemas associados a aclimação das obras de arte. Kluppel (2012, p.103) aponta tal problema como o principal gerador de danos no armazenamento de obras de arte. Para saná-los, o MAC-Niterói passou por dezoito meses de reformas, sendo reaberto em 2016.

## **As funções manifestadas no MAC-Niterói**

### **As funções propriamente ditas:**

- **Função comunicacional no MAC-Niterói**

O MAC-Niterói se comunica com seu público através de duas formas: pelo conteúdo e continente. Isso gera uma desestabilidade entre esses dois vieses, pois a “arquitetura de Oscar Niemeyer é o grande chamariz, e a coleção de João Sattamini, um dos principais conjuntos de arte

contemporânea do país, acaba em segundo plano” (PENNAFORT, 2016). É o museu entendido como obra de arte por ele próprio, comunicando que a sua própria apreciação já satisfaz a necessidade do visitante em contemplá-lo, sem ter que obrigatoriamente, apreciar seu conteúdo.

Sobre o conteúdo, observa-se que, desde a inauguração do MAC-Niterói, uma parcela significativa do público não frequentava exposições de arte, tendo o primeiro contato acontecendo na visita ao museu, acreditando ser necessário, dominar teorias artísticas e fundamentos estéticos para o entendimento da arte (MAC, 2010, p.134). As relações comunicacionais entre espectador e museu são conflituosas e podem se estabelecer de diferentes maneiras: uma delas se refere aos deslocamentos de objetos de uso cotidiano para o universo da arte, com a atribuição de outra função aos mesmos, retirados de sua função utilitária para a função simbólica, estimulando a percepção imaginativa.

Num primeiro estágio, o espectador se apropria da obra, “absorvendo-a” pelo olhar, em seguida, ele a “dígere”. Neste estágio, os elementos intrínsecos da obra de arte são assimilados e acrescidos de ingredientes culturais e sensíveis, próprios do universo cultural e imaginativo do espectador, e, finalmente, no terceiro estágio, ele completa o ato da apropriação do objeto artístico através da sua interpretação (MAC, 2010, p.135).

- **Função econômica no MAC-Niterói**

A função se manifesta através de quatro formas: (1) diretamente com a receita gerada pelos estabelecimentos alocados no MAC-Niterói, (2) com o investimento para a manutenção dos parceiros e investidores do museu, (3) com a própria implantação da instituição, alterando a dinâmica financeira do local, e (4) com os usos e apropriações no entorno do museu.

Sobre a primeira manifestação, o MAC-Niterói conta com local destinado a bilheteria, loja de souvenirs, café e restaurante, bem como o aluguel do auditório para palestras e congressos. Vale frisar que na primeira visita ao museu, datada de 23/08/2017, a loja se encontrava em pleno funcionamento, já na segunda, datada de 30/11/2017, a mesma se encontrava vazia e sem previsão de retorno às atividades.

Além disso, o museu possui administração e manutenção realizada pela Prefeitura de Niterói e pela instituição Cultura Niterói, cooperação da Universidade Federal Fluminense (UFF) e parcerias da *Alliance Française*, *Mercuri Hotels* e *Cultura Inglesa* que participam financeiramente

e com apoio técnico ao museu. Conta também com a Associação de Amigos do MAC-Niterói, que através de taxas mensais, os participantes possuem benefícios no museu.

Figura 34: Manifestações da função econômica no museu - (a) bilheteria, (b) loja de *souvenirs* fechada, (c) auditório, (d) loja de souvenirs aberta, (e) café e bistrô MAC, (f) e (g) vendedores ambulantes na entrada do museu.



Foto: (a) do autor, 30 nov. 2017. (b) do autor, 30 nov. 2017. (c) do autor, 30 nov. 2017. (d) Albenzio Almeida. Disponível em: <<https://goo.gl/D3yrpa>>. Acesso em: 21 dez. 2017. (e) do autor, 30 nov. 2017. (f) do autor, 30 nov. 2017. (g) do autor, 30 nov. 2017.

- **Função educativa no MAC-Niterói**

Desde a sua fundação, o museu possui atividades educativas organizadas pela Divisão de arte-educação, dispondo de ambientes utilizados para atividades educativas, como o mezanino, chamado de espaço interativo, o pátio externo, onde se recebe as escolas com o intuito de verem a arquitetura antes de adentrar o museu (BEMVENUTI, 2004, p.247-248). Sobre o mezanino, apesar da literatura atribui-lo tal função, quando visitado, o mesmo se mostrou fechado e sem previsão de atividades educacionais.

No capítulo VII da Divisão de museologia, artigo 18º, aborda as atividades culturais e educativas destinadas à complementação de programas de ensino em diversos níveis e ao desenvolvimento cultural da comunidade. Já no capítulo VIII da divisão de teoria e pesquisa, aborda-se no artigo 21º que tem se por objetivo o planejamento e execução de atividades de pesquisa e difusão do conhecimento para o público, e no capítulo VIII da Divisão de Arte Educação, artigo 23º, item IV, aborda-se sobre a criação de projetos com vistas à preservação cultural local e sua valorização pela comunidade pelo viés educativo (BEMVENUTI, 2004, p.248-249).

As definições elucidam que, desde a concepção do museu, havia a preocupação e de se investir em educação não-formal, sendo uma premissa funcional e importante justificção para a criação do MAC-Niterói. Nota-se como já citado na função comunicacional, uma importante dicotomia entre o continente e o conteúdo exposto no museu, gerando desafios na implementação de programas de ações educativas, visando ao estabelecimento de elos comunicativos entre o público e as exposições (MAC, 2010, p.135).

Apresenta-se aqui, algumas curadorias educativas focadas na coleção João Sattamini e no acervo do MAC de Niterói, que promoveram a integração e a participação ativa do público, bem como, posteriormente, ações educativas que estimulem a percepção da arquitetura do museu e seu entorno, baseados em MAC (2010, p.135-139) e Cultura Niterói (2016).

- *Núcleo de obras concretistas e neoconcretistas* em que o vocabulário geométrico das obras estimulou a criação de jogos promovendo experimentações artísticas e interação com a arte;
- *Núcleos da nova figuração e a geração 80* em que o público de diferentes idades seleciona, organiza e promove associações livres entre obras de arte expostas, criando uma coleção paralela de histórias e interpretações.

- *Núcleo de objetos escultóricos* consiste no uso de diferentes materiais do cotidiano, como: metais, papéis, madeiras, deslocados de seu uso habitual, alterando seu valor simbólico e sua utilização no campo da arte, instigando a reflexão e a discussão sobre a integração ou os limites entre arte e vida.
- *O MAC como obra de arte* convida os visitantes para a experiência compartilhada do encontro entre arte e arquitetura. O diálogo entre a paisagem e a arquitetura do museu faz um laboratório multissensorial de ação ambiental, em que os visitantes contemplam tudo que cerca o museu.
- *Linhas de Estudos e Pesquisas* colaboram com a curadoria da exposição e também produz conteúdo que possa gerar material para publicações.
- *O Laboratório de Interfaces Arte e Sociedade*, ativa todos os espaços da arquitetura do MAC, dentro e fora do museu, como uma escultura social, desde o pátio, a rampa e a varanda.
- *As Experiências Compartilhadas* se categorizam pelas: *Visitas em Grupo*, com encontros e vivências para grupos agendados com foco na dimensão multissensorial da arte, incluindo a arquitetura; as *Conversas na Exposição*, dirigidas ao público espontâneo que instigam percepções ampliadas sobre a coleção e as exposições temporárias; ao *Programa em Família*, em que atividades, conversas, ateliês, jogos e experiências elaboradas para as famílias; e o *Ateliê Aberto*, com oficinas, encontros, ocupações e performances com artistas e educadores.
- **Função em prol do lazer e do entretenimento no MAC-Niterói**

A função manifesta-se em suas exposições e em sua arquitetura, entendida como local de lazer. O MAC-Niterói transforma-se “em um laboratório de respostas poéticas e interativas para os visitantes” (MAC, 2006, p.103). Pode-se citar a instalação *Parque Funcional Beto Shwafaty*, em que objetos são dispostos na esplanada do museu para apreciação e intervenção humana. Funciona como um parque de diversões, difundindo valores ligados a arte.

Percebe-se que com a midiaticização da cultura, com a globalização das informações, os museus se transformam em cenário para divulgação e centro de lazer. Pode-se constatar tal afirmativa, com a divulgação de imagens do MAC-Niterói que, não necessariamente, refletem as exposições. Sendo a própria visita à arquitetura, um ato de lazer e entretenimento.



- **Função expositiva no MAC-Niterói**

A função expositiva não pode ser analisada apenas pelo seu conteúdo, seu continente por si só evoca como obra de arte em exposição. Isso significa que a visita ao museu deve ser iniciada fora do interior da arquitetura, tendo a paisagem como exposição permanente, trazendo a atenção do visitante para o percurso criado por Niemeyer. O museu funciona como um grande e poderoso mirante para a exposição permanente que é a Baía da Guanabara, e a cidade do Rio de Janeiro com suas estratificações temporais sobrepostas.

A exposição intramuros do museu se baseia no acervo de João Sattamini e no acervo próprio da instituição. Manifesta-se nas áreas comuns do museu: salão principal, com obras de maior envergadura devido às dimensões do ambiente. Varanda, em desenho circular com a vista para a Baía da Guanabara, alocando obras de menor porte. Mezanino, com vista para o salão principal e recebendo obras de porte reduzido. Tais obras são instaladas no próprio piso, ou em painéis verticais nas dependências do museu.

A exposição de artes é a razão pela qual o museu foi criado, pois uma coleção só existe se puder ser vista, “ela deve servir para que artistas a usem em seu processo de aprendizado, além de instrumento para a permuta entre instituições para suas exposições” (SATTAMINI, [s/d] apud MAC, 2010, p.11). Assim, ressalta-se a exposição *varanda circular* ocorrida em março de 2017, ocupando toda a varanda do museu, e a exposição *don't you (forget about me)*, de novembro de 2017, ocupando a salão principal do museu.

Figura 35: Exposições intramuros - (a) exposição *Don't you (forget about me)*, e (b) *Varanda circular*.

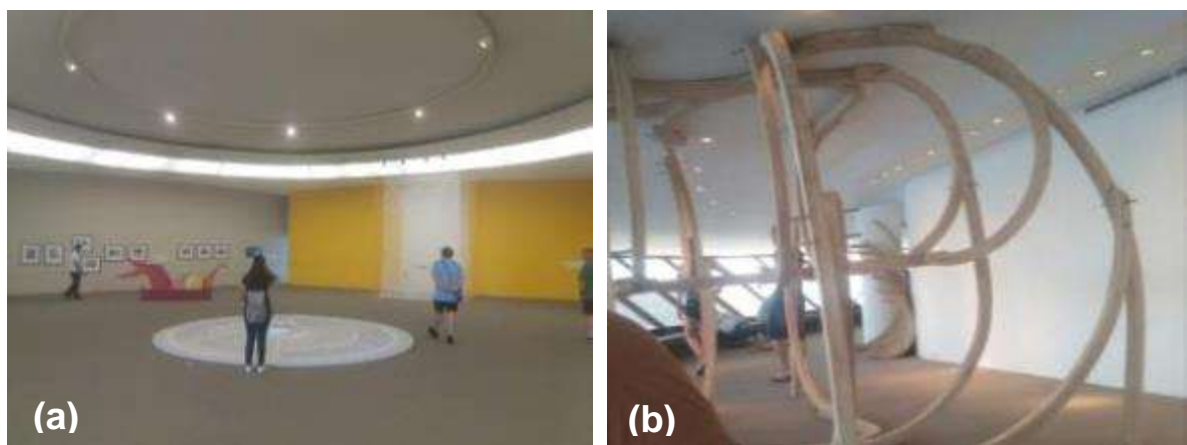


Foto: (a) do autor, 30 nov. 2017. (b) do autor, 23 ago. 2017.

A exposição extramuros acontece atrelada a sua função estética, em que a implantação da arquitetura, a posição e angulação das visadas, a janela fita ininterrupta, criam molduras para a paisagem circundante. Artistas e curadores utilizam dessa característica do museu para divulgar não as exposições, mas a cidade de Niterói, tratando-a como uma grande obra de arte, em que através da varanda do MAC-Niterói, pode-se se ter vários enquadramentos.

Figura 36: O entorno como obra de arte permanente – (a) matéria de jornal Tribuna da Imprensa de 1996 ressaltando a vista e a arquitetura do MAC, (b) vista emoldurada em direção a Igreja da Boa Viagem.

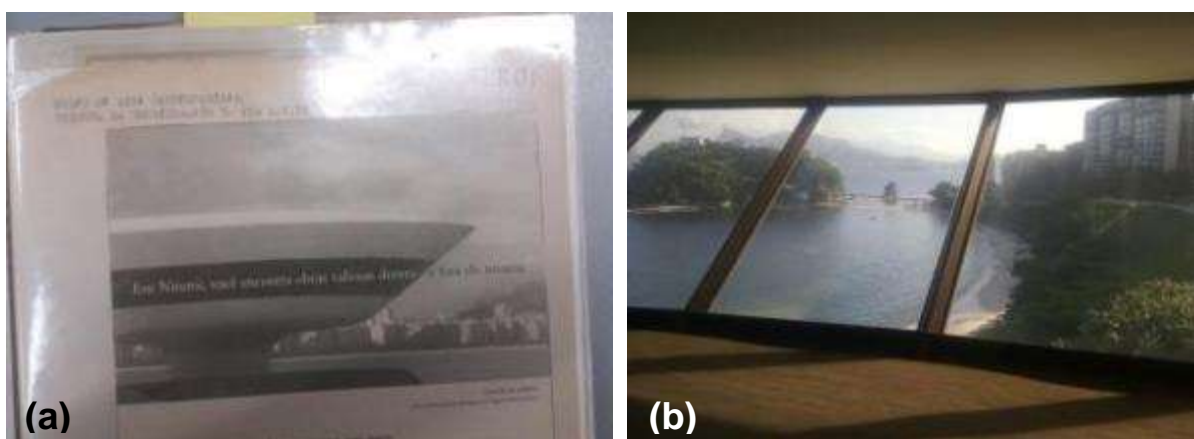


Foto: (a) do autor, disponível em: acervo da Divisão de Teoria e Pesquisa do MAC, 30 nov. 2017. (b) do autor, 23 ago. 2017.

- **Função memorialística no MAC-Niterói**

Devido à tipologia expositiva pertencer ao modernismo e a contemporaneidade – datada após 1940 – e privativo, visto que até o ano de 1996, boa parte das obras se encontrava na propriedade de João Sattamini, a função memorialística relativa a esse acervo, não se manifesta como em museus associados a história ou a temáticas específicas. O MAC-Niterói pauta pela criação de experiências e sensações através da arte exposta, de sua arquitetura e seu sítio, agindo “como um depositário da memória urbana com importantes conteúdos significativos para os habitantes da cidade, servindo como elemento de reinterpretação e valorização do espaço e da sua história” (LUZ, 2009, p.274).

- **Função preservacionista no MAC-Niterói**

O museu possui ações de preservação às obras de arte de seu acervo. Conta com reserva técnica nas suas dependências e profissionais especializados no armazenamento, catalogação, preservação e exposição das obras. Devido a problemas sobre o armazenamento do acervo de João Sattamini

em 2015 e o possível rompimento de contrato com a instituição, levou o museu a uma grande reforma a fim de modernizar e adequar suas dependências técnicas às novas exigências da arte contemporânea e da museologia (PENNAFORT, 2016). Hoje o museu conta com as áreas devidamente capacitadas para preservar o acervo da instituição, sendo caráter prático.

- **Função social no MAC-Niterói**

No museu, observa-se uma grande preocupação com questões sociais, a salientar a ênfase da função educativa no seu quadro de programas e funcionários, bem como na instalação em 2008, do Módulo de Ação Comunitária - *Maquinho*, que levou as preocupações do MAC para mais próximo da comunidade carente no Morro do Palácio.

Em 2016 lançou-se um novo conceito no museu, o MAC+20, em homenagem aos 20 anos de existência. Tal conceito visou à unificação dos pontos turísticos culturais de Niterói, como forma de integração social e troca de experiências e interfaces entre pessoas e a arte. “Neste sentido o MAC estará assumindo sua vocação plena como agente catalisador de interfaces através de programas integrados de exposições, ações artísticas, educativas, ambientais e sociais, como um Laboratório de Futuros que se irradia do Mirante da Boa Viagem para a cidade, país e mundo” (CULTURA NITERÓI, 2016).

Seu alcance social se dá através da função educativa, baseada em três pilares: *Museu Laboratório de Futuros*, para práticas e pesquisas sobre interfaces entre arte, ciência e educação, com novas conceituações de exposições e irradiações comunitárias; a *Coleção Viva*, estudos curatoriais a partir das mudanças de paradigmas da arte contemporânea brasileira através dos acervos MAC-Niterói com pesquisas, programa de residência, cursos, seminários e publicações; e a *Reserva técnica compartilhada*, com novas instalações para o acervo em outros locais da cidade.

Sua relação com a sociedade também se manifesta através de seu Setor de Teoria e Pesquisa e da biblioteca dentro do museu, em que pesquisadores e a sociedade civil podem ter acesso sobre material sobre arte e arquitetura. Para finalizar, nota-se que a função social esta atrelada a função expositiva e função educativa. No MAC-Niterói não existem locais específicos para acolhimento social, tal atividades são previstas nos conceitos das exposições e dependem delas para acontecer e se manifestar. Na arquitetura, a sociedade é acolhida no *Maquinho*, local destinado às ações de cunho social, tendo a arte como motivadora de transformações sociais.

o **Função social para acessibilidade no MAC-Niterói**

Tal função se manifesta na adequação da arquitetura às necessidades de acessibilidade de públicos distintos na dependência do museu. Durante a realização da revisão de literatura abordando sobre o acesso ao museu, constatou-se que “o MAC-Niterói não possui elevador no térreo para acesso no interior, e embora o acesso seja feito pela rampa, esta pode representar um esforço considerável para pessoas com dificuldade de locomoção” (CHOKYU, 2010, p.300). Tal afirmativa se constatou in loco, pois mesmo para o público portador de necessidades especiais (PNE), as intempéries transformam o percurso em uma tarefa difícil.

Figura 37: Os acessos - (a) acesso às áreas técnicas sem opção de rampas ou elevadores, (b) acesso a restaurante e café com plataforma elevatória para cadeirantes, (c) exposição sem informações em braile e caminhos demarcados por pisos táteis, e (d) acessos aos diversos níveis pela escada.



Foto: (a) do autor, 30 nov. 2017. (b) do autor, 30 nov. 2017. (c) do autor, 30 nov. 2017. (d) do autor, 30 nov. 2017.

Nas áreas expositivas não foi constatado preocupações com pisos táteis, bem como a escolha de carpete como acabamento, não facilitando a locomoção. Nos acessos ao restaurante, café e auditório, constatou-se a adaptação de uma plataforma elevatória para suprir a necessidade de acessibilidade para pessoas como locomoção reduzida. Nas áreas técnicas do subsolo, o acesso é realizado por escada ou elevador no interior do museu. Tal elevador é utilizado para levar a obras de arte da reserva técnica aos demais níveis expositivos do museu, passando pelas áreas destinadas à administração.

Por fim, durante toda a visita ao MAC-Niterói ficou perceptível que o mesmo não conta com equipamentos que garantem a acessibilidade para o público PNE como pisos táteis ou mapas táteis, e os guias que trabalham no museu, até o dia da pesquisa de campo, eram capacitados em libras. Como atividade inclusiva para o público PNE, o museu promove os *Encontros Multissensoriais*, que são programas de acessibilidade promovendo experiências mobilizando os diferentes sentidos, integrando com grupos de cegos ou não, os diferentes modos de ver e do não ver, ouvir e sentir, através do toque em obras de arte das exposições e percepções dos espaços e ambientes do museu, materializando a referida função.

Figura 38: Totens e instruções escritas em bilíngue – (a) informações sobre a exposição, (b) Bistrô MAC.



Foto: do autor, 30 nov. 2017. (b) do autor, 30 nov. 2017.

- **Função social para a sustentabilidade no MAC-Niterói**

Com projeto datado de 1991, e inauguração em 1996, em que preocupações advindas de questões ligadas à sustentabilidade ambiental eram notadas no ato de se projetar, segundo a literatura

estudada e a pesquisa empírica, o museu não dispõe de ferramentas em prol da sustentabilidade, nem certificações na área.

- **Função turística no MAC-Niterói**

A função turística caracteriza-se pela capacidade de coadunação de pessoas com a intenção de usufruir de algum tipo de serviço no MAC-Niterói. Nesse sentido, há uma dupla finalidade na construção do museu: promover a imagem da cidade internamente pela elevação da autoestima e da imagem que os habitantes fazem de sua cidade, gerando assim um movimento turístico do próprio morador. E também promovê-lo externamente, inserindo as cidades nas chamadas redes globais, atraindo investimentos externos e tornando-as ponto de passagem quase que obrigatório para o turismo internacional (BRUNO, 2002, p.94). Essa função justifica-se pelo número de visitantes, tendo um importante papel no desenvolvimento turístico da cidade, que recebe mensalmente uma média de dez mil visitantes de todo o país, tendo no período de sua inauguração até o ano de 2011, registrados dois milhões de visitantes, tendo uma média de 450 mil pessoas anuais (MONTEIRO, 2015, p.33-34).

Figura 39: A transformação do potencial turístico de Niterói através da arquitetura do MAC - (a) Jornal O Globo Niterói de 1991, e (b) Jornal Niterói de 1991.

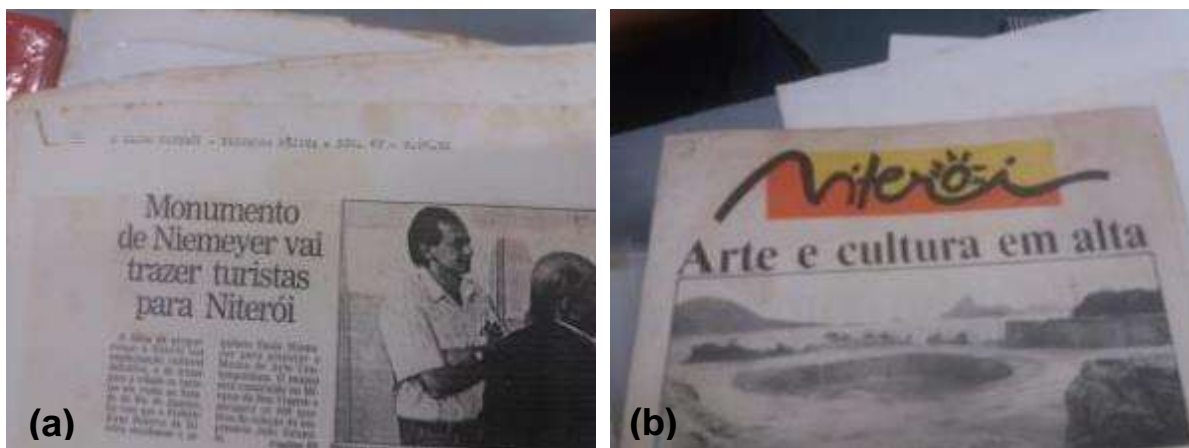


Foto: do autor. Disponível no acervo da Divisão de Teoria e Pesquisa do MAC (30 nov. 2017).

Monteiro (2015, p.31) aborda que os “padrões estéticos moldados pela própria sociedade interferem diretamente nos conceitos sobre o que é ‘bello’, do que é ‘bom’, atuando não somente no consumo de produtos como roupas e objetos de decoração, mas também no consumo de produtos culturais, dentre eles o turismo.” Essa afirmação mostra uma relação estreita com função estética e simbólica do museu favorecendo o turismo e a economia local.



## As funções de cunho teórico:

- **Função estética do MAC-Niterói**

O MAC-Niterói comporta-se como um grande objeto de apreciação. “A arquitetura de Oscar Niemeyer é o grande chamariz, e a coleção de João Sattamini, um dos principais conjuntos de arte contemporânea do país, acaba em segundo plano” (PENNAFORT, 2016). A função estética é a primeiramente visível e a notadamente mais marcante na arquitetura do MAC-Niterói, sobrepujando assim outras qualidades práticas que poderiam vir em segundo plano. “A nossa intuição de que as qualidades estéticas e as funções práticas deveriam ser unidas em arquitetura, parecemos ter a intuição natural de que alguns edifícios são esteticamente tão poderosos que podemos justificadamente desfrutar a aparência, apesar das falhas práticas” (SHINER, 2011, p.37).<sup>3</sup>

Tal afirmação vem do fato de o visitante muitas vezes notarem somente a arquitetura, o seu invólucro, e não as obras de arte ali expostas, ou uma atenção demasiada grande sobre a paisagem do entorno. Devido às escolhas de caráter estéticos, ressaltam-se os materiais não condizentes com as características climáticas do sítio de implantação, a pouca preocupação com qualidade térmica, a proteção contra intempéries, dificultando muitas vezes a permanência dos visitantes nas dependências externas do museu.

Aos desavisados, a surpresa estética é inegavelmente intensa, causa estranhamento e surpresa uma colossal taça branca ao alto do morro. Momentos depois, já em frente ao local, uma praça em explanada convida ao acesso, com toda a vista da baía de Guanabara revelada ao fundo, e o museu mostra todo seu vigor (DUDEQUE, 2009, p.9).

A arquitetura constitui-se de uma base em cilindro delgado, que suporta um cone invertido circular, possuindo muito mais que a função estrutural de manter a arquitetura estável, sua função visual é inegável, cita-se a fim de ilustração o MON e o MAM-Caracas (DUDEQUE, 2009, p.164). Essa característica espacial alterou a percepção do cidadão de Niterói sobre o museu implantado, sentindo-se agredido com a falta da participação social na consulta a respeito da criação do museu, que relacionou a sua estética com o formato de um disco voador, apelidando pejorativamente de taça, cálice, disco voador, nave espacial ou óvni (BRUNO, 2002, p.98). Hoje,

---

<sup>3</sup> No original: *our intuition that aesthetic qualities and practical functions should be united in architecture, we seem to have an equally natural intuition that some buildings are aesthetically so powerful that we may justifiably enjoy their appearance despite their practical failings.*

com o afastamento histórico de sua construção, pode-se dizer que a imagem do museu possui uma conotação diferente da original, a população possui um sentimento de orgulho por ter uma obra de Oscar Niemeyer e de fazer parte de uma cidade inserida no circuito cultural, graças a investigação formal que outrora foi combatida.

Analisá-se o caráter estético através das exposições ocorridas no museu, sobre elas, pode-se mencionar a exposição *MAC vazio*, ocorrida em junho de 2017, em que o público é convidado a experimentar o museu sem nenhuma obra de arte exposta, com o intuito de apreendê-lo como a própria obra de arte a ser descoberta e admirada (CULTURA NITERÓI, 2017). Tem-se também a exposição *Illuminarte* ocorrida em novembro de 2017, em que um espetáculo de luz, som e imagem é projetado no invólucro do museu fechado para a visita interna, evidenciando seu caráter monumental e espetacularizado.

Figura 40: Programa *MAC vazio* e *Illuminarte*: a forma como protagonista - (a) divulgação no site oficial do museu e (b) divulgação na página oficial do Instagram.

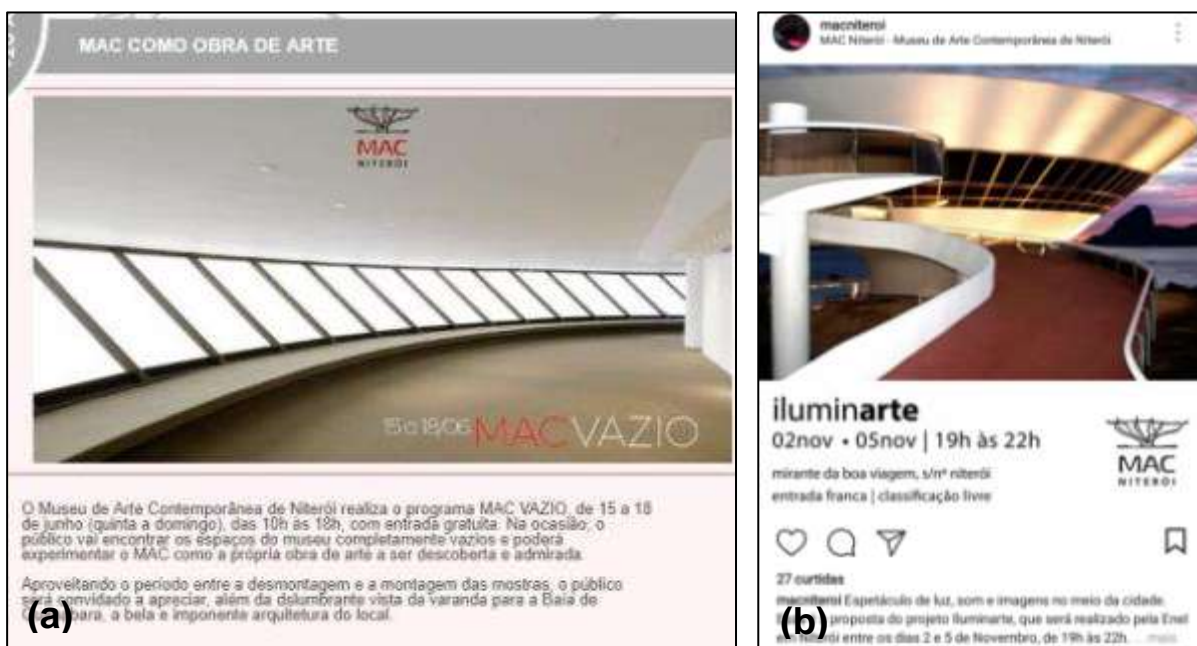


Foto: (a) Cultura Niterói. Disponível em: <<https://goo.gl/bX7A1j>>. Acesso em: 31 out. 2017. (b) Instagram @macniteroi, 30 out. 2017.

- **Função prática no MAC-Niterói**

A função prática é a razão principal da origem da arquitetura, a natureza da construção é expressa pela sua utilização (STROETER, 1986, p.35-37). Assim, deve-se voltar ao decreto de criação do museu de 1993, no Capítulo II – *Dos objetivos* – Artigo 2º, referindo-se a conservação,



documentação, exposição e divulgação do acervo de João Sattamini, além das atividades de teor científico-cultural como fundamentais para a preservação da coleção e o surgimento do museu (BEMVENUTI, 2005, p.250). Tais funções explicitadas no decreto de fundação entram em consonância com o que aborda Poulot (2013, p.22), que considera cinco funções básicas da arquitetura de museus. Portanto suas funções práticas possuem desdobramentos educativos, expositivos, preservacionistas.

No Artigo 5º, corrobora-se tal consideração, onde apresentam atividades em que o museu se envolve. No item VI está escrito: realizar cursos, conferências, palestras, exibição de filmes e outros recursos audiovisuais, no capó das artes plásticas, museologia, conservação e outros temas pertinentes ao seu caráter institucional e à sua temática (BEMVENUTI, 2004, p.150). Explicitando seu caráter prático associado ao social e a educação. Além dessas, a função prática se dá pela sua arquitetura, onde no ato de se projetar, a criação de um ícone urbano era uma premissa. Indicando ligações com a função estética e simbólica. Como resposta às necessidades práticas, a função manifesta-se através da arquitetura, com espaços destinados a cada uma dessas funções.

- **Função simbólica no MAC-Niterói**

Stroeter (1986, p.37) aborda que tudo que difere da função prática, são funções situadas a nível simbólico, no caso do MAC-Niterói, em sua fase pré-projetual, “havia a intenção de se criar um ícone para a cidade, a fim de aumentar o número de turistas e a receita do município” (CHOKYU, 2010, p.291). Então pode-se considerar a relação entre a função simbólica e a prática, visto que a autonomia do museu perante o entorno de implantação e suas características formais distintas da arquitetura niteroiense, o transforma em ícone e imagem da cidade, gerando uma nova dinâmica midiática sobre Niterói. Não mais, apenas a Baía de Guanabara se mostra icônica, mas sim, a Baía de Guanabara com o MAC em seu contexto se tornam icônicos (HIRAO; NERES, 2013, p.134; BRUNO, 2002, p.91).

A função simbólica do MAC-Niterói está intimamente associada a midiaticização sobre os museus contemporâneos. Ocorre aqui, uma divulgação de ideias como: modernização da cidade, culturalização da população, cidade cosmopolita e inserida no cenário global arquitetônico, que trouxeram, antes mesmo da construção do museu, uma ideia da necessidade de sua implantação para o avanço ao progresso. “A arquitetura do museu se transformou em ícone, logotipo da prefeitura, peça publicitária, marca, com a sua imagem sendo reproduzida infinitamente pela

cidade. E, ao se tornar ícone, a população alterou sua percepção a respeito do museu e até de sua cidade” (BRUNO, 2002, p.98).

Figura 41: jornais da época da construção trazem em suas manchetes o espírito por trás da expectativa de modernização e criação de novos símbolos pra Niterói - (a) Manchete do Jornal Folha de Niterói de set. 1996, e (b) matéria sobre a renovação da cidade no Jornal Tribuna da Imprensa em set. 1996.



Foto: (a) do autor, disponível no acervo do setor de teoria e pesquisa do MAC-Niterói, 30 nov. 2017. (b) do autor, disponível no acervo do setor de teoria e pesquisa do MAC-Niterói, 30 nov. 2017.

Hirão; Neres (2013, p.133) afirmam que o museu “preserva o caráter monumental de formas exuberantes e está de acordo com estratégia do papel desempenhado por essas edificações como referenciais urbanos que caracterizam o uso da edificação como elemento de identidade da cidade”. Torna-se claro ao analisar o símbolo formal do MAC-Niterói aparecendo em diversas situações que não necessariamente remetem a arquitetura do museu enquanto local de exposições ou as funções exercidas em seu interior, remetendo apenas a sua força simbólica enquanto ícone de Niterói.

Figura 42: A função simbólica do MAC-Niterói: o uso do criptograma do museu para situações que não remetem as suas funções expositivas – (a) companhia de taxis, e (b) símbolo prefeitura de Niterói.



Foto: (a) do autor, 30 nov. 2017. (b) do autor, 30 nov. 2017.

A função simbólica não se manifesta apenas pela iconicidade e diferenciação de sua arquitetura, deve-se abordar suas características de relação com o entorno e especificidades expositivas. Apesar da ousada forma, estabelecem-se relações simbólicas que criam um diálogo com a paisagem circundante, assim, sobre o modo de implantação do museu, a galeria torna-se tão importante quanto o acervo abrigado nele, pois, as pessoas sentem a necessidade de apreciar a vista. A estrutura desaparece do olhar do visitante, tendo somente as esquadrias enquadrando a vista da Baía da Guanabara (DUDEQUE, 2009, p.101-110).

Essa relação simbólica com o entorno se manifesta quando, “em seus esboços, o arquiteto deixa clara a ideia da galeria periférica funcionando como uma espécie de belvedere para as vistas” (DUDEQUE, 2009, p.12). Utilizando da força imagética do entorno natural de Niterói e do Rio de Janeiro como atrativo para se visitar o museu, neste aspecto, tornando um local com força simbólica como um mirante.

Pode-se também abordar pelas associações realizadas com outras funções ocorridas no MAC-Niterói, a exemplo da função educativa. Na divisão de arte educação, artigo 23º, aborda-se o planejamento e execução de projetos que possibilitem a comunicação entre museu e público (BEMVENUTI, 2004, p.251). Nesse sentido, tem-se uma linha do programa educativo intitulado *MAC-Niterói como obra de arte, o ritual da rampa* em que os visitantes são convidados a subirem a rampa do museu e terem uma experiência poética associada as visadas e ao simbolismo do

entorno do museu com o Pão de Açúcar, ou o Cristo Redentor, por exemplo, tendo no final do percurso um caderno em branco no interior do museu para registro das sensações (BEMVENUTI, 2004, p.271).

A função expositiva pode ser analisada simbolicamente, tomando como exemplo a exposição *Eu só vendo a vista*, do artista Marcos Chaves, em que a instalação acontece na varanda do MAC-Niterói evidenciando a relação: obra de arte e entorno do museu. Ou a instalação *de onde não se vê quando se está*, em que os visitantes são convidados a subir até a cobertura do museu e apreciar a vista do entorno através de uma nova perspectiva.

Figura 43: Exposição *Eu só vendo a vista* e *de onde não se vê quando se está*: a relação simbólica.



Foto: (a) Cultura Niterói. Disponível em: <<https://goo.gl/9awbai>>. Acesso em: 31 out. 2017. (b) Instagram @macniteroi, 08 dez. 2017.

### Funções não explicitamente previstas em projeto:

- **Funções advindas dos usos e apropriações no MAC-Niterói**

O partido arquitetônico é definido na fase projetual, em que o arquiteto visa melhor atender as necessidades impostas pelo programa, porém ainda existe uma infinidade de caminhos que levam a funções não previstas em projeto, são as baseadas nos usos e apropriações. No MAC-Niterói, devido a sua carga simbólica e local propício a atividades externas a arquitetura, é objeto privilegiado de análises nessa categoria.

O museu funciona como cenário de fundo para diversas atividades, entre elas, fotográficas, esportivas, local de encontros e convívio, como a exemplificar: a rampa de acesso e a explanada

utilizada para desfile da marca francesa *Louis Vuitton* em 2016 em comemoração aos 20 anos do museu; cerimônias de casamento realizadas no Bistrô MAC e utilização da arquitetura do próprio museu como plano de fundo para ensaios fotográficos; a realização de campeonatos de skate na explanada do museu em 2012; ou a realização de atividades ao ar livre como ioga em comemoração ao dia mundial da ioga em 2016.

Figura 44: Usos e apropriações no MAC-Niterói - (a) Desfile da francesa *Louis Vuitton*, (b) Casamentos no Bistrô MAC e ensaio fotográfico na esplanada, (c) campeonato de skate nas dependências do museu e (d) atividades em comemoração ao dia mundial da ioga.



Foto: (a) ArchDaily. Disponível em: <<https://goo.gl/2CF2a9>>. Acesso em: 21 nov, 2017. (b) Paulo Frota. Disponível em: <<https://goo.gl/hBRNDZ>>. Acesso em: 21 nov. 2017. (c) Guia de Niterói. Disponível em: <<https://goo.gl/neYVSv>>. Acesso em: 21 nov. 2017. (d) O Globo. Disponível em: <<https://goo.gl/BkrJcv>>. Acesso em: 21 nov. 2017.

## 6. AS FUNÇÕES DOS MUSEUS CONTEMPORÂNEOS

A tarefa de abordar as funções dos museus contemporâneos requereu um olhar mais amplo sobre o que seja a sua definição, nos âmbitos de cunho mais tangíveis e, também, nos de cunho teóricos e intangíveis. A revisão de literatura e os objetos empíricos, nos seus mais diversos espectros, deram suporte para ampliar esses horizontes. A função foi analisada pelos seus conceitos genéricos, sua aplicação na arquitetura, nas especificidades dos museus, culminando no recorte temporal da contemporaneidade, como elencados no presente capítulo.

### 6.1. A ARQUITETURA E AS SUAS FUNÇÕES

Na arquitetura do século XVII ao século XIX, observou-se, no decorrer da pesquisa, a proeminência de questões estéticas e simbólicas na concepção e entendimento da arquitetura. Tal importância advém do fato do entendimento de que a arquitetura, no período, tinha por finalidade buscar os preceitos greco-romanos de estabilidade, pureza, elevação e nobreza, representando e comunicando além do ato de habitar. Devido ao caráter mutável das funções, em que a proeminência de uma, ou mais delas, não extinguem as outras, se alterou na virada do século XIX para o XX. A arquitetura passa a ter o entendimento monofuncional, em que uma única função seja determinada por uma única forma. Assim, nota-se a ênfase em aspectos práticos da arquitetura, em que o habitar torna-se o norteador dos projetos no período.

Desde o fim do modernismo em meados do século XX, a definição entendida, de que a arquitetura é monofuncional, não é mais aceita como verdade absoluta. A arquitetura é, na contemporaneidade, polifuncional, possuidora de várias funções para além das práticas exercidas nela. Nota-se que a estética e o simbolismo passa a ter maior valor, quando os arquitetos passam a buscar em estilos históricos e no poder do simbolismo, as respostas projetuais aplicadas na pós-modernidade.

Embora, recorrentemente, quando se fala em função em arquitetura, os autores referem-se a seu viés prático, não se pode ignorar a existência de outras diversas dimensões da função. Segundo a literatura analisada, a arquitetura possui três funções de cunho teórico – funções estéticas, simbólicas e práticas – que são aplicadas a quaisquer tipologias arquitetônicas, sejam elas, culturais, residenciais, esportivas ou governamentais, por exemplo. Além dessas funções de cunho teórico, notou-se outros desdobramentos que em determinados casos, estão associados e/ou determinam tais funções. Pode-se citar as funções sociais, éticas, ambientais, comunicacionais,



bem como as não explicitamente previstas em projeto através de usos e apropriações da arquitetura, que mesmo que de forma velada, não se pode afirmar que não foram projetadas.

Por funções práticas na arquitetura, Eco (1971) aborda que, normalmente, utiliza-se e aplicação de um verbo: habitar, abrigar, proteger, morar, viver, entrar, sair, subir, descer, condições que são inerentes ao projeto arquitetônico e merecem atenção quando analisadas. Porém, analisando a contemporaneidade, observa-se que os arquitetos passaram a utilizar conceitos atrelados à simbologia e a estética da arquitetura, principalmente. Assim, abre-se a possibilidade de que o processo de geração da forma arquitetônica depende-se de outros fatores além dos práticos. Transformando-as em produtos culturais no sentido em que refletem uma determinada cultura. Pode-se afirmar que a arquitetura contemporânea, projetada pelos chamados, arquitetos do *star system*, é cada vez mais pautada no midiatismo e no apelo formal, em que as soluções plásticas sobrepõe, muitas vezes, as qualidades práticas exercidas na arquitetura, sendo marca dos dias atuais.

Outras funções também podem ser analisadas. Nota-se uma ênfase cultural e social, pautando no poder da forma para se transmitir significados e garantir o sucesso da arquitetura. Hoje, os projetos são coerentes ao contexto em que está inserido, percebe-se a preocupação com o entorno, com o urbanismo e com os impactos gerados pela sua implantação. Tal preocupação está ligada as suas funções sociais, dizendo respeito ao modo como os edifícios afetam o nosso senso de bem-estar, de lugar e a qualidade das interações humanas. Verifica-se, assim, o foco no Homem como centro e participante ativo da arquitetura. Tais questões implicam diretamente sobre as reflexões das funções dos museus contemporâneos.

## **6.2. AS FUNÇÕES DOS MUSEUS SEGUNDO AS INSTITUIÇÕES**

Segundo as fontes analisadas, tendo na figura do ICOM, do IBRAM e da UNESCO como as instituições que regulamentam e gerenciam as atividades museológicas no mundo e no Brasil, a definição do conceito de museu, estabelecidos em 2007, 2009 e 2015 respectivamente, em que perpassa pelas suas funções básicas, sendo elas de caráter prático. São, as de conservar, investigar, comunicar, interpretar, expor, preservar, estudar, pesquisar, educar e apreciar. Porém, tal afirmativa merece uma reflexão em paralelo com as funções observadas na arquitetura. A literatura aponta para a existência de outros tipos de funções nos museus, as quais sobrepõem muitas vezes as funções destinadas à ordem prática listada pelas instituições regulamentadoras.

Pode-se afirmar que, levando em consideração a origem e a tipologia dos exemplos expostos na presente dissertação, em que, optou-se por analisar os ditos arquitetos do *star system*, com exemplos arquitetônicos controversos por si só. Eles carregam em seu bojo a alta tecnologia, alto investimento financeiro e o alto impacto urbano, onde as funções intituladas principais, básicas ou primárias de um museu, possuem na contemporaneidade, outra predominância, ressaltando as funções de cunho estético e simbólico. Os museus nascem com o intuito de se tornarem marcos e ícones urbano, como objetos de transformação social e econômica, geralmente em centros degradados estimulando questões pelo viés turístico. Nota-se, tal manifestação, em exemplos como, o Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer em Avilés, o MAXXI de Zara Hadid em Roma, o MACBA de Richard Meyer em Barcelona, em que o museu é implantado em áreas até então degradadas, alterando a dinâmica local com investimentos na economia, impactando a sociedade circundante.

Salienta-se nesse cenário, o papel do Museu do Amanhã no Píer Mauá, como símbolo dessa condição contemporânea. O local passou por diversas transformações e propostas de implantações museais que não se concretizaram, entre elas, a filial do *Guggenheim* em 2003, posteriormente a tentativa da filial do museu *Hermitage*, tendo no ano de 2015, a obra de Santiago Calatrava em definitivo. Tal implantação ressalta o papel simbólico que os museus possuem nesse tipo de implantação, pois as questões de ordem práticas, e a escolha de determinados conteúdos a serem expostos, ficam relegados a um plano menos importante.

Assim, questionamentos podem ser colocados sobre qual seria a real principal função dos museus contemporâneos. O fato de que o surgimento de um museu pode se dar a partir de uma demanda para ser um símbolo ou um ícone, é realidade hoje em dia. As funções práticas estariam relegadas a um segundo plano, tratando-se das estratégias de marketing urbano, mais preocupadas com as questões estéticas e simbólicas, em prol de uma necessidade econômica e turística.

Através do recorte da pesquisa realizada, pode-se afirmar que, hoje, parte dos grandes museus, megaempreendimentos culturais e de lazer, atuam em áreas renovadas junto à realização de eventos de caráter internacional, pautando na venda de um estilo de vida globalizado. Esse processo altera a dinâmica em torno dos museus, que pretendem concretizam em arquitetura, a sua existência e a sua afirmação. A audiência torna-se, portanto, chave nesse sucesso agregando valor na malha urbana e alterando suas relações funcionais.



A bibliografia e a pesquisa de campo revelaram a predominância da função simbólica e estética, tanto no Museu do Amanhã quanto no MAC-Niterói. Um indicador de que, talvez, as próprias instituições como o ICOM e o IBRAM devessem repensar quanto à definição do conceito dos museus, pois, se as funções museológicas são as definidoras de seu conceito, hoje, ela está mais pautada em outras questões, que não se mencionam pelos órgãos regulamentadores. Talvez esse processo tenha iniciado com a construção da *Neue Sttatsgalerie* ou do *Centre Georges Pompidou*, tendo seu auge, seguramente, no *Guggenheim* de Bilbao. Hoje, é uma constante na produção de museus em que o objeto arquitetônico cumpre papéis para mais além das funções práticas definidas pelas instituições, bem como além das três funções de cunho teórico elencadas.

Ressalta-se, portanto, que as funções vão além da dimensão prática, que se torna enfatizada pela escolha da implantação ou não dos museus, sendo que a existência de uma função, não exclui as demais, pois todas se comportam como uma única unidade.

### 6.3. UMA PROPOSTA DE TIPOLOGIA DAS FUNÇÕES DOS MUSEUS CONTEMPORÂNEOS

Baseado na demonstração de argumentos e objetos no decorrer da pesquisa, estabeleceu-se a divisão funcional em três grupos: as funções propriamente ditas, as funções de cunho teórico e as funções não explicitamente previstas em projeto, totalizando quinze funções dos museus contemporâneos. Tais funções estão dispostas no quadro 9 e se relacionam como demonstrado nas figuras 45, 46, 47 e sua síntese na figura 48.

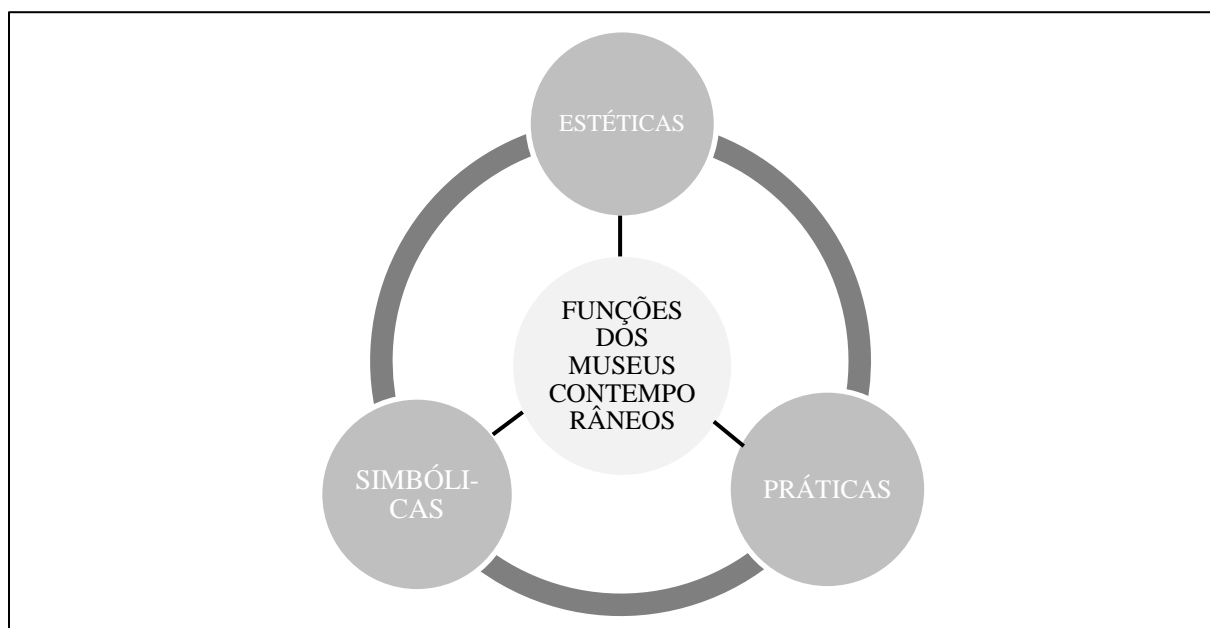
Os quadros e gráficos são uma tentativa de organizar as funções dos museus encontradas na revisão bibliográfica e na pesquisa de campo, sendo um ensaio analítico através da teoria. Tal quadro não pretende afirmar que existem unicamente essas funções, mesmo porque, outras poderão surgir, porém, pretende-se evidenciar que os museus contemporâneos apresentam uma gama mais ampla de funções que extrapolam as funções práticas definidas pelas instituições regulamentadores, e aquelas mais comumente encontradas na literatura.

Quadro 9: As funções dos museus contemporâneos

As funções divididas em três categorias					
<b>Funções propriamente ditas</b>	Função comunicacional	<b>Funções de cunho teórico</b>	Função prática	<b>Funções não previstas em projeto</b>	Usos e apropriações.
	Função econômica		Função estética		
	Função educativa		Função simbólica		
	Função em prol do lazer e do entretenimento				
	Função expositiva				
	Função memorialística				
	Função preservacionista				
	Função social				
	Função social em prol da acessibilidade				
	Função social em prol da sustentabilidade				
	Função turística				

Fonte: do autor, 2017.

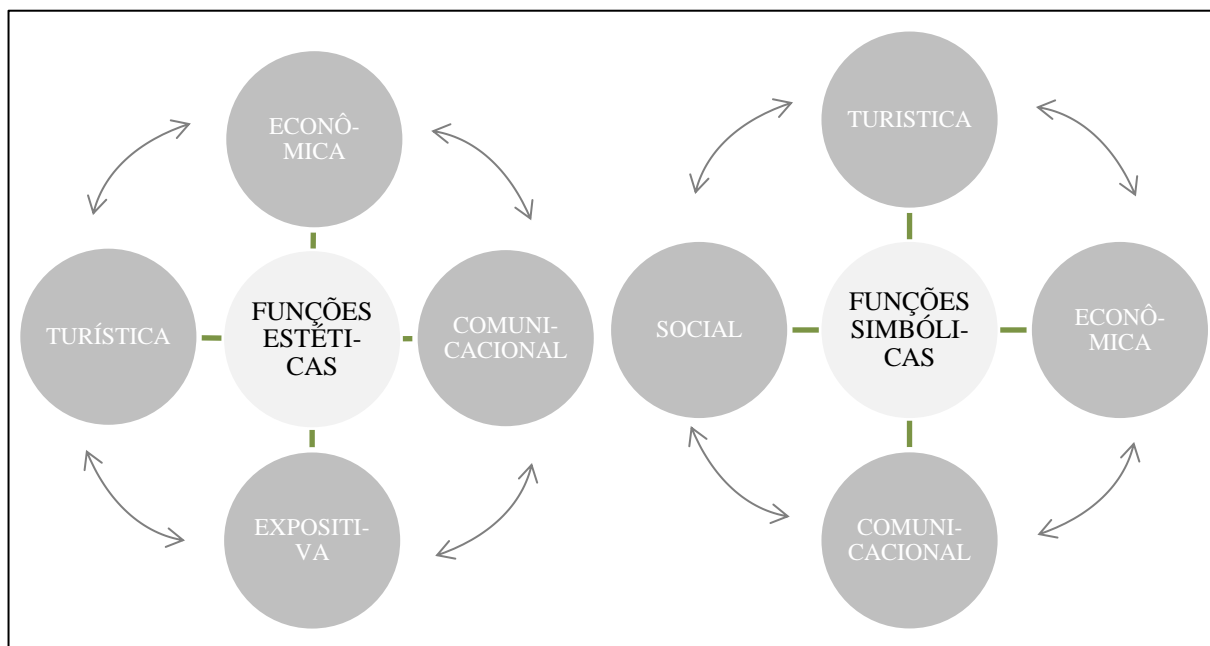
Figura 45: As relações entre as funções teóricas e as dos museus contemporâneos e, a relação de interdependência entre as próprias funções teóricas.



Fonte: do autor, 2018.

As funções dos museus contemporâneos encontradas na literatura e no estudo dos casos exemplares permitiram chegar à conclusão, de que elas, de uma forma ou de outra, estão associadas à função estética, simbólica ou prática. Sendo que muitas vezes possam também se associar a mais de uma função teórica. Tal afirmativa se sustenta na interdependência entre as funções. Seja pela sua mutabilidade, variando de caso para caso, bem como através do contexto histórico, cultural, social ou econômico de determinado museu analisado. Ressalta-se que as próprias funções de cunho teórico também se afetam mutuamente, sem a exclusão entre elas.

Figura 46: As funções propriamente ditas advindas das funções estéticas e simbólicas e suas relações.

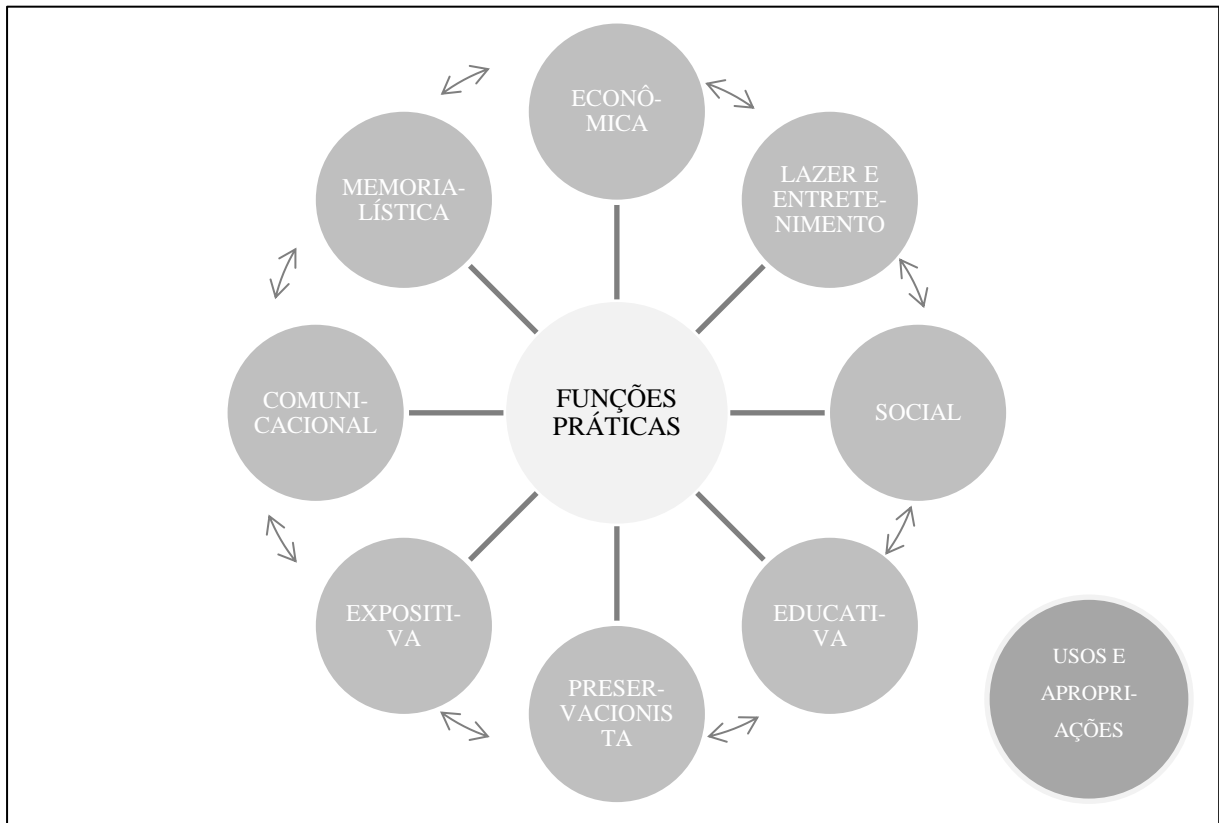


Fonte: do autor, 2018.

Analisando-se a figura, nota-se que, as funções propriamente ditas se afetam mutuamente, e de uma maneira ou de outra, possui ligação com as funções estéticas e simbólicas. A função econômica está diretamente ligada às duas funções teóricas apresentadas, pois o estímulo à economia se apresenta na própria implantação do museu, entendido pelo viés da arquitetura midiática e icônica. Bem como, pode ser entendida que, através das formas não convencionais e os significados que elas trazem em seu bojo, ocorre uma atratividade turística, estimulando a economia e comunicando as mensagens pertinentes ao museu. Ressalta-se que apenas a função expositiva não possui relação simbólica. Essa associação se dá, porque o museu contemporâneo pode ser entendido, como uma grande exposição. Seu invólucro atua como cenário, como local cenográfico e estético, não apenas o seu conteúdo se comporta como exposição em si mesmo.

Já as questões sociais, continuam atreladas ao simbolismo da arquitetura, e não possuem uma maior relevância às questões estéticas. Leva-se em consideração, o papel que os museus contemporâneos apresentam na revitalização de centros urbanos degradados. A sociedade, até então, excluída desse circuito, sente-se atraída, incluída e pertencente ao universo cultural, sendo a função simbólica mais proeminente nesses casos.

Figura 47: As funções propriamente ditas advindas da função prática.



Fonte: do autor, 2018.

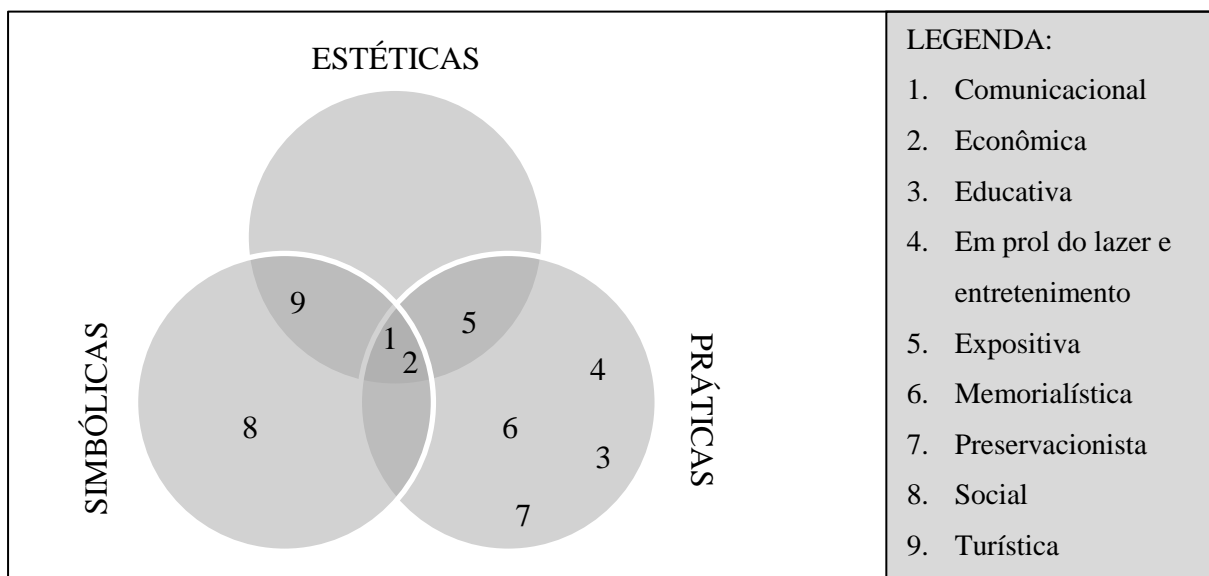
Sobre as funções de cunho prático e sua relação com as propriamente ditas encontradas na literatura, observa-se que existe uma concordância com as funções definidoras do termo museu, segundo o ICOM, IBRAM e a UNESCO. São elas, as funções ou atos de: educar, pesquisar, conservar, expor, comunicar, salvaguardar a memória, apreciar em prol do deleite e do lazer dos visitantes. Frisa-se, portanto, a importância dessas funções como definidoras dos museus, porém ressalta-se que não são as únicas, que os museus hoje, possuem funções para além das práticas aqui elencadas.

Tais funções foram consideradas como de cunho prático, devido à razão principal da origem do museu, a natureza da construção é expressa pela sua utilização. Tendo nesses preceitos, a razão, ou o discurso fundador de existência de muitos museus, mesmo que essas possuam uma gama

mais ampla de funções teóricas. Questões sociais e econômicas, mesmo que estejam associadas a outras funções teóricas, são elencadas como práticas. Percebe-se que os museus se especializaram em uma variedade de funções, tais como: recepção, exposição, venda de produtos, marketing, aluguel de auditórios e áreas destinadas a apresentações, cujas formas arquitetônicas, para abrigarem esses locais, foram moldadas para fins sociais, simbólicos e estéticos, correlacionando as três funções teóricas.

Sobre os usos e apropriações dos museus, esses, mesmo que não explicitamente projetados pelos arquitetos, encontram-se presentes nos museus contemporâneos, relacionando-se com as três funções teóricas de uma forma ou de outra. Visto a ampla gama de possibilidades funcionais advindas desses usos, pode-se caracteriza-la, seja por uma contemplação estética através de locais para fotografias, através da cenografia, seja para atividades de esportes e lazer devido à atração simbólica do local, ou de manifestações políticas e sociais. Assim, o lazer e o entretenimento recebem, hoje, grande atenção por parte dos arquitetos, da museografia, e das montagens das exposições. Resultado da alteração ocorrida posteriormente a 1977, em que, observa-se que, os museus até então, trabalhavam focados nas exposições, passam a focar no homem como centro dos atos ocorridos nos museus.

Figura 48: Síntese das funções e suas relações nos museus contemporâneos



Fonte: do autor, 2018.

Analisando o quadro síntese, pode-se apreender a relação que se dá entre as funções de cunho teórico e as propriamente ditas. Reforça-se que tais funções, mesmo que não aparentemente percebidas em todos os museus contemporâneos, não significa, que não foram projetadas, o arquiteto optou-se por uma ou outra ênfase na concepção. Assim, as funções se mostram

interdependentes, sua mutabilidade se manifesta ao longo do tempo, é baseada no contexto, na cultura, na economia e nas intenções projetuais. As funções dos museus contemporâneos não são estáticas, bem como a sua predominância também obedece a tal premissa.

## **7. CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Nessa dissertação, que com este capítulo se encerra, foi exposta a trajetória de uma pesquisa sobre as funções dos museus contemporâneos, desde os procedimentos metodológicos até a ratificação da hipótese, fundamentação e explicitação dos resultados. Cabe agora, revisar as principais considerações.

Apresentou-se, o referencial teórico, os pressupostos e os estudos empíricos que deram lastro à pesquisa, o percurso metodológico traçado no projeto e remodelado pelo próprio ato de pesquisar, as leituras e análises empreendidas sobre as funções dos museus buscando uma resposta ao problema inicialmente colocado. Cumpre, agora, retomar o cerne da questão apresentada, sintetizando os resultados obtidos ao final do trabalho. Também, neste capítulo, são abertas novas possibilidades decorrentes da investigação, porém que ainda se mostrem como lacunas a serem preenchidas e em posteriores trabalhos serão sanadas.

O capítulo 1, introdutório, revelou as motivações e as justificativas da pesquisa realizada, com enfoque para a necessidade de estudo em objetos de implantação recente e que afetam de uma forma ou de outra, a sociedade circundante, reverberando nas cidades do Rio de Janeiro e de Niterói. Também se explanou a questão motivadora, definida ao longo do processo de execução do projeto de pesquisa, bem como os objetivos necessários a atingir com tal trabalho.

Conforme exposto no capítulo 2, de percurso metodológico, apresentou os requisitos da fase bibliográfica, que foram: (1) os museus não possuem recorte geográfico, (2) pertencentes à contemporaneidade entendida como após 1977, (3) serem construídos com o intuito de serem museus ou adequações a posteriori. Já os requisitos da fase empírica da pesquisa, foram: (1) pertencerem ao recorte geográfico do Rio de Janeiro, (2) pertencerem à contemporaneidade entendida como após 1977, (3) serem projetados por arquitetos renomados e (4) serem construídos com o intuito de serem museus.

Nos capítulos 3 e 4, abordando os museus e as funções respectivamente, adentrou-se de forma histórica, em seus conceitos. Como principais resultados, tem-se que os museus passaram de uma visão mais restrita, destinados à burguesia e os intelectuais, em que as funções principalmente de

cunho prático sobrepujam sobre as estéticas e simbólicas, para uma visão em que a acessibilidade total nas instituições era o objetivo a ser perseguido. Para tal, a estética dos museus passou a ter maior ênfase, atuando como atrativo turístico, coadunador de investimentos financeiros.

Os estudos de caso se mostraram ao longo da pesquisa, ferramenta necessária a uma visão mais abrangente sobre o tema. Portanto, o capítulo 5 se reservou a explicitar as funções relacioná-las no Museu do Amanhã e no MAC-Niterói. Após elucidar os conceitos oriundos da revisão de literatura e da fase empírica da pesquisa, concluiu-se a investigação realizada, com a ratificação e a extrapolação da hipótese inicial de que as funções dos museus contemporâneos eram as de: colecionar, conservar, estudar, interpretar e expor. Possuíam outras funções de cunho teórico ou não. Sendo elas, estética, simbólica, prática, econômica, social, educacional, e se davam através da arquitetura de museus e da sua relação com a sociedade.

### **Lacunas e contribuições da pesquisa**

Algumas lacunas se mostraram presentes no decorrer da pesquisa. Ressalta-se a necessidade de uma busca em língua estrangeira, visto que, consultou-se material já traduzido para o português, sem um real aprofundamento nas fontes primárias em outros idiomas. Pode-se citar também, e já deixando um indício para possíveis desdobramentos da pesquisa, a ausência da utilização da técnica de entrevista e do apuramento da percepção dos usuários sobre a temática, algo que enriqueceria a pesquisa realizada.

A contribuição da pesquisa se divide em dois vieses: um para o campo da pesquisa de arquitetura de museus e outro para o ensino de projeto. Para o campo científico, tem-se a identificação das funções dos museus contemporâneos, com a produção de material embasado na produção literária científica recente sobre a temática, bem como na criação de uma metodologia que seja consistente e aplicável a outros objetos. Para o campo do ensino, a pesquisa busca enriquecer o debate sobre a arquitetura de museus com a definição de suas funções, trazendo para o aluno uma gama mais variada de possibilidades a serem consideradas ao se projetar um objeto do tipo.

Durante a pesquisa se produziu material sobre a temática, com artigos apresentados em congressos e para revistas especializadas com o intuito de difundir as ideias aqui contidas. Como possíveis desdobramentos, pode-se citar a análise de outros museus com a mesma metodologia exposta, bem como o aprofundamento em cada função elencada.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Rachel de Castro; GUIMARÃES, Sávio; PEREIRA, Patrícia. Museus contemporâneos e os novos sentidos da relação espaço e cultura. In: VIII Seminário Internacional de Investigación en Urbanismo. 2016, Barcelona. **Anais...** Balneário Camboriú, 2016. Disponível em: <<http://upcommons.upc.edu/handle/2117/100223>>. Acesso em: 16 out. 2017.

ALVES, Giovana Cruz. O lugar da arte: um breve panorama sobre a arquitetura dos museus e centros culturais. In: Seminário Arquimuseus. 2010, Vitória. **Anais...** Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, 2010.

AMARAL, Dianna Izaías. **Novos museus de arte: entre o espetáculo e a reflexão**, 2014. Dissertação (Mestrado em arquitetura e urbanismo) Programa de Pós-Graduação em arquitetura e urbanismo, Brasília: Universidade de Brasília, 2014.

ANDRADE, Nivaldo Vieira de. Antigas construções, novos museus: experiências recentes no Brasil. **Museografia e arquitetura de museus: museologia e patrimônio**. Rio de Janeiro: Rio Books, UFRJ. 2014.

ANDREATTA, Verena. **Porto Maravilha: Rio de Janeiro + 6 casos de sucesso de revitalização portuária**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010.

ANICO, Marta. A pós-modernização da cultura: patrimônio e museus na contemporaneidade. **Revista Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre: UFRGS, ano 11, n. 23, jan./jun. 2005.

ANJOS, Moacir dos. Dinamismo e crise dos museus de arte no Brasil. **Z Cultural: revista do programa avançado de cultura contemporânea**. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 2015. Disponível em: <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/dinamismo-e-crise-dos-museus-de-arte-do-brasil-de-moacir-dos-anjos-2/>>. Acesso em: 13 fev. 2017.

ARANTES, Otília. Os novos museus. **Revista Novos Estudos**. São Paulo: Cebrap, n. 31, out. 1991.

ARANTES, Otília.; VAINER, Carlos.; MARICATO, Ermínia. **A cidade do pensamento único: desmanchando consensos**. Petrópolis: Vozes, 2000.



ARANTES, Pedro Fiori. **Arquitetura na era digital-financeira**: desenho, canteiro e renda da forma. 2010. Tese (doutorado em arquitetura), Faculdade de arquitetura e urbanismo, São Paulo: USP, 2010.

ARCILLA, Patricia. Cidade das Artes e Ciências de Calatrava é cenário de novo filme da Disney. **ArchDaily Brasil**. 28 mai. 2015. Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/767475/cidade-das-artes-e-ciencias-de-calatrava-e-cenario-de-novo-filme-da-disney>>. Acesso em: 9 nov. 2017.

ASSIS, Jader Vargas de. **Economia da cultura e desenvolvimento urbano**: o caso do Museu do Amanhã na cidade do Rio de Janeiro. 2017. Trabalho final de graduação (Faculdade de ciências econômicas, departamento de economia e relações internacionais), Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2017.

BEMVENUTI, Alice. **Museu e educação em museus**: história, metodologias e projetos, com análises de caso: museus de arte contemporânea de São Paulo, Niterói e Rio Grande do Sul. 2004. Dissertação (Mestrado e artes, programa de pós-graduação em artes visuais), Porto Alegre: Universidade do Rio Grande do Sul, 2004.

BENEVOLO, Leonardo. **A arquitetura no novo milênio**. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.

BONATES, Mariana Fialho. El guggenheim y mucho más: urbanismo monumental e arquitetura de grife em Bilbao. **Revista Pós**. São Paulo: Universidade de São Paulo, v. 16, n. 26, dez. 2009. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2317-2762.v0i26p62-90>>. Acesso em: 4 jun. 2017.

BONDUKI, Nabil Georges. **Affonso Eduardo Reidy**: série arquitetos brasileiros. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. Portugal: Editorial Blau, 1999. Disponível em: <<http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br/apresentacao.php?idVerbetes=85>>. Acesso em: 15 mai 2017.

BRAIDA, Frederico. **A linguagem híbrida do design**: um estudo sobre as manifestações contemporâneas. 2012. Tese (doutorado em design), Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, Rio de Janeiro: PUC, 2012.

BRAIDA, Frederico. **Um estudo da semiose do design nos sites oficiais das capitais do sudeste brasileiro**. 2007. Dissertação (Mestrado em design), Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, Rio de Janeiro: PUC, 2007.

BRAIDA, Frederico.; NOJIMA, Vera Lúcia. As funções do design. **Triádes do design: um olhar semiótico sobre a forma, o significado e a função**. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2014.

BRANDÃO, Inês Fialho. O que Significa Hoje a Função Social dos Museus? **Boletim Icom Portugal**. Lisboa: Perspectivas, s. 3, n. 7, 2016.

BREFE, Ana Cláudia Fonseca. Os primórdios do museu: da elaboração conceitual à instituição pública. **Revista Projeto História**. São Paulo: PUC, v.17, nov. 1998.

BRUNO, Joana Sarmet Cunha. O museu de arte contemporânea de Niterói, RJ: uma estratégia de promoção da imagem da cidade. **Revista estudos urbanos e regionais**, Recife: Associação Nacional de Pós Graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional, v.4, n.1/2, mai./nov., 2002.

CABRAL, Maria Cristina. Origens do museu de arte pós-moderno. **Museografia e arquitetura de museus: Identidades e Comunicação**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2010.

CARDOSO, Taynara Gonçalves. **Acessibilidade para pessoas com deficiência nos pontos turísticos da cidade de Niterói-RJ, sob a visão da hospitalidade urbana**. 2014. Trabalho final de graduação (Curso Superior de Tecnologia em Hotelaria), Faculdade de turismo e hotelaria, Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2014.

CARLAN, Claudio Umpierre. Os museus e o patrimônio histórico: uma relação complexa. **Revista História**. Franca: UNESP, v. 27, n. 2, 2008. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S010190742008000200005&lng=en&nr=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010190742008000200005&lng=en&nr=iso)>. Acesso em: 1 ago. 2017.

CASELLATO, Cristiana Serrão. **Arquitetura de museus**. 1995. Dissertação (mestrado em arquitetura), São Paulo: USP, 1995.

CASTILHO, Sonia Salcedo del. **Cenário da arquitetura da arte: montagem e espaços de exposição**. São Paulo: Martins Fonte. 2008.

CASTRO, Ana Lúcia Siaines. Museu e turismo: uma relação delicada. In: VIII Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação, Salvador, 2007. **Anais...** Salvador: ANCIB, out. 2007.

CAVALCANTI, Lauro. Modernistas, arquitetura e patrimônio. **Repensando o estado novo**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999.

CHING, Francis. **Arquitetura: forma, espaço e ordem**. Porto Alegre: Bookman, 2005.

CHOKYU, Margaret Lica. Dois museus na baía da Guanabara. In: Museografia e Arquitetura de Museus: Identidades e Comunicação. GUIMARAENS, Cêça; MORA, Ana. (orgs.). 2010, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: UFRJ, 2010.

COELHO NETTO, José Teixeira. **A construção do sentido na arquitetura**. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CORRÊA, Roberto Lobato. **O espaço urbano**. São Paulo: Ática, 2004.

CRIPPA, Giulia. Museus e linguagem: uma análise semiótica das interações entre museus e cidades. **Revista Letras**. Santa Maria, v. 23, n. 46, jan./jun. 2013.

CULTURA NITERÓI. **Caminhos da Boa Viagem**. 2016. Disponível em:

<<http://culturaniteroi.com.br/blog/?id=2085>>. Acesso em: 27 out. 2017.

\_\_\_\_\_. Laboratório de interfaces entre arte e sociedade, jun. 2016. Disponível em:

<<http://www.culturaniteroi.com.br/blog/?id=2153&equ=macniteroi>>. Acesso em: 22 nov. 2017.

CURY, Marília Xavier. **Museus em transição**. Museus: o que são, para que servem?. São Paulo: Secretaria de estado da cultura de São Paulo, 2011. Disponível em:

<<http://www.sisemsp.org.br/blog/wp-content/uploads/2016/04/Museus-em-transi%C3%A7%C3%A3o.pdf>>. Acesso em: 1 jul. 2017.

CYPRIANO, Fabio. Guggenheim no Rio sobe para R\$ 634 mi. **Folha de São Paulo**. São Paulo, set. 2002. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1709200213.htm>>. Acesso em: 27 out. 2017.

DABUL, Lígia. Museus de grandes novidades: os centros culturais e seus públicos. **Revista Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre: UFRGS, n. 29. 2008.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Paráfrase em português do Brasil, Rio de Janeiro: Coletivo Periferia; eBookLibris, 2003.

DELAQUA, Victor. Museu do Amanhã: Santiago Calatrava. **ArchDaily Brasil**. 19 abr. 2016.. Disponível em: <<http://www.archdaily.com.br/br/785756/museu-do-amanha-santiago-calatrava>>. Acesso em: 18 out. 2017.

DUARTE, Ana. Museus e comunidades. In: BARRIGA, Sara.; SILVA, Susana Gomes da. (orgs.). **Serviços educativos na cultura**. Porto: Diário do Porto; Setepés, 2007.

DUARTE, Fábio; CZAJKOWSKI, Sérgio. Cidade à venda: reflexões éticas sobre o marketing urbano. **Revista de Administração Pública**, Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, mar./abr. 2007.

DUDEQUE, Marco Cezar. MAC Niterói: um templo moderno. **Cadernos de pós-graduação em arquitetura e urbanismo**. São Paulo: Makcenzie. 2014. Disponível em: <<http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/cpgau/index>>. Acesso em: 8 out. 2017.

\_\_\_\_\_. **O lugar na obra de Oscar Niemeyer**. 2009. Tese (Faculdade de arquitetura e urbanismo da universidade de São Paulo), São Paulo: USP, 2009.

ECO, Umberto. **A estrutura ausente**. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1971.

ELIAS, Maria José. Revendo o nascimento dos museus no Brasil. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**. São Paulo: USP, 1992.

EXPOMUS. **Plano museológico**. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, dez. 2015. Disponível em: <[https://museudoamanha.org.br/sites/default/files/expomus\\_planomuseologico\\_digital\\_160219\\_Otimizar.pdf](https://museudoamanha.org.br/sites/default/files/expomus_planomuseologico_digital_160219_Otimizar.pdf)>. Acesso em: 5 jul. 2017.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. A fruição nos novos museus. **Especiaria: Cadernos de Ciências Humanas**. Ilhéus, BA: Universidade Estadual de Santa Cruz, v. 11, n.19, jan./jun. 2008.

FABIANO JUNIOR, Antonio Aparecido. **2 Museus no Brasil: estudos sobre a Fundação Iberê Camargo e o Parque Nacional Serra da Capivara**, 2010. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo), Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, São Paulo: USP, 2010.

- FARIAS, Agnaldo. A arquitetura dos novos museus e alguns de seus aspectos contraditórios. **Museus e cidades**: livro do seminário internacional. SANTOS, Afonso Carlos; KESSEL, Carlos; GUIMARAENS, Cêça. (orgs.). Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional. 2003.
- FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de consumo e pós-modernismo**. São Paulo: Studio Nobel, 1995.
- FERNANDÉZ, Luis Alonso. **Museologia**: introducción a la teoría y a la práctica del museo. Madrid: Istmo, 1993. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/273090260/Alonso-Fernandez-Museologia-Introduccion-a-La-Teoria-y-Practica-Del-Museo-Resumen>>. Acesso em: 05 set. 2017.
- FERRARA, Fabiano D'Alessio. **O museu como espaço mediático**: da exposição ao entretenimento. 2013. Dissertação (mestrado em comunicação e semiótica), São Paulo: PUC. 2013.
- FERREIRA, Aurélio. **Dicionário da língua portuguesa online**. 2017. Disponível em: <<https://dicionariodoaurelio.com/museu>>. Acesso em: 18 fev. 2018.
- FONTANARI, Rodrigo. Roland Barthes e o signo fotográfico. **Revista USP**, São Paulo: USP, n. 97, mar./abr./mai, 2013.
- FORTY, A. **Words and buildings**: a vocabulary of modern architecture. New York: Thames and Hudson, 2000.
- FREIRE, Priscila. Apresentação. **O museu e a vida**. Rio de Janeiro: Fundação nacional pró-memória; Porto Alegre: Instituto estadual do livro; Belo Horizonte: UFMG, 1990.
- GELINSKI, Gilmar. Santiago Calatrava: Museu do Amanhã, Rio de Janeiro: obra-monumento de Calatrava no Píer Mauá. **Revista Finestra**, n.88, set./out., 2014. Disponível em: <<https://www.arcoweb.com.br/finestra/arquitetura/santiago-calatrava-museu-amanha-rio-janeiro-2014>>. Acesso em: 19 out. 2017.
- GHIRARDO, Diane. **Arquitetura contemporânea**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2010.

GIRAUDY, Danièle; BOUILHET, Henri. **O museu e a vida**. Rio de Janeiro: Fundação nacional pró-memória, Porto Alegre: Instituto estadual do livro: Belo Horizonte: UFMG, 1990.

GONÇALVES, Alexandra Rodrigues. Museus, Turismo e Território: Como podem os equipamentos culturais tornar-se importantes atrações turísticas regionais?. In: Congresso Internacional Turismo da região de Leiria e Oeste. 2007. Leiria. **Anais...** Leiria: Peniche, 2007.

GUIMARAENS, Cêça. A arquitetura de museus e os sistemas simbólicos do centro do Rio. **Anuário do museu nacional de belas artes**. Rio de Janeiro: Nova fase, v. 1, 2009.

\_\_\_\_\_. Para uma historiografia da arquitetura de museus. In: GUIMARAENS, Cêça. (orgs.). **Museografia e arquitetura de museus: conservação e técnicas sensoriais**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012.

\_\_\_\_\_. Sobre as morfologias históricas da arquitetura de museus. In: GUIMARAENS, Cêça; RANGEL, Vera; BERTOTTO, Márcia. (orgs.). **Museologia social e cultura**. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2015.

GUIMARAENS, Cêça.; IWATA, Nara. A importância dos museus e centros culturais na recuperação de centros urbanos. **Arquitextos**, São Paulo, ano 02, n. 013.06, jun. 2001. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.013/881>>. Acesso em: 23 fev. 2017.

GUIMARAENS, Cêça.; SILVA, Vânia Polly da. A arquitetura de museus no centro do Rio de Janeiro. In: V Seminário de História da Cidade e do Urbanismo. 1988. Campinas. **Anais...** Campinas: PPGAU/PUC, out. 1998.

HARTMANN, Ângela Maria; ZIMMERMANN, Érika. Sustentabilidade e sociedade sustentável: como estudantes universitários concebem a apresentação dessas ideias em Museus de Ciência. **Revista Pesquisa em Educação Ambiental**, São Paulo: USP, v. 3, n. 2, 2008. Disponível em: <<http://www.journals.usp.br/pea/article/view/30053/31940>>. Acesso em: 17 nov. 2017.

HESKETT, John. **Design**. São Paulo: Editora Ática, 2008.

HIRAO, Hélio; NERES, Rodrigo Morganti. Arquitetura e paisagem: Niemeyer, Mendes da Rocha e Siza / forma singular, gesto e ação poética. **Revista Tópos**, Presidente Prudente: UNESP, v.7, n. 1, 2013.

HOFFMAN, Felipe Eleutério. Museus e revitalização urbana: o Museu de Artes e Ofícios e a Praça da Estação em Belo Horizonte. **Caderno Metr pole**, São Paulo, v. 16, n. 32, nov. 2014. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/2236-9996.2014-3211>>. Acesso em: 10 dez. 2016.

HOLANDA, Marina de. Clássicos da Arquitetura: MASP / Lina Bo Bardi. **ArchDaily Brasil**. 14 jul 2012. Disponível em: <<http://www.archdaily.com.br/59480/classicos-da-arquitetura-masp-lina-bo-bardi>>. Acesso em: 15 abr. 2017.

IBRAM. **O Ibram**. 2017. Disponível em: <<http://www.museus.gov.br/acessoainformacao/o-ibram/>>. Acesso em: 05 set. 2017.

ICOM. **Museum definition**. 2007. Disponível em: <<http://icom.museum/the-vision/museum-definition/>>. Acesso em: 19 nov. 2017.

\_\_\_\_\_. Contextos e desafios da nova recomenda o da UNESCO para museus e cole es: em foco. **Boletim**. Portugal, n. 7, set. 2016.

JULIÃO, Letícia. Apontamentos sobre a história do museu. **Caderno de diretrizes museológicas**. 2. ed. 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.

KIEFER, Flávio. Arquitetura de museus. **Arqtexto**. Porto Alegre: Departamento de Arquitetura; UFRGS, v.1, n.1, 2000.

KLUPPEL, Griselda Pinheiro. O controle do meio ambiente nas áreas de exposi o. In: *Museografia e arquitetura de museus: conserva o e técnicas sensoriais*, 2010, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: UFRJ, 2010.

LAPAGESSE, Gabriela. Marco de Niterói, Caminho Niemeyer criado há quase 20 anos está inacabado até hoje: com gastos superiores a R\$ 120 milhões, projeto possui instala es fechadas e obras que ainda não começaram. **Jornal O Globo**. 16 mar. 2015. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/rio/bairros/marco-de-niteroi-caminho-niemeyer-criado-ha-quase-20-anos-esta-inacabado-ate-hoje-15593068>>. Acesso em: 4 abr. 2017.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. Configurações urbanas cenográficas e o fenômeno da “gentrificação”. **Arquitextos**, ano 4, mar., 2004. Disponível em: <<http://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.046/601>>. Acesso em: set. 2017.

LIMA, Fellipe de Andrade Abreu e. Ética e estética nas artes, arquitetura e urbanismo contemporâneos: uma crítica realista. **Revista Pós**. São Paulo, v. 17 n. 28, 2010. Disponível em: <<file:///C:/Users/Guilherme/Desktop/%C3%A9tica%20e%20est%C3%A9tica%20nas%20artes.pdf>>. Acesso em: 5 out. 2017.

LÖBACH, Bernd. **Design industrial: bases para a configuração dos produtos industriais**. São Paulo: Editora Edgard Blucher Ltda, 2001.

LODI, Cristina. Sustentabilidade Ambiental, Econômica e Social nos novos museus cariocas: Museu do Amanhã, Museu de Arte do Rio e novo Museu da Imagem e do Som. In: GUIMARAENS, Cêça; AMORA, Ana. (orgs.). 2º seminário internacional museografia e arquitetura de museus: identidade e comunicação. 2010, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: UFRJ, 2010.

LOPES, Maria Margaret; MURRIELLO, Sandra Elena. Ciências e educação em museus no final do século XIX. **Revista História, Ciências, Saúde: Manguinhos**, v. 12, 2005.

LUPO, Bianca Manzon. Arquitetura, acervo e público no museu contemporâneo. **Revista Pós**. São Paulo: Faculdade de arquitetura e urbanismo da USP, v. 24, n. 42, 2017.

LUZ, Margareth da. Nasce uma nova Niterói: representações, conflitos e negociações em torno de um projeto de Niemeyer. **Revista Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre: UFRGS, ano 15, n. 32, jul./dez. 2009.

MACHADO, Maria Iloni Seibel. **O papel do setor educativo nos museus: análise da literatura (1987 a 2006) e a experiência do museu da vida**. 2009. Tese (Doutorado em Geociências), Pós-graduação em ensino e história de ciências da terra. Campinas: Unicamp, 2009.

MAHFUZ, Edson da Cunha. **Ensaio sobre a razão compositiva: uma investigação sobre a natureza das relações entre as partes e o todo na composição arquitetônica**. Viçosa: UFV: Belo Horizonte: AP Cultural, 1995.



\_\_\_\_\_. Entre o espetáculo e o ofício. **AU – Revista Arquitetura e Urbanismo**, São Paulo: Pini, 2010. Disponível em: <<http://www.au.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/178/entre-o-espetaculo-e-o-oficio-a-busca-da-122853-1.aspx>>. Acesso em: 10 fev. 2017.

\_\_\_\_\_. Os conceitos de polifuncionalidade, autonomia e contextualismo e suas consequências para o ensino de projeto arquitetônico. In: I Encontro sobre Ensino de Projeto Arquitetônico, 1985, Porto Alegre. **Anais...** UFRGS, Porto Alegre, 1985. Disponível em: <[https://www.academia.edu/2949556/Os\\_conceitos\\_de\\_polifuncionalidade\\_autonomia\\_e\\_contextu\\_e\\_suas\\_conseq%C3%BC%C3%A4ncias\\_para\\_o\\_ensino\\_de\\_projeto\\_arquitet%C3%B4nico?auto=download](https://www.academia.edu/2949556/Os_conceitos_de_polifuncionalidade_autonomia_e_contextu_e_suas_conseq%C3%BC%C3%A4ncias_para_o_ensino_de_projeto_arquitet%C3%B4nico?auto=download)>. Acesso em: 17 out. 2017.

MALARD, Maria Lucia. O método em arquitetura: conciliando Heidegger e Popper. **Cadernos de arquitetura e urbanismo**, Belo Horizonte: PUC-Minas Gerais, 2001.

MARANTES, Bernardete Oliveira. Museu: da fruição estética ao entretenimento. **Cadernos Walter Benjamin**. Fortaleza: Universidade Estadual do Ceará, v.7. 2012.

MARCOVITCH, Jacques. Os museus no futuro do Brasil. **Revista Estudos Avançados**, São Paulo: USP, v. 30, n. 86, 2016.

MARQUES, Joana Ganilho. Museus contemporâneos: locais de contágios e hibridismos. **Revista MIDAS: Museus e estudos interdisciplinares**, França: Revues, 2013. Disponível em: <<http://midas.revues.org/89>>. Acesso em: 09 fev. 2017.

MARTINS, Gilberto de Andrade. **Estudo de caso: uma estratégia de pesquisa**. São Paulo: editora Atlas, 2006.

MARTINS, Patrícia Roque. **Museus (in)capacitantes: deficiências, acessibilidades e inclusão em museus de arte**. Lisboa, Portugal: Caleidoscópio, Direção geral do patrimônio cultural, 2017.

MATOS, Luana Marinho; et al. Semiótica peirciana aplicada à leitura da representação arquitetônica. **Revista Arquitetura e Urbanismo**, Florianópolis: Universidade São Judas Tadeu, n. 4, 2010.

MEIRA, Marcel Ronaldo Morelli de. **A cultura dos novos museus: arquitetura e estética na contemporaneidade**. 2014. Tese (doutorado em filosofia, letras e ciências humanas), Programa de pós-graduação em filosofia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

MELVIN, Jeremy. **Ismos: entender a arquitectura**. Seixal, Portugal: Editora Lisma, 2006.

MENDES, José Maria Amado. Estudos do patrimônio: museus e patrimônio. **Coordenação científica da coleção estudos: humanidades**, 2 ed. Coimbra: Faculdade de letras da Universidade de Coimbra, 2013. Disponível em: <[https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=wNunCwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA1&dq=museu+salvuarda+patrim%C3%B4nio&ots=GD\\_SER4WEq&sig=nEC21HK\\_R-JZHOeFNwAs1JaMuSA#v=onepage&q&f=true](https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=wNunCwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA1&dq=museu+salvuarda+patrim%C3%B4nio&ots=GD_SER4WEq&sig=nEC21HK_R-JZHOeFNwAs1JaMuSA#v=onepage&q&f=true)>. Acesso em: 02 jul. 2017.

MENDES, Manuel C. Furtado. A energia solar fotovoltaica em edifícios de Museus ou Centros Culturais: contributo para a preservação e sustentabilidade ambiental. **Museografia e arquitetura de museus: conservação e técnicas sensoriais**. GUIMARAENS, Cêça. (org.). Rio de Janeiro: UFRJ, 2012.

MENDONÇA, Eneida Maria Souza. Apropriações do espaço público: alguns conceitos. **Revista Estudos e pesquisas em psicologia**, Rio de Janeiro: UERJ, v. 7, n. 2, dez. 2007. Disponível em: <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1808-42812007000200013](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1808-42812007000200013)>. Acesso em: 17 out. 2017.

MONTANER, Josep Maria. **A condição contemporânea da arquitetura**. Barcelona: Gustavo Gili, 2016.

\_\_\_\_\_. Museu contemporâneo: lugar e discurso. **Revista Projeto**. São Paulo: Arcoweb, n.144, 1991.

\_\_\_\_\_. **Museus para o século XXI**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

\_\_\_\_\_. **Novos Museus**. Barcelona: Gustavi Gili, 1991.

MONTEIRO, Lucas Nunes. **Reflexos da fotografia no comportamento dos turistas visitantes do MAC – Niterói. 2015**. Trabalho final de graduação (Faculdade de Turismo), Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2015.

MAC. **O Museu de Arte Contemporânea de Niterói: as coleções**. Niterói: Fundação de Arte de Niterói, 2010. Disponível em: <[http://culturaniteroi.com.br/macniteroi/publicacoes/arq/39\\_MAC-As-Colecoes.pdf](http://culturaniteroi.com.br/macniteroi/publicacoes/arq/39_MAC-As-Colecoes.pdf)>. Acesso em: 22 nov. 2017.

\_\_\_\_\_. **O Museu de Arte Contemporânea de Niterói: 10 anos.** Niterói: Niterói Livros; Fundação de Arte de Niterói, 2006. Disponível em:  
<[http://culturaniteroi.com.br/macniteroi/publicacoes/arq/27\\_MAC-de-Niteroi-10anos.pdf](http://culturaniteroi.com.br/macniteroi/publicacoes/arq/27_MAC-de-Niteroi-10anos.pdf)>.  
Acesso em: 20 nov. 2017.

MUSEU DO AMANHÃ. **Sobre o museu.** 2017. Disponível em:  
<<https://museudoamanha.org.br/pt-br/sobre-o-museu>>. Acesso em: 18 out, 2017.

NIEMEYER, Oscar. **A forma na arquitetura.** 4. ed. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2005.

OBSERVATÓRIO JOVEM. **MAC inaugura módulo comunitário no Morro do Palácio.** 2008. Disponível em: <<http://www.uff.br/observatoriojovem/materia/mac-inaugura-m%C3%B3dulo-comunit%C3%A1rio-no-morro-do-pal%C3%A1cio>>. Acesso em: 20 nov. 2017.

OLIVEIRA, Raffaele Santos; ALVES, Vera Lúcia Santos. Modernismo: entre o arquitetar do “estado de espírito” e a arquitetura identitária do Brasil. **Revista Arredia.** Dourados, MS: Editora UFGD, v.5, n.8, 2016.

PARASIO, Benedita; FERREIRA, Soraya Venegas. Niterói: muito além de uma Bela Vista para o Rio. In: XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, 2010, Vitória. **Anais...** Vitória: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2010.

PENNAFORT, Roberta. Após reforma, MAC atrai novos olhares. **Estadão.** 2016. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,apos-reforma-mac-atrai-novos-olhares,10000060478>>. Acesso em: 20 nov. 2017.

PEREIRA, Marcele Regina Nogueira. **Educação museal, entre dimensões e funções educativas:** a trajetória da 5ª seção de assistência ao ensino de história natural do Museu Nacional. 2010. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio). UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2010.

PIO, Leopoldo Guilherme. Cultura, patrimônio e museu no Porto Maravilha. **Revista Intratextos.** Rio de Janeiro: UERJ, v.4, n.1, 2013.

PORTO MARAVILHA. **Museu do Amanhã.** 2017. Disponível em:  
<[http://portomaravilha.com.br/museu\\_amanha](http://portomaravilha.com.br/museu_amanha)>. Acesso em: 18 out. 2017.

\_\_\_\_\_. **Porto Maravilha**. 2017. Disponível em:

<<http://portomaravilha.com.br/portomaravilha>>. Acesso em: 18 out. 2017.

POSSAMAI, Zita Rosane. Museu na cidade: um agente de mudança social e desenvolvimento?.

**Museologia e patrimônio**, Rio de Janeiro: Mast, v.3, n.2, jul./dez.. 2010.

POULOT, Dominique. Cultura, história, valores patrimoniais e museus. **Revista Varia Historia**,

Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, v. 27, n.46, jul., 2011.

\_\_\_\_\_. **Museu e museologia**. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2013.

PULS, Maurício. XIX. Mukarovsky e Eco. In: \_\_\_\_\_. **Arquitetura e filosofia**. 2.ed. São Paulo:

Annablume, 2006.

RAFFAINI, Patrícia Tavares. Museu contemporâneo e os gabinetes de curiosidades. **Revista do**

**Museu de Arqueologia e Etnologia**. São Paulo: USP, n. 3, 1993.

RAYNAUD, Dominique. Arquitectura, esquema, significado: problemas de semântica de la

arquitectura. **Revista Varia História**, Belo Horizonte: UFMG, v. 24, n. 40, 2008. Disponível em:

<[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S010487752008000200009&lang=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010487752008000200009&lang=pt)>.

Acesso em: 15 jun. 2016.

RECHENA, Aida. O que significa hoje a função social dos museus? **Boletim Icom Portugal:**

Perspectivas. Lisboa: Ana Carvalho, v. 3, n. 7, 2016.

RHEINGANTZ, Paulo Afonso; PEDRO, Rosa Maria Leite Ribeiro; ANGOTTI, Fabíola

Berlinger; SBARRA, Marcelo Hamilton. Arena do Morro e Museu do Amanhã: dois lugares em

ação. **Revista Brasileira de Gestão Urbana: urbe**. Curitiba: PPGTU/PUC-Paraná, set./dez.,

2017.

ROSÁRIO, Rayane Soares; CORDEIRO, Bruna Caldas; CRUZ, Simone Isabel Batista da.

Museus e arquitetura: uma análise sobre as transformações arquitetônicas dos edifícios culturais.

**E-hum: Revista científica das áreas de história, letras, educação e serviço social do centro**

**universitário de Belo Horizonte**. Belo Horizonte: UniBH, v. 9, n. 1, 2016. Disponível em:

<[www.http://revistas.unibh.br/index.php/dchla/index](http://www.revistas.unibh.br/index.php/dchla/index)>. Acesso em: 05 out. 2017.

SÁNCHEZ, Fernanda. Cultura e renovação urbana: a cidade-mercadoria na cidade global.

**Espaço e cidade: conceitos e leituras**. 2 ed. Rio de Janeiro: 7letras, 2007.

SÁNCHEZ, Fernanda.; BIENESTEIEN, Glauco; OLIVEIRA, Fabrício Leal. Olimpíadas 2016: um balanço de véspera. **Revista Advir**. Rio de Janeiro: ASDUERJ, v. 2, 2016.

SANTOS, Antonio Raimundo dos. **Metodologia científica**: a construção do conhecimento. 5. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

SANTOS, Débora da Silva Lopes dos. Pelo direito à EJA dentro dos museus. In: IX Seminário Internacional Redes Educativas e Tecnologias, 2017, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: UERJ, 2017.

SANTOS, Maria Helena Carmo; BENEVIDES, Ricardo. Porto maravilha: uma proposta de reinvenção do Centro do Rio pela ótica da requalificação do espaço urbano. **Revista Eptic**, São Cristóvão/SE, v. 16, n. 1, jan./abr. 2014. Disponível em: <<https://seer.ufs.br/index.php/eptic/article/view/1864/1635>>. Acesso em: 23 jun. 2017.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Museus brasileiros e política cultural. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. São Paulo: ANPOCS, v. 19, n. 55, jun. 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v19n55/a04v1955.pdf>>. Acesso em: 12 set. 2017.

SARAIVA, Luiz Alex Silva; MACHADO, Ana Maria Alves. Bipolaridade simbólica no Museu Histórico Abílio Barreto. **Caderno Ebape**. Rio de Janeiro: FGV, v.5, n.2, jun. 2007.

SCRUTON, Roger. **Estética da arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1979.

SEGRE, Roberto. **Museus brasileiros**. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2010.

SEHN, Magali Melleu. A preservação da arte contemporânea. **Revista Poliésis**. Niterói: UFF, n. 20, 2012. Disponível em: <<http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis20/10.pdf>>. Acesso em: 12 dez. 2017.

SERRA, Geraldo G. **Pesquisa em arquitetura e urbanismo**: guia prático para o trabalho de pesquisadores em pós-graduação. São Paulo: Edusp: Mandarim, 2006.

SHINER, Larry. On Aesthetics and Function in Architecture: The Case of the “Spectacle” Art Museum. **The journal of aesthetics and art criticism**. Moorhead: Minnesota State University, v. 69, n. 1, 2011. Disponível em: <<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1540-6245.2010.01444.x/full>>. Acesso em: 19 out. 2017.

SILVA, Elvan. **Arquitetura e semiologia**. Porto Alegre: Sulina, 1985.

SIQUEIRA, Juliana Maria de. Museologia social e educação: o poder da memória para descolonizar o ensino. **Revista Fórum Identidades**. Itabaiana: Geppiade, v.22, n. 22, set./dez. 2016.

SOUSA, Cleide Aparecida Gonçalves de.; MELO, Vitor Andrade de. Museu, emoção estética e lazer: reflexões sobre as possibilidades de fruição da arte no tempo livre. **Licere**. Belo Horizonte: UFMG, v.12, n.1. 2009.

SPERLING, David. As arquiteturas contemporâneas como agentes no sistema da arte. **Fórum permanente**, v.1, n.1, 2012. Disponível em: <<http://www.forumpermanente.org/revista/edicao-0/textos/as-arquiteturas-de-museus-contemporaneos-como-agentes-no-sistema-da-arte>>. Acesso em: 09 fev. 2017.

\_\_\_\_\_. Museu Contemporâneo: o espaço do evento como não-lugar. In: Seminário Internacional Museografia e Arquitetura de Museus. 2005, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

STROETER, João Rodolfo. **Arquitetura & teorias**. São Paulo: Nobel, 1986.

SUANO, Marlene. **O que é museu**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

TAVARES, Darlane; LUCENA, Adriana; LEITE, Sandra Nunes. Arquitetura é comunicação. In: XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, 2014, João Pessoa. **Anais...** João Pessoa: Intercom, mai. 2014.

TAVARES, Rodrigo dos Passos; COSTA, Luciana do Vale. Cultura e arquitetura: a metamorfose do tipo arquitetônico do edifício cultural. **Revista Architecton**. Recife: Faculdade Damas, v. 3, n. 4, 2013.

TRACO, Camilla Santos do. **Turismo, direito à cidade e identidade cultural**: as intervenções urbanas do Porto Maravilha no Morro da Providência. 2016. Trabalho final de graduação (Faculdade de turismo e hotelaria), Niterói: UFF, 2016.

TZONIS, Alexander.; LEFAIVRE, Liane. **Santiago Calatrava**. São Paulo: Folha de São Paulo, v.6, 2011.

VEIGA, Ana Cecília Rocha. **Gestão de projetos de museus e exposições**. Belo Horizonte: C/Arte, 2013.

\_\_\_\_\_. Museu Ampliado: Da origem ao século XIX. In: I Seminário Brasileiro de Museologia, 2014, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: UFMG, 2014.

VELOSO, Clarissa dos Santos; ANDRADE, Luciana Teixeira de. Museus público-privados e espetacularização da cultura: limites e tensões. **Dossiê Capitalismo Cultural**. Brasília: Universidade de Brasília, v. 4, n. 2, 2016.

VENTO, Amparo Tarazona. Santiago Calatrava and the ‘Power of Faith’: Global Imaginaries in Valencia. **International Journal of urban and regional research**, v. 39, n. 3, mai. 2015. Disponível em: <<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/1468-2427.12217/full>>. Acesso em: 19 out. 2017.

VIEIRA, Ana Maria da Costa Leitão. Os Memoriais são um novo gênero de museu? **Revista Museu**. Rio de Janeiro: Clube de Ideias Comunicação e Sistemas, mai. 2011. Disponível em: <<http://revistamuseu.com/18demaio/artigos.asp?id=28640>>. Acesso em: 26 jun. 2017.

VILLAR, Hevelyn. **Ordem e Clareza Formal em Arquitetura**. 2017. Tese (Doutorado em arquitetura), Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

VLACHOU, Maria; ALVES, Fátima. Acessibilidade nos museus. In: BARRIGA, Sara.; SILVA, Susana Gomes da. (orgs.). **Serviços educativos na cultura**. Porto: Diário do Porto; Setepés, 2007.

WISNIK, Guilherme. **Oscar Niemeyer**. São Paulo: Folha de São Paulo, v.3, 2011.

YIN, Robert. Estudo de caso: planejamento e métodos. 2. ed. Porto Alegre: Bookman, 2001.

## APÊNDICES

**APÊNDICE 1:** Relação dos museus e centros culturais na cidade do Rio de Janeiro organizados em ordem decrescente de data da inauguração da instituição. Baseado em IBRAM (2011) e Museus do Rio de Janeiro (2013).

<b>ANO CONST.</b>	<b>ANO MUSEU</b>	<b>NOME DO MUSEU</b>	<b>LOCALIZAÇÃO</b>	<b>ARQUITETO</b>	<b>ESTADO ATUAL</b>
2018	2018	Novo Museu da Marinha	Porto Maravilha	Jacobsen arquitetos	Projeto
2018	2018	Museu da Imagem e do Som	Copacabana	Diller Scofidio + Renfro	Constru.
2018	2018	Museu Casa do Pontal	Barra da Tijuca	Arquitetos Associados	Projeto
2015	2015	Museu do Amanhã	Porto maravilha	Santiago Calatrava	Aberto
2013	2013	Museu de Arte do Rio	Porto Maravilha	Bernardes + Jacobsen Arquitetura	Aberto
2013	2013	Cidade das Artes	Barra da Tijuca	Christian de Portzamparc	Aberto
1572	2009	Museu Histórico da Fortaleza de São João	Urca	-	Aberto
1571	2009	Museu do Horto	Jardim Botânico	-	Aberto
-	2008	Museu da Favela	Cantagalo	-	Aberto
-	2008	Museu do Meio-ambiente	Jardim Botânico	-	Aberto
-	2007	Museu da Geodiversidade	Ilha do Fundão	-	Fechado
1999	2006	Oi Futuro	Flamengo	Oficina de Arquitetos	Aberto
2006	2006	Museu da Maré	Maré	-	Aberto
-	2006	Museu Histórico do Regimento Escola de Infantaria 57º	Vila Militar	-	Aberto



-	2004	Museu do Desporto do Exército	Urca	-	Aberto
-	2004	Museu Pediatria Brasileiro	Cosme Velho	-	Aberto
-	2004	Museu da Bíblia	Centro	-	Aberto
-	2004	Museu Marechal Zenóbio da Costa	Andaraí	-	Aberto
-	2004	Centro de Memória do Carnaval	Centro	-	Aberto
2004	2004	Memorial Municipal Getúlio Vargas	Glória	Henock de Almeida	Aberto
-	2003	Museu da Cadeira	Botafogo	-	Aberto
-	2001	Museu da Química Athos da Silveira Ramos	Ilha do Fundão	-	Aberto
-	2001	Instituto Cultural Cravo Albin	Urca	-	Aberto
2001	2001	Centro Cultural Cartola	Mangueira	-	Aberto
-	2000	Centro Cultural Jerusalém	Del Castilho	-	Aberto
-	2000	Museu da Nossa Senhora da Penha de França	Largo da Penha	-	Aberto
1889	1999	Ilha Fiscal	Centro	Adolpho José Del Vecchio	Aberto
1950	1999	Instituto Moreira Sales	Gávea	-	Aberto
-	1998	Museu Militar Conde de Linhares	São Cristóvão	-	Aberto
-	1998	Museu da Central do Brasil	Engenho Novo	-	Aberto
-	1998	Museu do Universo	Gávea	-	Aberto
-	1998	Espaço de Memória Bernardo Monteverde	Centro	-	Aberto
-	1998	Museu Aeroterrestre da Brigada de	Vila Militar	-	Aberto

		Infantaria Pára- quedista			
-	1997	Submarino-Museu Riachuello	Centro	-	Aberto
-	1996	Espaço COPPE Miguel de Simoni	Ilha do Fundão	-	Aberto
1996	1996	Espaço Cultural da Marinha	Centro	-	Aberto
-	1995	Casa da Ciência	Botafogo	-	Aberto
Séc. XIX	1995	Museu Arte Naif	Cosme Velho	-	Fechado
-	1994	Museu da Vida	Manguinhos	-	Aberto
-	1994	Museu da Limpeza Urbana / Casa de Banho D. João VI	Caju	-	Aberto
-	1994	Museu de Bangu	Bangu	-	Aberto
1911	1994	Centro Cultural Light	Centro	-	Aberto
1922	1993	Centro Cultural dos Correios	Centro	-	Aberto
1916	1992	Castelinho do Flamengo	Flamengo	Gino Copede	Aberto
-	1990	Fundação Eva Klabin Rapaport	Lagoa	-	Aberto
-	1990	Museu do Corpo dos Fuzileiros Navais	Centro	-	Aberto
1819	1990	Casa França Brasil	Centro	Grandjean de Montigny	Aberto
Década de 1950	1989	Museu Inaldo de Lyra Neves	Centro	-	Aberto
1880	1989	Centro Cultural Banco do Brasil	Centro	Francisco Joaquim Bethencourt da Silva	Aberto
1989	1989	Museu Amsterdan Sauer	Ipanema	-	Aberto
1926	1988	Museu da Justiça do Estado do Rio de	Centro	Fernando de Nereu	Aberto

		Janeiro		Sampaio e Gabriel Fernandes	
1908	1987	Museu Histórico do Exército e Forte de Copacabana	Copacabana	-	Aberto
-	1986	Museu casa do Pontal	Recreio dos Bandeirantes	-	Aberto
-	1985	Museu de Astronomia e Ciências Afins	São Cristóvão	-	Aberto
-	1985	Sítio Roberto Burle Marx	Praia de Guaratiba	Ary Garcia	Aberto
-	1985	Centro Cultural do Movimento Escoteiro	Centro	-	Aberto
-	1985	Espaço Ciência Viva	Tijuca	-	Aberto
-	1984	Museu do Trem	Engenho de Dentro	-	Fechado
-	1984	Museu Sítio Arqueológico Casa dos Pilões	Jardim Botânico	-	Aberto
-	1984	Museu de Arte Sacra	Centro	-	Aberto
-	1983	Ecomuseu do Matadouro	Santa Cruz	-	Aberto
-	1982	Museu Casa de Benjamin Constant	Santa Teresa	-	Aberto
-	1982	Museu Bispo do Rosário	Taquara	-	Aberto
1823	1980	Solar Grandjean de Montigny	Gávea	Grandjean de Montigny	Aberto
-	1979	Museu D. João VI	Ilha do Fundão	-	Aberto
-	1979	Museu João e Maria	Centro	-	Aberto
-	1977	Museu Salles Cunha	Rio Comprido	-	Aberto
1977	1977	Museu Judaico do Rio de Janeiro	Centro	-	Aberto
-	1977	Museu Histórico do Corpo de Bombeiros Militar do Rio de	Centro	-	Aberto

		Janeiro			
-	1977	Museu Cartográfico	Centro	-	Aberto
-	1975	Museu da FAB	Lapa	-	Fechado
1950	1974	Museu dos Esportes, Mané Garrincha	Maracanã	-	Fechado
-	1973	Museu Aeroespacial	Campo dos Afonso	-	Aberto
-	1972	Arquivo Museu de Literatura Brasileira	Botafogo	-	Aberto
-	1970	Museu da UFRJ	Ilha do Fundão	-	Aberto
-	1970	Museu da Fazenda Federal	Centro	-	Aberto
1970	1970	Planetário do Rio de Janeiro	Gávea	-	Fechado
-	1969	Museu de Folclore Edison Carneiro	Catete	-	Aberto
1954	1968	Chácara do Céu	Santa Teresa	Wladimir Alves de Souza	Aberto
-	1965	Museu do Primeiro Reinado	São Cristovão	-	Aberto
-	1965	Museu da Imagem e do Som	Largo da Lapa	-	Aberto
-	1962	Museu do açude	Alto da Boa Vista	-	Aberto
1858 - 1867	1960	Museu da República	Catete	Carl Friedrich Gustav Waehneltdt	Aberto
-	1960	Museu Villa Lobos	Botafogo	-	Aberto
1960	1960	Museu do Monumento Nacional dos Mortos da Segunda Guerra Mundial	Flamengo	Marcos Konder Netto e Hélio Ribas Marinho	Aberto
-	1956	Museu Carmen Miranda	Flamengo	-	Aberto
-	1955	Museu Histórico e	Centro	-	Fechado

		Diplomático do Itamaraty			
1954	1954	Casa das Canoas	São Conrado	Oscar Niemeyer	Aberto
-	1952	Museu das Imagens do Inconsciente	Engenho de Dentro	-	Aberto
-	1949	Museu do Teatro	Botafogo	-	Fechado
1948	1948	Museu de Arte Moderna	Flamengo	Affonso Eduardo Reidy	Aberto
-	1945	Rio Zoo	São Cristóvão	-	Aberto
-	1942	Museu do Índio	Botafogo	-	Aberto
-	1942	Museu Provedor Mauro Ribeiro Viegas	Glória	-	Aberto
1908	1937	Museu Nacional de Bellas Artes	Centro	Adolfo Morales de los Rios	Aberto
-	1937	Museu da Polícia Militar do Rio de Janeiro	Cidade Nova	-	Aberto
-	1934	Museu da Cidade	Gávea	-	Fechado
1923	1930	Museu Casa de Rui Barbosa	Botafogo	-	Aberto
1603	1922	Museu Histórico Nacional	Centro	-	Aberto
-	1912	Museu da Polícia Civil do Rio de Janeiro	Centro	-	Aberto
-	1868	Museu Naval	Centro	-	Aberto
-	1865	Museu do Arsenal de Guerra do Rio de Janeiro	Caju	-	Aberto
-	1838	Museu do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro	Glória	-	Aberto
1808	1818	Museu Nacional	São Cristóvão	John Johnston (1816) e Manuel da	Aberto

				Costa (1822)	
-	1808	Instituto de Pesquisas Jardim Botânico do Rio de Janeiro	Jardim Botânico	-	Aberto
-	-	Museu do Bonde	Santa Teresa	-	Aberto
-	-	Museu Universitário Gama Filho	Piedade	-	Aberto
-	-	Museu de Imaginárias	Largo da Lapa	-	Aberto
-	-	Museu da Farmácia da Santa Casa de Misericórdia	Centro	-	Aberto
-	-	Museu de Tecnologia em Educação	Botafogo	-	Aberto
-	-	Museu de Farmácia Antônio Lago	Centro	-	Aberto
-	-	Museu Sacro-Militar	Centro	-	Fechado
-	-	Museu do Negro	Centro	-	Fechado
-	-	Museu do Carnaval	Catumbi	-	Fechado
-	-	Centro Cultural da Equitação	Vila Militar	-	Aberto
-	-	Museu do Supremo Conselho do Brasil	São Cristóvão	-	Aberto

Fonte: do autor, 2017.

**APÊNDICE 2:** Relação dos museus e centros culturais na cidade de Niterói organizados em ordem decrescente de data da inauguração da instituição. Baseado em IBRAM (2011), Museus do Rio de Janeiro (2013) e site Cultura Niterói (2016). Totalizando 12 instituições.

<b>ANO CONST.</b>	<b>ANO MUSEU</b>	<b>NOME DO MUSEU</b>	<b>LOCALIZAÇÃO</b>	<b>ARQUITETO</b>	<b>ESTADO ATUAL</b>
-	2002	Museu da imprensa brasileira	Centro	-	Aberto
1872	2001	Solar do Jambeiro	São Domingos	-	Aberto
-	2000	Casa da descoberta	Boa Viagem	-	Aberto
1996	1996	Museu de Arte Contemporânea	Niterói	Oscar Niemeyer	Aberto
-	1989	Espaço UFF de ciências	Centro	-	Aberto
-	1988	Sala José Cândido Carvalho	Ingá	-	Aberto
Séc. XVIII	1977	Museu de arqueologia de Itaipu	Itaipú	-	Aberto
1860	1965	Museu de história e artes do estado do Rio de Janeiro (Museu do Ingá)	Ingá	-	Fechado
-	1955	Museu Casa de Oliveira Vianna	Fonseca	-	Fechado
1894	1942	Museu Antônio Parreiras	Ingá	Ramos de Azevedo	Fechado
1663	-	Museu de Arte Sacra – Igreja Nossa Senhora da Conceição	Centro	-	Aberto
XIX	-	Museu Janete Costa de Arte Popular	Boa Viagem	-	Aberto

Fonte: do autor, 2017.