

A arquitetura no museu:
Estudo de Caso do Museu
Victor Meirelles

Maria Vitória Vieira Capote
Gonzaga

MARIA VITÓRIA VIEIRA CAPOTE GONZAGA

**A ARQUITETURA NO MUSEU: ESTUDO DE CASO DO
MUSEU VICTOR MEIRELLES**

Trabalho de Conclusão de Curso
submetido à Universidade Federal de
Santa Catarina como parte dos
requisitos necessários para a obtenção
do Grau de Bacharelado em
Museologia.

Orientadora: Prof. Ms. Luciana Silveira
Cardoso

Coorientador: Prof. Dr. Dalmo Vieira
Filho

Florianópolis
2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Vieira Capote Gonzaga, Maria Vitória
A ARQUITETURA NO MUSEU: ESTUDO DE CASO DO MUSEU
VICTOR MEIRELLES / Maria Vitória Vieira Capote
Gonzaga ; orientadora, Luciana Silveira Cardoso,
coorientador, Dalmo Vieira Filho, 2017.
121 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -
Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de
Filosofia e Ciências Humanas, Graduação em
Museologia, Florianópolis, 2017.

Inclui referências.

1. Museologia. 2. Museologia. 3. Comunicação. 4.
Arquitetura. 5. Museu. I. Silveira Cardoso, Luciana
. II. Vieira Filho, Dalmo. III. Universidade
Federal de Santa Catarina. Graduação em Museologia.
IV. Título.

Maria Vitória Vieira Capote Gonzaga

A ARQUITETURA NO MUSEU: ESTUDO DE CASO DO MUSEU
VICTOR MEIRELLES

Este Trabalho de Conclusão de Curso foi julgado adequado para
obtenção do Título de Bacharel em Museologia, e aprovado em sua
forma final pela Coordenadoria do Curso de Graduação em Museologia.

Florianópolis, 24 de novembro de 2017.

Prof.^a Ms. Luciana Silveira Cardoso
Coordenadora do Curso de Museologia

Banca Examinadora:

Prof.^a Ms. Luciana Silveira Cardoso
Orientadora
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Dr. Dalmo Vieira Filho
Coorientador
Universidade Federal de Santa Catarina

Bettina Collaro Goerlich de Lourenço
Instituto Brasileiro de Museus, Museu Victor Meirelles

Letícia Acosta Porto
Universidade Federal da Integração Latino-Americana

AGRADECIMENTOS

Agradeço as causalidades da vida. Aos encontros e desencontros, que me possibilitaram esses últimos anos de tantas surpresas, descobrimentos, aprendizado, e crescimento.

Sou grata a meu pai, Fabio Capote Gonzaga por todo apoio nesses últimos anos, bem como a minha família e amigos.

A Universidade que tem me proporcionado esse espaço de troca, oportunidades, e de vivência durante esses anos.

Aos meus professores da Universidade Federal de Santa Catarina que vem me acompanhando durante todo esse trajeto, em especial a Luciana Silveira Cardoso, Valdemar de Assis Lima, Thainá Castro Costa Figueiredo Lopes, Wagner Miquéias Felix Damasceno, Dalmo Vieira Filho, por todos os ensinamentos, conversas, conselhos, ao longo dessa jornada, e em especial minha orientadora e coorientador.

Ao projeto Fellow Mundus, pela oportunidade de realizar intercâmbio, durante esse período da graduação. E conseqüentemente, a Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, da Universidade Nova de Lisboa por ter me recebido tão bem! E as minhas professoras durante esse período, Alexandra Curvelo da Silva Campos e Maria da Graça da Silveira Filipe.

A toda equipe do Museu Victor Meirelles, pela vivência e experiência que me foi proporcionado durante meu período de estágio obrigatório, e por toda a ajuda durante essa pesquisa.

A Bettina Collaro Goerlich de Lourenço e Letícia Acosta Porto por ter aceito ser minha banca.

Em especial aos meus amigos Rogério, Stephan, Camila, Ana Carolina, Rafael por todas as conversas, risadas, dúvidas compartilhadas e incentivos durante esses últimos meses.

E por fim, aos meus colegas e todos aqueles que de alguma forma estiveram presentes ou fizeram parte da minha vida, e dos que fazem valer cada vez mais a pena.

“Ceci n'est pas une pipe”
(René Magritte)

RESUMO

Esta monografia propõe uma análise do Museu Victor Meirelles, na sua relação entre o edifício do museu, a coleção e a instituição. A ideia principal é avaliar as possibilidades de uso do prédio para além do uso do seu espaço, mas também as possibilidades de comunicação do espaço, enquanto objeto, a cenografia, e a própria relação do espaço e a instituição, considerando o projeto de ampliação que está sendo realizado no museu.

Palavras-chaves: Comunicação. Arquitetura. Museu. Objeto. Exposição.

ABSTRACT

This monograph proposes an analysis of the Victor Meirelles Museum, in its relation between the museum building, the collection and the institution. The main idea is to evaluate the possibilities of using the building, beyond the use of its space, but also the possibilities of communication of the space, as object, as cenography, and the relation of space and the institution, considering the enlargement project that is being carried out in the museum.

Keywords: Communication. Architecture. Museum. Object. Exhibit.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Retrato de Victor Meirelles (1832-1903), A. Pelliciani, circa 1915, s/i, Reprodução fotográfica p&b com retoque à carvão sobre cartão, 58,5 x 48,1 cm. Acervo Museu Victor Meirelles.....	25
Figura 2 Vista de Desterro, obra enviada ao Rio de Janeiro, a direção da Academia Imperial de Belas Artes, 1846. Acervo Museu Victor Meirelles.	27
Figura 3 Degolação de São João Batista, Victor Meirelles de Lima. Acervo do Museu Victor Meirelles, transferido para Museu Nacional de Belas Artes.	29
Figura 4 Victor Meirelles. A primeira Missa no Brasil. Acervo Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.	30
Figura 5 Batalha Naval do Riachuelo, 1882/83. óleo sobre tela, 4 x 8 m, Acervo Museu Histórico Nacional/IBRAM/MinC	31
Figura 6 Fachada do projeto de ampliação	55
Figura 7 Altes Museum, Berlim	58
Figura 8 Museu de Arte de São Paulo	61
Figura 9 View of MoMA's first exhibition, Cézanne, Gauguin, Seurat, Van Gogh, November 7, 1929–December 7, 1929. The Museum of Modern Art Archives, New York.	63
Figura 10 Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, MoMa	64
Figura 11 Solomon R. Guggenheim Museum, Nova Iorque	66
Figura 12 Museu de Arte de São Paulo	68
Figura 13 Centro Georges Pompidou	70
Figura 14 Guggenheim Museum Bilbao.....	71
Figura 15 Louvre Abu Dhabi : projet architectural	73
Figura 16 Museu Judaico de Berlim.Instalação Shalechet de Menashe Kadishman	75
Figura 17 Vista aerea Museu Judaico de Berlim	76
Figura 18 Processo de Musealização apresentado por Marília Xavier Cury.....	82
Figura 19 Fachada projeto de ampliação Museu Victor Meirelles	87
Figura 20 Planta baixa do primeiro pavimento do Projeto de Execução de Restauro e Ampliação do Museu Victor Meirelles. Sem escala.....	88
Figura 21 Planta baixa do pavimento térreo do Projeto de Execução de Restauro e Ampliação do Museu Victor Meirelles. Sem escala.....	90
Figura 23 Casa natal Victor Meirelles	91

Figura 24 Imagem do Site do museu, na guia "Edificação"	93
Figura 25 Pavimento térreo do Museu Victor Meirelles.	95
Figura 26 Sala exposição de curta duração, Museu Victor Meirelles.	96
Figura 27 Sala de exposição de longa duração, Museu Victor Meirelles	97
Figura 28 Exposição de longa duração, Museu do Aljube	98
Figura 29 Site do Museu do Aljube.....	99
Figura 30 Exposição 800 ans d'architecture: Le Louvre, de la forteresse au musée	100
Figura 31 Elementos arquitetônicos que se perderam do Museu do Louvre, na exposição 800 ans d'architecture: Le Louvre, de la forteresse au musée	101
Figura 32 Museu Casa Gaudí	102
Figura 33 Mobiliário da casa Calvet, projetado pelo arquiteto, em exposição no Museu Casa Gaudí	103
Figura 34 Texto Informativo, sobre o museu na entrada.....	104
Figura 35 "O dormitório de Gaudí", no Museu Casa Gaudí. ...	104
Figura 36 Legenda do espaço expositivo "O dormitório de Gaudí", Museu Casa Gaudí.....	105
Figura 37 Museu Casa Gaudí, espaço interno	106

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 Relações entre arquitetura e instituição museológica .. 77

LISTA DE ABREVIATURAS

SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

MNBA – Museu Nacional de Belas Artes

DEMEC/SC – Delegacias Regionais do Ministério da Educação

IBPC – Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural

USP – Universidade de São Paulo

PAC – Programa de Aceleração do Crescimento

MOMA – Museum Of Modern Art ou Museu de Arte Moderna

MASP – Museu de Arte de São Paulo

CIAM – Congrès Internationaux d'Architecture Moderne ou Congresso Internacional de Arquitetura Moderna

ICOM – International Council of Museums ou Conselho Internacional de Museus

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	21
2	CAPÍTULO I – O MUSEU VICTOR MEIRELLES ..	25
	2.1 O artista.....	25
	2.2 A instituição museu.....	32
	2.2.1 Tombamento e criação do museu.....	32
	2.2.2 As Coleções Museu Victor Meirelles e XX/XXI.	46
	2.3 O edifício.....	48
	2.3.1 A casa.....	48
	2.3.2 O Projeto Arquitetônico de Restauração e Ampliação	50
	2.3.3 Partido arquitetônico.....	55
3	CAPÍTULO II – ARQUITETURA X INSTITUIÇÃO	
MUSEU	57	
	3.1 Breve panorama da Arquitetura nos Museus.....	57
	3.2 Musealia? A arquitetura enquanto patrimônio ou obra de arte	78
4	CAPÍTULO III – O ESTUDO DE CASO	83
	4.1 Colcha de retalhos: a casa, o museu e o acervo.....	83
	4.2 E se a casa é acervo?	98
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	107
6	REFERÊNCIAS	110
	Anexo I – Tabela	115
	Anexo II – Planta Baixa Pavimento Térreo.....	117
	Anexo III – Planta Baixa Primeiro Pavimento	119

1 INTRODUÇÃO

No contexto dos museus, a arquitetura pode ser percebida para além da forma que organiza os espaços, mas também como sendo um dos primeiros agentes comunicadores do museu. Ela pode ser pensada como uma introdução ao que o museu oferece, no qual transmite uma gama de informações ao visitante, que se inicia na fachada e continua no seu ambiente interno.

Fachadas prediais são marcantes, podem causar reações, sentimentos, e recordações do visitante. É importante que haja um diálogo entre as diferentes áreas, como museologia, arquitetura, história, dentre outras, para pensarmos esses espaços das instituições museológicas para além de sua funcionalidade e conforto ambiental, bem como também sua relação com seu acervo, na existência dele.

O foco dessa pesquisa consiste na relação entre prédio com o seu acervo e instituição, através do diálogo e da problematização dessas relações, na tentativa de mostrar outros potenciais da arquitetura. No caso desse estudo de caso, apresentar o quão importante é o papel do espaço para a instituição.

A formulação do problema iniciou com o intuito de saber qual o impacto do edifício do Museu Victor Meirelles na concepção da instituição, devido ao processo de formação que se deu. O interesse por essas questões relacionadas a instituição, começaram durante o período de estágio obrigatório que realizei no museu, onde foi possível participar do dia-a-dia da instituição num curto período, quatro meses, e ter acesso os documentos relativos a formação do museu.

O estudo de caso propõe uma análise ao Museu Victor Meirelles, situado na cidade de Florianópolis e localizado na casa onde nasceu o artista brasileiro de mesmo nome. Atualmente, o espaço está em processo de restauração e ampliação. A casa é também patrimônio cultural brasileiro, tombado pelas esferas Municipal e Federal.

O tombamento da casa, a construção do museu junto a formação de sua coleção são ações que estão intimamente ligadas e que não podem ser analisadas separadamente. Ao mesmo tempo que a justificativa do tombamento da casa é o seu valor histórico, a compra dela se justifica pela criação do museu, e também ao seu valor histórico. Com a criação do museu é necessária a formação de uma coleção, como consta nos documentos que serão apresentados.

Este trabalho não pretende fazer uma análise de todas as relações que a arquitetura integra no museu, tampouco firmar que essas relações

ocorrem em todos os museus de forma igual. Essas relações podem ocorrer de diversas maneiras, principalmente se considerarmos que cada instituição vem de um contexto específico que deve ser levado em conta, o que também implicará na forma que serão analisadas e trabalhadas essas relações.

O objetivo desse trabalho é analisar o museu pensando a relação entre a instituição museológica, seu acervo e prédio. Apresenta-se conceitos e definições para compreender e justificar a importância deste “novo” olhar, com discussões que já são consolidadas. O trabalho é destinado a estudantes, profissionais e pessoas interessadas na área de arquitetura e museologia.

O objetivo geral é analisar a relação do prédio com o museu, e refletir a importância desses dois elementos como um único. Os objetivos específicos são questionar qual a relação do edifício com o museu junto aos processos comunicativos em potenciais dos quais o museu poderia fazer uso.

O que impulsionou a realização deste trabalho foi entender os processos comunicativos que acontecem nos museus através da arquitetura e em como é feita a comunicação da arquitetura através do museu.

Esse desejo surgiu, devido aos interesses pela área e às experiências sobre interpretação do patrimônio arquitetônico, que tive contato durante meu período de mobilidade acadêmica em Portugal. Para mim, é interessante perceber o “personagem ambiente/espço”, e tudo aquilo que ele pode representar, possivelmente transmitir, e comunicar. Por este motivo, constituiu-se também uma pesquisa muito empírica, através da experiência, e da vivência pessoal.

Além disso, as legislações brasileiras são simplórias e dão apenas uma pequena margem sobre o assunto, bem como as pesquisas realizadas nesta áreas são bem dispersas de acordo com as áreas nas quais estão inseridas.

O tipo de pesquisa é um estudo de caso, de natureza básica estratégica (gerir conhecimentos novos, que podem ser eventualmente utilizados) e qualitativa. Foi realizado uma pesquisa descritiva e bibliográfica, cujas formas de abordagem teórica da pesquisa são métodos de abordagem indutiva, do particular para o geral, e dialética, utilizando a contraposição de ideias.

As técnicas de pesquisa utilizadas foram feitas a partir de fontes primárias, secundárias, e terciárias, através de revisão de bibliografias, leis e regimentos, correspondências, plano museológico do museu,

processo de tombamento, documentos relativos a formação do museu, projeto de restauro e ampliação, biografias do artista, e de coleta de dados disponíveis através dos sites de museus.

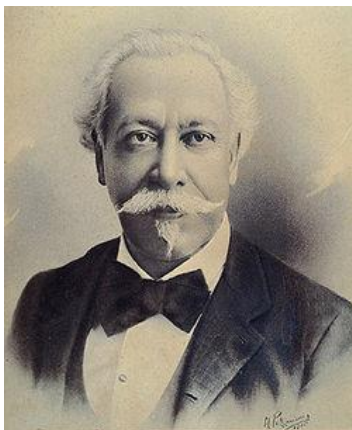
Este trabalho é dividido em três capítulos. O objetivo do primeiro capítulo é identificar o objeto de estudo, e para isso está dividido em três subcapítulos. No capítulo II é apresentado o embasamento teórico, e está dividido em dois subcapítulos. O terceiro capítulo está dividido em dois subcapítulos, e é onde será realizado a análise do estudo de caso. Nele, também é apresentado alguns exemplos de museus que trabalharam a comunicação da arquitetura. Por fim, são apresentadas as considerações finais.

2 CAPÍTULO I – O MUSEU VICTOR MEIRELLES

O *Capítulo I – O museu Victor Meirelles* é dividido em três subcapítulos: *O artista*, *A instituição museu*, e *O edifício*, no qual apresenta o objeto de estudo do trabalho. O primeiro subcapítulo, *O artista*, é um breve resumo da biografia do artista que dá nome ao museu. O segundo subcapítulo, *A instituição museu*, é dividida em duas seções: *Tombamento e criação do museu* e *As Coleções Museu Victor Meirelles e XX/XXI*. Nele, é mostrado ao leitor a instituição, tanto em seu processo de criação do museu quanto formação de seu acervo. O terceiro subcapítulo, *O edifício* está dividido em três seções: *A casa*, *O Projeto Arquitetônico de Restauração e Ampliação do Museu* e *O partido Arquitetônico*, no qual “demonstra” o lugar que abriga o museu, e o projeto de ampliação que está atualmente em andamento.

2.1 O ARTISTA

Figura 1 Retrato de Victor Meirelles (1832-1903), A. Pellicciari, circa 1915, s/i, Reprodução fotográfica p&b com retoque à carvão sobre cartão, 58,5 x 48,1 cm. Acervo Museu Victor Meirelles



Fonte 1 Site do Museu Victor Meirelles.¹

Victor Meirelles de Lima nasceu em 18 de agosto de 1832, na Nossa Senhora do Desterro, atual Florianópolis. É filho de Maria da

¹ Disponível em <<http://museuvictormeirelles.museus.gov.br/acervos/colecao-victor-meirelles/attachment/mvm-032/>> Acesso em 16 de setembro de 2017.

Conceição dos Prazeres, brasileira filha de pais portugueses nascida em Nossa Senhora do Desterro, e do comerciante português Antônio Meirelles de Lima.

É na pequena cidade de Desterro aos 10 anos que Victor Meirelles inicia sua primeira formação artística, sendo essa atividade dada ao argentino Marciano Moreno, que foi seu primeiro professor de aulas particulares de desenho. (MALLMAN, 2002)

No ano de 1846 em Nossa Senhora do Desterro, Jerônimo Francisco Coelho (1806-1860) conselheiro do Império, que estava na cidade em missão do governo, é informado sobre a aptidão artística de Victor Meirelles. Ele informa a Félix-Émile Taunay (1795-1881), diretor da Academia Imperial das Belas Artes, a existência do artista.

Curioso por conhecer esse artista juvenil, o conselheiro Coelho vai ao encontro daquele que anunciam como sendo um verdadeiro fenômeno. O que vê confirma tudo aquilo que lhe falaram: desenhos de traço firme e imagens de tons vivos que saltam da tela, verdadeiras maravilhas considerando-se a idade do autor então com 14 anos. Motivado por essa descoberta, pede que Victor produza algum trabalho, solicitação que resulta em duas obras, uma aquarela representando Desterro e um outro estudo a lápis da figura de um menino. Enviadas ao Rio de Janeiro, ambas agradam a direção da Academia Imperial de Belas Artes e acabaram por compor a exposição geral organizada em dezembro de 1846. (MALLMAN, 2002, p.14)

Figura 2 Vista de Desterro, obra enviada ao Rio de Janeiro, a direção da Academia Imperial de Belas Artes, 1846. Acervo Museu Victor Meirelles.



Fonte 2 Acervo pessoal

Este acontecimento é um fato muito importante para trajetória de Victor Meirelles. Muito elogiado, ele recebeu um convite para estudar na Imperial Academia de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Em fevereiro de 1847, Victor Meirelles chegou ao Rio de Janeiro, com 14 anos de idade, e ingressou nas aulas de desenho. (PEREIRA, 2009)

Aluno da Imperial Academia de Belas Artes, o adolescente de Santa Catarina (15 anos Incompletos) experimenta o amargo da primeira ausência o que equivale a uma suposta orfandade para o menino amoroso. Oscilando dentre a família e o destino ele pensa e controla recordações em desordem, porque as vezes a gloria não apaga a dor de deixar a sua geografia sentimental. Felix Taunay, diretor da Real Academia de Belas Artes, recebe Victor Meirelles das mãos de Jerônimo Coelho, integra-o no meio artístico. Seu mestre é Correia de Lima, discípulo de Debret. (MILHOMEM, 1972, p. 27)

Em 1852, Victor Meirelles participou do concurso no Rio, e conquistou o Prêmio de Viagem com a tela *São Joao Batista no Cárcere*, obra que atualmente faz parte do acervo do Museu Nacional de Belas Artes. Ainda jovem, ele viajou para Europa aos 20 anos, em janeiro de 1853. “Nessa época o Prêmio de Viagem era apenas para Roma. Só mais tarde, pela influência de Manuel de Araújo Porto-Alegre, diretor da

Academia entre 1854 e 1857 que Paris é incluída como destino para o pensionista.” (PEREIRA, 2009, p.50). O percurso de Victor Meirelles na Itália é bem conhecido. Ele estudou primeiro com Tommaso Minardi, e depois com Nicola Consoni.

A Reforma Pedreira, mudança do regime da Academia, que aconteceu na administração de Porto-Alegre, beneficiou Victor Meirelles com a extensão de seu pensionato. (PEREIRA, 2009) A *Flagelação de Cristo*, quadro pintado por Victor Meirelles durante esse período, foi responsável pela prorrogação dos estudos de Victor Meirelles na Europa.

Flagelação de Victor, tela que vem para o Brasil e alcança maior sucesso (1855) o diretor da Academia de Belas artes obtém para Victor a prorrogação da ajuda real por três anos a Europa. Porto-Alegre Escreve-lhe sugerindo a intensificação de estudos artísticos e recomenda especificamente que vá a França reconhecer em profundidade a arte gaulesa. (MILHOMEM, 1972, p.41)

É ainda na Itália em 1855, que Victor Meirelles pinta *Degolação de São João Batista*, considerada sua primeira obra autoral.

A tela, considerada a primeira obra “autoral” do artista, pertencente ao Museu Victor Meirelles e foi pintada em Roma, quando estudava no ateliê de Nicola Consoni, discípulo de Tommaso Minardi, um dos expoentes do movimento na Itália dos oitocentos. Nela podemos observar o apreço de Meirelles pela composição estudada, pelo desenho que planeja a imagem pictórica, que escolhe o momento decisivo da representação narrativa. (PITTA, 2017)

Figura 3 Degolação de São João Batista, Victor Meirelles de Lima. Acervo do Museu Victor Meirelles, transferido para Museu Nacional de Belas Artes.



Fonte 3 Site do Museu Victor Meirelles²

Após seu período na Itália, e com a prorrogação de seus estudos, Victor Meirelles é enviado para a França. Em Paris, ele começou a frequentar o Ateliê de Léon Cogniet e foi aceito na *École Impériale et Spéciale des Beaux-Arts*, de Paris. O artista era regularmente relatado à Academia Imperial no Brasil, com um bom desempenho. Depois de Léon Cogniet, ele passa a ter orientações de André Gastaldi, que apesar de ter quase mesma idade que Victor Meirelles, era mais experiente. Posteriormente Robert Fleuryque ficou responsável por acompanhar as atividades de Victor Meirelles, com a partida de Gastaldi para Turim. (PEREIRA, 2009)

Durante esse período na França, Victor Meirelles teve uma grande produção artística enviada para academia no Brasil. Segundo Sonia Gomes Pereira (2009, p.60) “A avaliação desses envios é bastante positiva, motivando novo período de prorrogação de estágio. É dessa

² Disponível em: <<http://museuvictormeirelles.museus.gov.br/exposicoes/longa-duracao/arquivo/victor-meirelles-construcao/obra-em-perspectiva/a-degolacao-de-sao-joao-batista/>> Acesso em 16 de setembro de 2017.

forma que Victor Meirelles permanece em Paris, pintando a *Primeira Missa no Brasil*, obra aceita Salão de Paris de 1861, e seu último projeto na Europa.

Figura 4 Victor Meirelles. A primeira Missa no Brasil. Acervo Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



Fonte 4 Site do IBRAM³

Em meados de 1861, Victor Meirelles retorna ao Brasil, já consagrado como grande pintor. Na sua volta, ele é condecorado por D. Pedro II, com o grau de Cavaleiro da Imperial Ordem de Cristo e da Imperial, Ordem da Rosa, e neste mesmo ano é nomeado professor da seção de pinturas na Academia Imperial de Belas Artes.

Victor Meirelles produziu inúmeras encomendas da família imperial, dentre elas o *Casamento da Princesa Isabel* e os retratos de *D. Pedro II* e da *Imperatriz Tereza Cristina*. Nos anos seguintes da sua nomeação como professor, ele também pintou as telas *Passagem de Humaitá* (1868), e *Batalha Naval do Riachuelo* (1872). Em 1875, Victor Meirelles iniciou os esboços de mais uma grande obra, a *Batalha dos Guararapes* (1879).

³ Disponível em: < <http://www.museus.gov.br/a-primeira-missa-no-brasil-de-victor-meirelles-chega-a-brasil-para-exposicao/>> Acesso em: 16 de setembro de 2017.

Durante sua vida, Victor Meirelles participou das Exposições Gerais de Belas Artes no Rio de Janeiro de 1846, 1852, 1859-60, 1862, 1864-68, 1870 1872, 1875, 1879, 1884. (ARGON, 2009).

Figura 5 Batalha Naval do Riachuelo, 1882/83. óleo sobre tela, 4 x 8 m, Acervo Museu Histórico Nacional/IBRAM/MinC



Fonte 5 Site Museu Victor Meirelles⁴

Em 1876, três das obras de Victor Meirelles foram escolhidas para fazer parte da Exposição Universal da Filadélfia (EUA). Essas obras são: *Primeira missa no Brasil*, *Passagem do Humaitá*, e *Combate Naval do Riachuelo*. É neste episódio que a obra *Combate Naval do Riachuelo* é perdida pelo mau estado que se encontrava após retornar da Exposição Universal, da Filadélfia. Em 1881, Victor Meirelles viaja à França, e em 1882, num ateliê no *Boulevard de Vaugirard*, ele inicia a segunda versão da obra que foi perdida. (BAUER, 2009)

Victor Meirelles também foi um pintor de Panoramas. O quadro *O Panorama do Rio de Janeiro*, Victor Meirelles executou em parceria com o pintor belga H. Langerock, na Bélgica. A obra foi exposta em 1889 na Exposição Universal de Paris.

Esse período de panoramas também coincide com o período final da carreira do artista, onde foram produzidas mais duas obras-primas: *O Panorama da Entrada da Esquadra Legal – Revolta Armada* e *O Panorama do Descobrimento do Brasil*, sendo esse último marcando o quarto centenário do descobrimento. (MALLMAN, 2002)

Em 1889 acontece a Proclamação da República, deixando para trás o Regime Monárquico que o Brasil se encontrava. Em resposta ao novo

⁴ Disponível em < <http://museuvictormeirelles.museus.gov.br/ibram-agenda/seminario-no-museu-victor-meirelles-discute-a-guerra-do-paraguai/>> Acesso em 16 de setembro de 2017.

regime, e em reação sua a identificação como pintor do Império, um dos primeiros passos foi afastá-lo da academia. Em 1890, Victor Meirelles é jubilado do posto de professor da Escola Nacional de Belas Artes, a antiga Academia Imperial de Belas Artes que passou a assim chamar-se na república. (MALLMAN, 2002)

Victor Meirelles ainda tentou fundar sua própria escola, projeto que não ocorreu bem. Nos últimos anos de sua vida, “em uma atitude desesperada, aluga um barracão e expõe o Panorama circular, cuja renda com ingressos que é cobrada, é sua fonte de sustento.” (MALLMAN, 2002, p.26). Victor Meirelles falece no Rio de Janeiro, no dia 22 de fevereiro de 1903.

Em 1903, doente e abandonado, Victor Meirelles não resiste e morre na manhã de 22 de fevereiro, um domingo de carnaval, legando para o País uma das maiores obras pictóricas que se tem conhecimento. Tinha então 71 anos. (MALLMAN, 2002, p.26)

2.2 A INSTITUIÇÃO MUSEU

2.2.1 Tombamento e criação do museu

Segundo Eric Hobsbawm a partir da diferenciação entre *tradições genuínas* e *tradições inventadas*, “considera tradições inventadas a grande proliferação das práticas de cerimônias públicas, a produção de personagens ilustres e de monumentos na Europa entre 1870 e 1914.” (MALHANO, 2002, p. 57, APUD HOBSBAWM, RANGER, 1984.) Assim os estados modernos nacionais na sua formação utilizaram a história como elemento de legitimação e coesão

A própria construção do que chamamos patrimônio histórico e artístico nacional está intrínseca a bens confiscados, tratados como patrimônio coletivo e da nação, definidos por ações políticas como leis, comissões específicas, e a instituição de práticas de conservação. O conceito de patrimônio é criado e introduzido no projeto de construção de um Estado nacional, a partir da identificação desses bens como representação desse estado e do próprio estado como gestor desses bens. (MALHANO, 2002)

O Brasil em sua formação como Estado Nacional, a construção de uma nacionalidade iniciou também com a identificação de bens patrimoniais e monumentos, bem como a criação de ações políticas para prática de proteção desses bens. Um exemplo, é o decreto-lei nº 22.928, de 12 de junho de 1933, declarando a cidade de Ouro Preto monumento nacional, que antecede o próprio decreto-lei que cria o SPHAN⁵ e a lei que regulamenta o tombamento. Segundo Malhano:

Não se trata de celebração ou de um retorno ao passado, mas sim de inventar a nação através de valores tradicionais – estéticos e históricos em uma tentativa de recuperar e integrar a essência que está no passado transpondo ao presente. (MALHANO, 2002, p.55-56)

De acordo com Regina Abreu, (2007, p.54) a respeito dos museus brasileiros, três linhas de ação merecem ser destacadas: “a fundação de museus voltados para a conservação de objetos evocativos da história nacional, a disseminação da ideia de preservação do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, e a descoberta do Povo” que 1940 esteve junto ao movimento em defesa do Folclore nacional.

No que tange aos Museus, três linhas de ação merecem ser destacadas: a fundação de museus voltados para a conservação de objetos evocativos da história nacional (que se iniciou em 1922 com a fundação do Museu Histórico Nacional), a disseminação da ideia de preservação do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (cujo marco foi a criação do SPHAN em 1937) e pôr fim a “descoberta do Povo” em que teve como movimento de defesa do folclore nacional na década de 1940, [...]. (ABREU, 2007, p. 54)

A criação do Museu Victor Meirelles, embora um pouco posterior a esse momento de criação de museus, está ligada ao movimento de construção de uma memória nacional. Em um trecho de introdução do ofício enviado do dia 20 de julho de 1945 por Rodrigo M. F. de Andrade para Dr. Gustavo Capanema, Ministro da Educação e Saúde, pedindo a autorização para providenciar no sentido da organização dos museus que

⁵ SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

deveriam ser ulteriormente criados, e então a compra da casa, é possível ilustrar isso forma bem clara:

Na mesma oportunidade que este serviço solicitou ao Senhor Presidente da República, por seu prestigioso intermédio a necessária autorização para providenciar no sentido de organização dos museus de deveriam ser ulteriormente criados sob as denominações de Museu da Inconfidência, Museu das Missões, Museu Imperial, Museu do Ouro, pleiteou igualmente a aquiescência do chefe da nação para organizar um Museu de Arte Sacra na Capital da Bahia, um de Arte aplicada Tradicional em Recife, outro de moldagens no Rio de Janeiro e finalmente, um pequeno Museu Vitor Meireles, a ser instalado em Florianópolis, na casa onde nasceu esse mestre ilustre da pintura brasileira.⁶

Embora o ofício citado anteriormente seja de 1945, nos anos antecedentes a isso, o país se encontrava em um momento de efervescência cultural, política e social. Esse período havia se instaurado durante a Semana de Arte Moderna em 1922, e se intensificou nos anos 30 com a ajuda de intelectuais à procura por uma identidade nacional. (VOGEL, 2002)

Isso é refletido de alguma forma na criação do museu, já que segundo consta:

[...] desde o final dos anos 30 podem ser encontrados no arquivo da instituição, documentos pedindo dotações orçamentarias para adquirir a casa, em que nasceu em Florianópolis, o mais destacado pintor brasileiro do século XIX, Victor Meirelles. (VOGEL, 2002, p.29).

Tal afirmação é confirmada em correspondência de 12 de agosto de 1939, de Henrique Fontes, Presidente do Instituto Geográfico de Santa Catarina, para Exmo. Dr. David Carneiro Filho:

⁶ Ofício de Rodrigo M. F. de Andrade para Dr. Gustavo Capanema em 20 de julho 1945

Para atender à solicitação que V. Ex. por intermédio do nosso consocio Sr. Heitor Blum, fez este Instituto, tenho a satisfação de lhe enviar a planta e fotografia da casa em que nasceu Victor Meirelles. O edifício tem, conforma se vê na fotografia, dois pavimentos, a planta apresenta somente o primeiro, e isso porque o segundo a ele corresponde exatamente.⁷

Um outro documento encontrado no arquivo do museu, que visa a importância do imóvel como patrimônio, é datado em 03 setembro de 1944, onde Heitor Blum, do departamento das Municipalidades, escreve á Dr. David Carneiro, Diretor do Edpatri-Rio uma correspondência, questionando a respeito se havia o tombamento da casa onde nasceu Victor Meirelles. Nessa mesma correspondência, ele informa que havia o interesse da Companhia Telefônica Catarinense de requerer da Prefeitura a desapropriação do prédio, e pede o apoio daquela repartição, devido à importância do imóvel como patrimônio. Essa correspondência é um dos primeiros documentos encontrados na instituição, registrando a vontade de preservar aquele espaço.

Nesse mesmo dia, é enviado um telegrama do Edpatri-Rio ao Diretor Geral Heitor Blum, em resposta à correspondência, com o não consentimento a demolição da casa onde nasceu Victor Meirelles. “Peça a solução a ventado Dr. David Carneiro a aquisição da casa para Instituto Histórico Geográfico de Santa Catarina.”⁸ Embora não tenha concretizado a compra da casa pelo Instituto Histórico Geográfico de Santa Catarina, no mesmo ano, em 02 de outubro de 1944, é enviado a notificação determinando o tombamento da casa para Nicolau Camarieri, o proprietário.

O tombamento é um ato para preservação daquele bem e, ao mesmo tempo muito simbólico. A casa em questão é a casa onde nasceu um dos pintores mais prestigiados do século XIX, cuja vasta obra pictórica é marcada por quadros históricos, retratos e panoramas, e em especial um dos quadros mais significativos da história brasileira, que é também considerado um marco, representando um tema de forte apelo nacionalista: *A primeira missa no Brasil*.

⁷ Correspondência de Henrique Fontes para David Carneiro Filho em 12 de agosto de 1939.

⁸ Correspondência de Heitor Blum para David Carneiro Filho em 03 setembro de 1944

Além do significado simbólico, a casa é “uma das poucas edificações do estilo oitocentista de Florianópolis”, um sobrado tipicamente luso-brasileiro, do final do século XVIII e início do século XIX. Arquiteticamente, está muito ligado os primeiros momentos do SPHAN. Durante essa primeira fase, também chamada de “reconhecimento heroico”, no início da atuação do órgão, suas atividades concentraram-se em não deixar que “edificações civis ou religiosas, semiabandonadas ou deficientemente usadas, desabassem, desaparecessem por ruínas”. (SPHAN, Fundação Nacional Pró-Memória, 1980, p.18-19)

A par disso, toda uma atividade para sensibilizar a população, quanto ao valor e importância do acervo cultural representado pelos edifícios que impunham núcleos tombados e pelos bens moveis neles extintos, teve de ser entendido com caráter permanente através de publicações técnicas, da divulgação jornalística, da criação de museus regionais, da organização de exposição, além de outras iniciativas educacionais e culturais. (SPHAN, Fundação Nacional Pró-Memória, 1980, p.18-19)

No ano de 1945, Rusins fala com o proprietário da casa, e este concorda em vende-la ao Governo Federal. Rusins fica responsável em providenciar a planta e fotografias, que é enviado junto a um relatório, narrando os acontecimentos relacionados a sua visita à casa, sobre a figura do proprietário, e do encontro no Palácio do Governo. É ali documentado pela primeira vez a possível demolição da casa pelo plano de alargamento da cidade, até então reconhecida pela história do museu como o principal motivo do tombamento da casa. Segue o trecho do relatório de Alfredo Teodoro Rusins, do dia 11 de julho de 1945:

No palácio do Governo, o Excelentíssimo Dr. Ivo de Aquino, secretário de Segurança e Educação do Estado de Santa Catarina, substituindo o Senhor Interventor Federal que nesta ocasião se encontrava no Rio informou que a casa em questão estava condenada pelo plano de alargamento que vai sofrer a Rua Victor Meireles. [...]. Uma vez que o Governo Federal deseja fazer um museu na casa onde nasceu Victor Meireles, o Estado não se oporá

ao mesmo insistindo em demolir a esquina da mesma. Si o alargamento da rua fôr levado a cabo respeitaremos a quadra em que se encontra essa casa.⁹

O segundo documento, em que aparece a mesma narrativa, é no ofício enviado no dia 20 de julho de 1945 por Rodrigo M. F. de Andrade para Dr. Gustavo Capanema, Ministro da Educação e Saúde, citado anteriormente, pedindo a autorização para organização do museu e principalmente a compra da casa.

O motivo expresso é providências urgentes, no sentido de preservá-la, dando-lhe a destinação de museu. O referido edifício fora ameaçado recentemente de demolição, para efeito de alargamento de rua; só se tendo conseguido sustentar tal medida com a insinuação da possibilidade da restauração cuidadosa do imóvel e sua conversão em Museu Federal.¹⁰

O museu enquanto espaço físico, instituição, e coleção, foram construídos de forma que é impossível desvincular um do outro. A casa enquanto monumento sofreu processo de tombamento por ser lugar de memória e valor simbólico, ao mesmo tempo em que se cria um museu e constitui-se uma coleção para dar sentido a compra da casa e ao seu tombamento, como consta nos documentos referentes a esses processos.

A criação do museu e o tombamento da casa são dois acontecimentos que caminham junto, desde o início, embora não se tivesse certeza de qual seria a tipologia e identidade do museu. Esse questionamento perdurou durante todo esse primeiro período de organização, e até mesmo alguns anos depois de sua criação.

Em 22 de fevereiro de 1946, é criado o decreto-lei nº9.014 que autoriza a aquisição da casa que nasceu Victor Meireles e dá outras providências. Em 11 de julho do mesmo ano é lavrada a escritura relativa ao contrato de compra do prédio destinado ao estabelecimento do Museu Victor Meireles.

Quase seis anos mais tarde, no dia 30 de janeiro de 1950, notifica-se o tombamento ao ex-proprietário, e é ordenando a inscrição no Livro

⁹ Relatório de Alfredo Teodoro Rusins em 11 de julho de 1945

¹⁰ Ofício de Rodrigo M. F. de Andrade para Dr. Gustavo Capanema em dia 20 de julho de 1945.

do Tombo Histórico, passando a ficar à disposição daquela diretoria, que nele promoveria a instalação do Museu Victor Meirelles.

Embora a ação do SPHAN não tenha privilegiado os museus, o surgimento do órgão alterou substancialmente o quadro dos organismos voltados para a construção de uma memória nacional. Definido sob sua jurisdição os bens moveis e imóveis, o SPHAN pretendia regular a atuação dos museus. Já na fundação estava prevista a criação de museus regionais (uma proposta de Mário de Andrade) e a implementação de uma política de incremento dos Museus nacionais. (ABREU, 1996, p.56)

O Museu Victor Meirelles foi organizado tendo em vista o caráter de um museu regional, pensado para preservar o patrimônio municipal, estadual – regional – e, ao mesmo tempo o “nacional”, constituindo como parte do “patrimônio da nação”, no sentido de refletir e fazer parte de uma memória nacional, ideias e propostas que conduziam aquele período, e das quais eram recomendadas pelo IPHAN.

Cada estado e município detectando, especulando e preservando o seu patrimônio regional, estará conhecendo, assumindo e honrando legado seu, que é ao mesmo tempo, patrimônio do país. E, nesse encargo, o museu regional terá papel decisivo. Razão porque o IPHAN recomenda e estimula sua criação. Por todo território Nacional. (BARROS, COSTA, 2002, p.35-36)

Com a concretização da compra da casa e do tombamento, os preparativos relativos ao planejamento e organização do museu, restauração da casa, bem como a formação de sua coleção ficaram mais intenso.

Em 1951, inicia a formação da coleção Victor Meirelles. Em correspondência, de Rodrigo M. F. de Andrade a Oswaldo Teixeira em 04 de abril de 1951, solicita a cessão de obras do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), “cessão de estudos, desenhos e pinturas de Vitor Meireles que não se achem expostas nem sejam de maior importância para o

patrimônio desse Museu a fim de passarem a figurar na Instituição Federal [...]”.¹¹

Em resposta à solicitação de Rodrigo, em 17 de abril de 1951, Oswaldo Teixeira envia uma correspondência a Ernesto Simões Filho, Ministro da Educação e Saúde, pedindo a aprovação da cessão das obras. Segue abaixo trecho:

O Museu Nacional de Belas Artes recebeu do Sr. Rodrigo Melo Franco e Andrade, Diretor da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em um acarta solicitando seu concurso na instalação de um pequeno museu que deverá se chamar Casa Vitor Meireles”, na casa natal deste artista em Florianópolis. Essa colaboração deverá constar da cessão de estudos em desenho ou pinturas que não sejam de maior importância para o patrimônio do MNBA. [...]. Para instalação da casa a cultivar a memória de Vitor Meireles, com a provação de v. Excia. Essa será a nossa quota. Naturalmente outros donativos oficiais seguirão ao nosso. O pequeno Museu que se funda é um preito ao artista e ao homem – ali deverão estar reunidos além de estudos seus de arte, tudo que se relaciona com sua vida privada. Aliás, esse é o critério dos pequenos museus no gênero existentes na Europa.
12

É aprovado a cessão de algumas obras do Museu Nacional de Belas Artes, e o Museu Casa Vitor Meireles também recebe algumas outras doações, como é o caso do acervo doado pelo Embaixador Edmundo da Luz Pinto.

Os preparativos para organização do museu continuam, e Rodrigo M. F. de Andrade, envia no dia 25 de maio de 1951, uma correspondência ao Prof. Bardi, do Museu de Arte de São Paulo, pedindo sua colaboração para planejar a instalação do museu. Segundo Trecho da correspondência:

¹¹ Cópia da correspondência de Rodrigo M. F. de Andrade para Oswaldo Teixeira em 4 de abril de 1951

¹² Correspondência de Oswaldo Teixeira para Ernesto Simões Filho em 17 de abril de 1951.

Tendo terminado Recentemente a restauração da casa onde nasceu o pintor Vitor Meireles em Florianópolis, adquirida pelo Governo Federal para se converter num pequeno museu, evocativo da vida e da obra daquele mestre de pintura do século XIX, esta diretoria tem necessidade de tomar agora providencias necessárias para organizar a exposição das peças já reunidas para aludido estabelecimento. [...] Não obstante como se trata de uma instalação muito reduzida, visando penas a dar destinação cultural apropriada à casinha natal de um dos nossos pintores mais conhecidos. [...]. Enquanto parece não haver muita possibilidade de reconstituição de aspectos característicos do interior da casa à feição da época de Vitor Meireles.

13

Desde o início das discussões relativas a identidade do museu, expõe-se a intenção de criação de um museu relativo a casa natal do artista, sendo essa uma proposta não definida e, ao mesmo tempo não viável como podemos ver em alguns documentos. O museu em questão, seria um pequeno museu, relativo a vida do artista e ao lugar onde ele nasceu, que embora “não haver muita possibilidade de reconstituição de aspectos característicos do interior da casa há feição da época de Vitor Meireles”, seria um museu que iria narrar isso a partir se suas obras, sobretudo “além de estudos seus de arte, tudo que se relaciona com sua vida privada”, aos moldes de museus já existentes na Europa. Longo dos anos, porém, essa foi uma discussão ainda pertinente.

Essa dúvida quanto a “identidade” do museu persiste mesmo alguns anos depois, como registra a correspondência de 13 de julho 1964 enviada à Rodrigo M. F. de Andrade, para discutir as necessidades da casa Natal de Vitor Meireles. Nela Walter Piazza¹⁴ questiona, “gostaria de ter neste particular a palavra de Rodrigo” e “indaga se há interesse dessa diretoria dentro da proposta do Dr. Luís Saia, em mobiliar a casa, de acordo com o usual nas casas Catarinenses, do meado do século XIX?”¹⁵

¹³ Correspondência de Rodrigo M. F. de Andrade a Prof. Bardi em 25 de maio de 1951.

¹⁴ De 17 de abril 1957 a 27 de julho de 1964 Walter Piazza prestou serviços administrativos e de assistência cultural à casa Vitor Meireles, segundo Atestado da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

¹⁵ Correspondência de Walter Piazza para Rodrigo M. F. de Andrade em 13 de julho 1964.

Em relatório de Georges Simoni, decorador suíço responsável pela organização das obras de arte e móveis que seriam colocados na casa, em 24 de abril de 1952, sobre o Museu Victor Meirelles, ele explica a organização da exposição:

Resolvi arrumar a exposição da seguinte maneira: Reservar a sala térrea para quadros maiores e um quadro didático que dará informações sobre o pintor, com material fotográfico, publicações sobre as obras dele etc., para esclarecer o visitante sobre a vida e as obras de Vitor Meireles. Também coloquei nesta sala as grandes molduras com os estudos de trajes coloridos.¹⁶

No primeiro momento do museu que inicia com sua inauguração em 15 de novembro de 1952, junto a tutela da diretoria do SPHAN, é possível perceber que de acordo com Georges Simoni, a exposição é organizada de forma didática, um museu relativo a vida do artista e de suas obras, a ideia de um museu “educativo”.

Essa ideia de “museu educativo” da época também reflete a primeira fase dos museus brasileiros. Segundo Abreu (1996), esses museus foram construídos com a intenção de integrar o Brasil no conceito das nações do mundo civilizado.

[...] procuravam conciliar uma visão iluminista e uma visão romântica imbuindo-se a tarefa de educar o povo para elevar a cultura nacional ao mesmo tempo, em que tomaram para si a tarefa de representar a singularidade de uma cultura nacional”. (ABREU, 1996, p. 61)

No que tange a instituição SPHAN, após o primeiro momento “heroico”, a instituição passou por uma segunda fase, que corresponde a administração de Renato Soeiro (gestão entre 1967 a 1979). Durante esse período inicia-se uma nova Política de Tombamento, dirigida para a preservação de conjuntos históricos. Já no âmbito dos museus enquanto instituições não ocorrem muitas transformações. Um dos documentos encontrados relativo a esse período, é o relatório de Aracy A. Amaral para Luís Saia, Diretor do 4º distrito do IPHAN, a pedido deste último, que

¹⁶ Relatório de Georges Simoni de 24 de abril de 1952.

fizesse um parecer para funcionamento e montagem da casa de Vitor Meireles. O interessante deste relatório é a conclusão de Aracy Amaral:

Desta forma, forçoso foi concluir que a casa de Victor Meirelles não deve constituir-se em um museu estático, devendo ao contrario transformar-se em casa de cultura que propicie, não apenas o conhecimento do artista cuja obra abriga, porém, numa eventual ampliação de seus objetivos, na base de centro de documentação, transformar-se em um local de pesquisa da arte de todo século 19 no Estado de Santa Catarina.¹⁷

Outro acontecimento durante a esse período correspondente a administração de Renato Soeiro do SPHAN é as obras de restauro que ocorreram na casa. O museu é reaberto em no dia 22 de novembro de 1974 pelo SPHAN e a Prefeitura Municipal de Florianópolis.

O SPHAN passou por um período de dificuldades e problemas em sua organização. A solução se encontra na reestruturação e a criação simultânea do Ministério da Educação e Cultura, estruturação de duas entidades: A Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, e a Fundação Pró-Memória.

Em 26 de novembro de 1979 é aprovada a lei nº 6.757, que criou a Fundação Pró-Memória. A partir do final de 1979, a preservação do acervo cultural e paisagístico passou para tutela da SPHAN/Fundação Pró-Memória. (SPHAN, Fundação Nacional Pró-Memória, 1980).

Durante esse período em que funcionava o SPHAN/Fundação Pró-Memória, iniciou-se um movimento de criação de arrolamentos nos Museus. Em ofício nº 1549/81, de 08 de outubro de 1981, enviado por Hilton dos Prazeres para Senhor Helenio Franco (membro representante da comissão de Imóveis – SPHAN), podemos ver um trecho, que fala sobre o encaminhamento do arrolamento dos bens móveis da Casa de Victor Meirelles:

Em anexo, estamos encaminhando, em três vias, o arrolamento dos bens móveis da casa de Victor Meirelles da cidade de Florianópolis, conforme determinação constante do ofício nº 1484/81, do Diretor geral do Departamento de Administração

¹⁷ Relatório de Aracy A. Amaral para Luís Saia, Diretor do 4º distrito do IPHAN, em 23 de junho de 1972.

do MEC, os trabalhos foram executados por Edith martinha Perim, técnica em assuntos Educacionais da DEMEC/SC e Ecy Alvarenga Boechat Pereira, agente administrativo, responsável pela casa Victor Meirelles.¹⁸

Ainda, em correspondência de Barbara Abramo, da Fundação Nacional Pró-memória, para o Museu Casa Natal de Victor Meirelles, (sem data, mas provavelmente de 1981):

Vimos por meio deste requisitar a sua atenção no sentido de enviarmos uma relação detalhada das condições formais e objetivos em que se encontra o Museu sob sua direção, no sentido de dar prosseguimento à política da recém organizada coordenadoria geral de acervos museológicos desta fundação.

No âmbito da Fundação Nacional Pró-Memória, em 1983 instalou-se o Programa Nacional de Museus, que desenvolveu projetos especiais visando a revitalização dos museus. Em 22 de janeiro de 1985 o museu é inaugurado e incorporado ao Programa Nacional de Museus. Segundo Gilberto Amaral, Correio Braziliense:

Em 22 de janeiro de 1985, o secretário de Cultura do MEC, Marcos Vinicius Villaça, vai inaugurar o Museu Victor Meireles localizado em Florianópolis, cidade Natal do Pintor. Tombado pelo IPHAN, o museu possui um acervo de 35 aquarela, desenhos e estudos.

Sendo assim, podemos perceber o início de uma maior preocupação em relação ao museu durante esse período da década de 80.

No início de 1990, a Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, e a Fundação Pró-Memória são instintos, e em lugar foi criado o Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (IBPC). Já no âmbito do museu, durante a década de 1990 a 2000 houveram bastantes atividades, e foi um momento de transformação.

¹⁸ Ofício n° 1549/81, de 08 de outubro de 1981, enviado por Hilton dos Prazeres para Senhor Helenio Franco

Em 18 a 23 de agosto de 1992, ocorreu a Semana Victor Meirelles, em comemoração do 160 aniversário de nascimento do artista, com uma programação cheia de atividades, com abertura de exposição temporária, atividades artísticas culturais, palestras, e apresentações em escolas públicas sobre a vida e obra de Victor Meirelles. As instituições envolvidas foram a Associação Victor Meirelles, Fundação Catarinense de Cultura, Museu Histórico de Santa Catarina, Departamento Artístico da Universidade Federal, e Fundação Franklin Cascaes.

Em questionário para banco de dados sobre patrimônio cultural (Comissão Patrimônio Cultural USP), do dia 4 de abril de 1994, é preenchido como nome Museu Victor Meirelles, e não mais “Museu Casa Victor Meirelles”, sendo a instituição IPHAN, unidade 11º coordenadoria Regional responsável e tendo como especialidade um museu de arte.

Segundo o questionário, as principais atividades do museu eram: Exposições do acervo do museu, exposições temporárias, visitas monitoradas, ação educativa e cultural. O museu apresenta um quadro de funcionários, sendo 80% cedidos ao IPHAN através da Prefeitura de Florianópolis. O museu possuía algumas publicações como catálogos, folders de exposição, cartazes, divulgação, e um boletim informativo semestral estava em elaboração.

O museu passa a constituir também em seu acervo, além da coleção Museu Victor Meirelles, que foi a coleção que se iniciou com a formação do museu, a Coleção XX/XXI, que foi iniciada em 1994.

Nos anos 1995, 1996, 1997 é podemos contar que o Boletim Informativo semestral realmente se efetivou, e apresentava uma agenda com exposições temporárias, ações culturais e educativas que aconteciam.

Em março de 1999 encontramos o projeto de instalação da Reserva Técnica e Sala de Conservação do Museu, pelo projeto VITAE. O Programa VITAE apoio a museus, a respeito de projeto de mobiliário, controle de ambiente, iluminação técnica, arquitetura e segurança contra roubo e incêndio.

Em 2003, há um projeto de revitalização e ampliação dos espaços do museu, feito pelo arquiteto suíço Peter Widmer, aprovado pela Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei Rouanet) em 2006. Entretanto, por causa da não desocupação e conseqüente não cessão do prédio anexo, o projeto não foi executado naquele momento.

Em 2007 iniciaram-se as reuniões para a elaboração do Plano Museológico, que deu origem a primeira versão do Plano Museológico do Museu Victor Meirelles, de dezembro de 2008. Atualmente, o Plano vigente é a versão preliminar da atualização do Plano Museológico do

Museu Victor Meirelles de 2011, sendo esta do ano de 2012, o qual tive acesso.

Já durante o período do ano de 2012, houveram mudanças no museu. Segundo o Plano Museológico (2012), o museu passa a englobar mais espaços.

O Museu hoje engloba não só a casa histórica do artista, um sobrado tipicamente luso-brasileiro do final do século XVIII, que abriga suas exposições e parte do setor técnico, mas também o segundo andar do prédio anexo 3 (sem comunicação entre os dois edifícios), onde se encontram a sala multiuso 4 (62,90 m²), a sala de conservação (16,00 m²), a reserva técnica (16,27 m²), parte dos setores técnico e administrativo (13,18m²) e a sala da direção e arquivo do Museu (12,94m²). Além desses espaços há também o Largo Victor Meirelles, utilizado como espaço cultural, onde o Museu realiza atividades externas para o público, situado na Rua Victor Meirelles, fechada ao trânsito de veículos pelo Decreto-Lei municipal nº 3872, de 18 de dezembro de 1992. (Versão preliminar do Plano Museológico, 2012, p. 09)

O projeto de Restauração e Ampliação, feito pelo arquiteto suíço Peter Widmer, foi retomado em 2014, e a partir daquele projeto de 2003/2004, foi revisto e rediscutido no âmbito do PAC Cidades Históricas, Programa de Aceleração do Crescimento – Cidades Históricas, do governo federal gerenciado pelo IPHAN. Em 2016, iniciaram-se as obras de restauração e ampliação no museu.

Atualmente, o Museu Victor Meirelles encontra-se em uma sede provisória, no centro de Florianópolis, onde está instalado até as obras de restauro e ampliação serem concluídas.

Como podemos ver, o museu passou por diferentes momentos, e foi se modificando com o passar dos anos. O museu consolidou-se como um museu de arte. É uma instituição de suma importância na preservação do patrimônio artístico relacionado ao pintor Victor Meirelles, no âmbito da cidade de Florianópolis, onde nasceu o artista, na construção de uma identidade regional, preservação do patrimônio no campo das artes, atividades e ações culturais para os públicos. Segundo consta no Plano Museológico do museu, de 2012, o museu tem como missão:

Preservar, pesquisar e divulgar a vida e obra de Victor Meirelles, bem como difundir, promover e preservar os valores históricos, artísticos e culturais da sociedade, e ainda estimular a reflexão e experimentação no campo das artes, do patrimônio e do pensamento contemporâneo, contribuindo para a ampliação do acesso às mais diferentes manifestações culturais e para a formação e o exercício da cidadania. (Plano Museológico Museu Victor Meirelles. 2012. p.10)

2.2.2 As Coleções Museu Victor Meirelles e XX/XXI

No acervo museológico do museu, integram duas coleções: a Coleção Museu Victor Meirelles e a Coleção XX/XXI. Essas duas coleções possuem obras do artista e obras relacionadas a ele, e também de artistas modernos e contemporâneos.

A coleção Victor Meirelles é constituída por obras de pinturas a óleo, aquarelas, e desenhos, de diversos períodos da vida de Victor Meirelles, e de pessoas relacionadas com ele, como alunos e professores. Essa coleção iniciou sua formação durante o período de construção do museu, sendo a primeira coleção a ser formada, com o número de 40 obras provenientes do Museu Nacional de Belas Artes¹⁹.

Ainda durante esse período de formação da coleção, algumas doações foram recebidas e participaram da abertura da primeira exposição do museu, como é o caso do acervo doado pelo Embaixador Edmundo da Luz Pinto.

Segundo a versão preliminar do Plano Museológico de 2012, o museu contava com 73 obras na coleção Museu Victor Meirelles. No Website do Museu²⁰, consta que o museu dispõe de 78 obras na presente coleção. As obras estão disponibilizadas digitalmente por meio de fotografia, no site da instituição. A coleção recebeu ainda em agosto de 2017 por transferência, 12 obras provenientes do Museu Nacional de Belas Artes, que integraram a exposição Victor em 4D - A Dimensão Histórica.

¹⁹ Cópia da correspondência de Oswaldo Teixeira ao Ministro da Educação e Saúde em 17 de abril de 1951.

²⁰ Disponível em < <https://museuvictormeirelles.museum.gov.br/acervos/colecao-victor-meirelles/>> Acesso em 17 de setembro de 2017.

[...] Num terceiro momento serão apresentados ainda 12 estudos de embarcações, também transferidos do MNBA, e que serão expostos junto com os estudos de trajes italianos. A ideia é possibilitar uma leitura comparada desses dois momentos em que Victor observava diferentes objetos da realidade, em diferentes ambientes e com objetivos distintos a mesma ²¹

Sendo assim, provenientes de cessões, doações e aquisições, a coleção Museu Victor Meirelles apresentaria desta forma um número aproximado de 90 obras.

Constitui ainda no acervo, além da coleção Museu Victor Meirelles, a Coleção XX/XXI, que foi iniciada em 1994. Ela é composta por obras de diversos artistas, e nunca foi investigada metodicamente.

Composta por trabalhos de artistas que possuem relevância e que contextualizam movimentos e/ou períodos da história da arte brasileira e estrangeira, [...]. Iniciada a partir de 1994, esta coleção nunca foi sistematicamente estudada. As obras não apresentam categorias (temáticas, temporais, autorais, etc.) comuns, a não ser em poucos casos, daí inclusive a dificuldade de investigação da coleção como um todo. (Versão preliminar do Plano Museológico, 2012, p.19)

Como a grande maioria das obras que fazem parte do acervo museológico do museu, a Coleção XX/XXI é proveniente de doações de origem variada, embora nem todas as obras tenham Termo de Doação. Segundo Versão preliminar do Plano Museológico (2012, p.16):

Constitui, ainda, o acervo do Museu Victor Meirelles, a Coleção XX/XXI, que no momento conta com 103 obras, composta por trabalhos de artistas que possuem relevância e que contextualizam movimentos e/ou períodos da história da arte brasileira e estrangeira, entre

²¹ A Dimensão Histórica de Victor Meirelles. Disponível em: < <https://museuvictormeirelles.museus.gov.br/ibram-agenda/a-dimensao-historica-de-victor-meirelles/>> Acesso em: 17 de setembro de 2017.

pinturas, desenhos, gravuras, videoarte, fotografias, etc.

Segundo o Website do Museu²², a Coleção XX/XXI do museu dispõe de 159 obras, que estão disponibilizadas digitalmente por meio de fotografia, sendo este o dato mais atualizado. As obras são distribuídas em diferentes tipos de suportes.

Proporcionalmente, o acervo museológico do museu é constituído aproximadamente por 36,14% de obras provenientes da Coleção Museu Victor Meirelles e 63,85% de obras da Coleção XX/XXI.

2.3 O EDIFÍCIO

2.3.1 A casa

A casa, onde abriga a instituição é uma das poucas edificações do estilo oitocentista de Florianópolis. Ela constitui em um sobrado tipicamente luso-brasileiro, do final do século XVIII e início do século XIX. A construção localiza-se próximo à Praça XV de Novembro, núcleo urbano primitivo da Vila de Nossa Senhora do Desterro.

Segundo Vogel (2002), o sobrado atendia ao uso costumeiro da época, no térreo, funcionava o armazém de secos e molhados gerenciado pelo pai de Victor Meirelles, Antônio Meirelles de Lima e no pavimento superior era a residência da família.

João Francisco Duarte (os Duarte), que é citado fazendo fronteira a noroeste com o terreno com casas de morada do avó de Victor, era propriedade de um açougue. Uma vez que as medidas eram feitas sobre as testadas para a rua, à frente da morada de casas de João José só pode ser a Rua da Pedreira. E, tendo a sudeste a Rua da Conceição, (hoje, Saldanha Marinho), tudo indica trata-se do mesmo endereço onde está hoje o museu que leva o nome do artista. Seria aquela a casa natal de Victor Meirelles? O local coincide, as medidas também. Mas vemos que, em 1817, a casa era térrea. Do contrário, a casa citada no cadastro seria

²² Disponível em < <https://museuvictormeirelles.museus.gov.br/acervos/colecao-xx-e-xxi/>> Acesso em 17 de setembro de 2017.

“casa sobrado”, como e é a casa de Victor. Parece tratar-se da mesma casa, que pode ter sido ampliada, em mais um piso, depois. Nos documentos citados vemos que João Jose da Rosa²³ estava regulamentado a compra deste imóvel, que já era de sua propriedade, embora não conste desde quando. (FRANZ, 2014, p.16)

Localizado na esquina das antigas Rua do Açougue²⁴ e Rua da Pedreira, o sobrado construído no alinhamento das ruas, expressa tipologia construtiva básica das casas da época, implantadas em típico lote colonial com pequena frente e grande profundidade.

Seguindo tradição construtiva, as fundações do sobrado são em alvenaria de pedra tipo baldrame corrido com grande espessura, sob as alvenarias externas e internas. Em inspeção visual não se observam fissuras que indiquem recalques ou outro tipo de patologia nas fundações. O sobrado está implantado sobre um solo estável com uma grande laje de pedra, que, a princípio, confere uma base sólida para as fundações.²⁵

A técnica construtiva do sobrado, apresenta alvenaria externa de grande espessura que vai reduzindo internamente, “dando origem a um berço interno onde se apoia a estrutura dos barrotes que servem de suporte ao assoalho de madeira de tábuas corridas”.²⁶

A respeito da alvenaria no antigo sobrado, foram identificados três diferentes tipos de alvenaria: alvenaria mista (de pedra e tijolos maciços – auto portante), alvenaria de tijolos maciços (auto portante) e Alvenarias de taipa (pau-a-pique – vedação). A edificação é isenta de ornamentos vinculados às alvenarias, não apresenta cunhal, tradicional solução de esquina dos sobrados luso-brasileiros. (Prospectiva, Arquitetura, Restauro e Consultoria, 2015)

²³ Avô materno de Victor Meirelles.

²⁴ Atual Rua Saldanha Marinho, em Florianópolis.

²⁵ Prospectiva, Arquitetura, Restauro e Consultoria. Levantamento histórico antiga casa natal de Victor Meirelles atual Museu Victor Meirelles. Instituto do patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) contrato nº 03/2014 processo 01510.002537/2013-40, “projeto de restauração e ampliação do Museu Victor Meirelles”. Junho de 2014. p.24.

²⁶ Idem, p. 25.

Segundo histórico de intervenções do edifício, as tábuas do assoalho, em canela, foram restauradas e/ou substituídas entre 1948 e 1950, na primeira obra de adequação do sobrado para abrigar o Museu. Da mesma, os forros em canela também foram objeto de restauração e/ou substituição nesse período. Ainda sobre a casa:

Desenvolve-se em dois pavimentos, com planta alongada, com alvenaria externa autoportante, mista de tijolos e pedra, recoberta por telhado em quatro águas com telhas tipo capa-e-canal, com acabamento em beiral tipo beira-seveira. Internamente apresenta paredes de estuque, com estrutura de barrotes e assoalho de canela. Portas e janelas com grossos requadros de madeira maciça e postigos cegos conferem ao sobrado uma austera fisionomia. Pelo fato da rua onde se localiza a fachada maior possuir grande desnível, as portas laterais foram adaptadas à topografia, conferindo uma especial solução de adequação ao sítio.²⁷

Durante a terceira obra de Restauração da casa, no decorrer da execução de recuperação do assoalho do pavimento térreo, foram revelados estruturas antigas e material arqueológico. Foram executadas escavações arqueológicas, de modo a buscar informações aos usos anteriores do espaço. Foram encontrados “vários níveis de piso em chão batido e vestígios de artefatos de cerâmica, vidro e metal, além de ossos bovinos, o que comprovou o uso do local como açougue justificando o primitivo nome da rua”²⁸. O material, foi enviado para guarda no Escritório Técnico do IPHAN em Laguna.

2.3.2 O Projeto Arquitetônico de Restauração e Ampliação

O projeto que iniciou sua execução em 2016, foi retomado em 2014, a partir do projeto de 2004, tendo sido revisto e rediscutido no âmbito do PAC Cidades Históricas, gerenciado pelo IPHAN. A equipe

²⁷ Prospectiva, Arquitetura, Restauro e Consultoria. Levantamento histórico antiga casa natal de Victor Meirelles atual Museu Victor Meirelles. Instituto do patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) contrato nº 03/2014 processo 01510.002537/2013-40, “projeto de restauração e ampliação do Museu Victor Meirelles”. Junho de 2014. p.13

²⁸Idem, p.33

técnica do projeto, é feita com a Coordenação Arquiteto Peter Widmer, e as arquitetas Lilian Mendonça, Juliana Ramos e Renne Turibio.

O projeto foi revisto pela equipe técnica da 11ª Superintendência do IPHAN em SC, que emitiu Parecer Técnico contendo algumas considerações que demandaram em adequações do projeto original em atendimento aos pontos estabelecidos no referido parecer. A proposta básica do projeto foi mantida, tendo sido revisto o conceito de hierarquia das unidades do conjunto, que, através da pintura e outros detalhes passou a caracterizar melhor a distinção entre as duas arquiteturas. Elementos como os painéis ilustrativos e eletrônicos foram suprimidos, deixando mais expostas as superfícies externas dos edifícios.²⁹

Segundo o levantamento histórico do projeto de ampliação do museu, prevê a “destinação do Sobrado prioritariamente para a exibição do acervo da coleção de Victor Meirelles e foi concebido de forma a dotar o conjunto de unidade plástica e identidade própria”.³⁰

O projeto propõe organizar de modo abrigar as estruturas as funções específicas dos espaços museológicos contemporâneos, como: bilheteria, escaninhos, loja, cafeteria, área de exposição do acervo, exposições contemporâneas, pequeno auditório, biblioteca, além da ampliação da reserva técnica, sala de conservação e demais salas para abrigar a equipe técnica e as atividades administrativas do museu. Porém, devido à escassez de espaços, para o funcionamento de todas essas atividades, “foi adotado o conceito de flexibilidade o uso dos espaços coletivos: expositivos e de encontros.”³¹

No prédio anexo, o pavimento térreo dará espaço para abrigar exposições e outras atividades. O segundo pavimento, que já era utilizado pelo museu, é proposto uma reestruturação, mas continuará abrigando funções técnicas e administrativas. O terceiro pavimento do prédio anexo,

²⁹ Prospectiva, Arquitetura, Restauro e Consultoria. Memorial descritivo obra “restauração e ampliação do Museu Victor Meirelles”. IPHAN SC - contrato nº 03/2014 processo 01510.002537/2013-40. Agosto, 2015. Idem, p.21.

³⁰ Prospectiva, Arquitetura, Restauro e Consultoria. Levantamento histórico antiga casa natal de Victor Meirelles atual Museu Victor Meirelles. Instituto do patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) contrato nº 03/2014 processo 01510.002537/2013-40, “projeto de restauração e ampliação do Museu Victor Meirelles”. Junho de 2014.p. 34.

³¹ Idem, p.34.

no projeto prevê a utilização do espaço em atividades coletivas: grande sala de reuniões, biblioteca para atender igualmente às ações educativas. Além disso, o projeto propõe uma pequena copa/cozinha, que servirá de apoio de serviços e as atividades ali desenvolvidas.

O elevador está locado nos fundos do Sobrado, local escolhido para atender os cinco diferentes níveis e promover a conexão entre os dois edifícios. Nos fundos do Anexo, terá um novo volume verticalizado, que atenderá a circulação com escadas e sanitários

Já sobre o entorno urbano, embora não faça parte do projeto, o mesmo cita que há uma parceria, para visibilização e reestruturação urbana do entorno do museu, como extensão do também do espaço.

No projeto, o anexo será uma “caixa de vidro”, que promove o fechamento da fachada, ao mesmo tempo que possibilita ser utilizada como porta de acesso em certas ocasiões, sendo também uma conexão entre o espaço interno e o Largo Victor Meirelles.

Entretendo, a acessibilidade nos espaços culturais abarca não apenas o acesso aos espaços de convivência, mas indica que em todas as esferas envolvidas com o patrimônio cultural, como nas exposições, espaços, serviços de informação, visitas, e outros serviços sejam acessíveis ao alcance de todos os indivíduos. “A acessibilidade pode ser compreendida como uma forma de concepção de ambientes que considera o uso de todos os indivíduos, independentemente de suas limitações físicas e sensoriais.” (SARRAF, 2015, p.65).

Segundo Viviane Panelli Sarraf, (2015) o arquiteto Louis-Pierre Grosbois, responsável pela concepção de acessibilidade física e comunicacional do espaço cultural, cujos princípios foram: a circulação, a percepção e a manipulação. Ainda segundo o arquiteto Louis-Pierre Grosbois:

Há vinte séculos o arquiteto romano Vitruvio definiu a arquitetura como uma arte que responde a três necessidades: *Comoditas, Firmitas, Voluptas*, que se traduzem por “Uso, Construção e Estética”. Logo, quando um museu não pode acolher a um público de todas as idades, com alguma deficiência ou sem ela, é porque não obedece a uma das regras fundamentais da concepção arquitetônica: o uso. (GROSBOIS, P. 86 APUD SARRAF, 2015, P.68)

Nesse quesito, as leis de código de obras de edifícios públicos não diferem edifícios contemporâneos de edifícios históricos, e é necessário que essas mudanças no edifício ocorram com menos impacto nas edificações históricas. Anteriormente, no museu o único acesso para as exposições de longa duração era através de uma escada. O projeto do Museu Victor Meirelles reconhece essa necessidade, e segundo o projeto, será instalado novos equipamentos, como elevadores, rampas, escadas e acessos adaptados. Segundo o Projeto:

Para adequar o uso atual faz-se obrigatório a adaptação às novas legislações de acessibilidade e segurança que implicam na adoção de medidas particulares gerando algum impacto na estrutura histórica pela instalação de novos equipamentos tais como elevadores, rampas, escadas e acessos adaptados. Todavia, neste aspecto, apresenta-se uma contradição: as novas leis e código de obras de edifícios públicos não distinguem edifícios contemporâneos de edifícios históricos. Quando se trata de estruturas históricas temos que buscar combinações que atendam às necessidades atuais e ao mesmo tempo reduzam o impacto no edifício histórico ao menor nível. Foi esta a razão pela qual a torre do elevador ficou estrategicamente localizada, conectando os dois edifícios em um único volume. A transferência da prumada de escada de acesso para o volume nos fundos libera as plantas do edifício ANEXO, dando liberdade à solução de *lay out* para atendimento aos novos usos como, por exemplo, a grande galeria de arte contemporânea no pavimento térreo, a área administrativa e técnica no primeiro pavimentos e área educativa com sala de reuniões ampliada e biblioteca no segundo pavimento.³²

De acordo com o projeto, a solução volumétrica e arquitetônica utilizada, priorizou três aspectos básicos:

³²Prospectiva, Arquitetura, Restauro e Consultoria. Memorial descritivo obra “restauração e ampliação do Museu Victor Meirelles”. IPHAN SC - contrato nº 03/2014 processo 01510.002537/2013-40. Agosto, 2015, p.19

a. articular os espaços atualmente fragmentados através de uma intervenção que integra os edifícios, inserindo-os em uma atmosfera única, diferenciada, respeitando e ressaltando as características próprias de cada edifício;

b. dotar de plena acessibilidade todos os espaços do museu para pessoas portadoras de necessidades especiais, promovendo a inclusão social e possibilitando o uso por todos os segmentos da sociedade, ampliando os espaços e consequentemente diversificando e flexibilizando seus usos;

c. interagir com o seu entorno, estendendo “braços virtuais” sobre o espaço urbano, caracterizando a área como um todo como área turística-cultural, que servirá de âncora para a revitalização urbana do local, coração da cidade de Florianópolis, capital do Estado de Santa Catarina. 33

A proposta, é consagrar o museu, como uma das principais atrações do centro histórico de Florianópolis, e contribuir como o acervo arquitetônico da cidade.

³³ Prospectiva, Arquitetura, Restauo e Consultoria. Memorial descritivo obra “restauração e ampliação do Museu Victor Meirelles”. IPHAN SC - contrato nº 03/2014 processo 01510.002537/2013-40. Agosto, 2015. Idem, p.05

Figura 6 Fachada do projeto de ampliação



Fonte 6 Prospectiva, Arquitetura, Restauro e Consultoria.³⁴

2.3.3 Partido arquitetônico

O partido arquitetônico é um conceito na arquitetura que, ao mesmo tempo, reflete o contexto subjetivo do programa³⁵ (necessidades, aspirações e expectativas). Ele espelha também a intenção plástica do projetista.

Partido, na arquitetura, é o nome que se dá à consequência formal de uma série de determinantes, tais como o programa do edifício, a formação a orientação, o sistema estrutural adotado, as condições locais, a verba disponível, as condições das posturas que regulamentam as condições e principalmente, a intenção plástica do

³⁴ Prospectiva, Arquitetura, Restauro e Consultoria. Levantamento histórico antiga casa natal de Victor Meirelles atual Museu Victor Meirelles. Instituto do patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) contrato nº 03/2014 processo 01510.002537/2013-40, “projeto de restauração e ampliação do Museu Victor Meirelles”. Junho de 2014.p. 34.

³⁵ Programa passou a representar não apenas a enumeração das dependências do edifício a ser concebido, mas também e as vezes principalmente – o inventário de todos dos requisitos materiais e imateriais referentes ao âmbito instrumental e afetivos de em seus aspectos fisiológicos, psicológicos, sócio culturais, etc. (SILVA, 1983, p.81-83)

arquiteto. (CORONA, P.360 APUD SILVA, 1983, p.97)

O partido arquitetônico da intervenção para o “novo” museu que está em andamento, propõe a integração visual do conjunto. Ele chegou a considerar a cor branca para o anexo, mas após as discussões levantadas junto ao IPHAN, levantou-se a proposta de chamar atenção para o branco do sobrado luso-brasileiro, admitindo que o edifício anexo e as novas intervenções se tornassem esteticamente menos significativas, e que assumissem uma cor diferenciada, subordinando-as em segundo plano.

Partido de intervenção adotado, a princípio, considerou a “integração” visual do conjunto, adotando genericamente a cor branca. Tal solução, em discussão conjunta com o IPHAN posteriormente, evoluiu no sentido de buscar destacar o branco singular do sobrado luso brasileiro no conjunto, admitindo que o edifício anexo, esteticamente menos significativo, bem como os volumes das novas intervenções, assumissem uma cor em matiz diferenciada, submetendo-os hierarquicamente ao segundo plano.³⁶

Esta seção apresentou o partido arquitetônico do Projeto Restauração e Ampliação do Museu Victor Meirelles, que serão retomadas para a análise do estudo de caso. No próximo Capítulo, será apresentado o embasamento teórico do trabalho, também utilizado na análise do estudo de caso.

³⁶ Prospectiva, Arquitetura, Restauo e Consultoria. Memorial descritivo obra “restauração e ampliação do Museu Victor Meirelles”. IPHAN SC - contrato nº 03/2014 processo 01510.002537/2013-40. Agosto, 2015. p.19

3 CAPÍTULO II – ARQUITETURA X INSTITUIÇÃO MUSEU

O *Capítulo II – arquitetura x instituição museu*, é dividido em dois subcapítulos: *Breve Panorama da arquitetura nos museus e Musealia? a arquitetura enquanto patrimônio ou obra de arte*. Este capítulo tem como objetivo a criação de uma base teórica. O primeiro subcapítulo, *Breve Panorama da arquitetura nos museus* apresenta um breve resumo de alguns exemplos emblemáticos na arquitetura de museus, e as relações entre a arquitetura e os museus ao longo das décadas. O segundo subcapítulo, *Musealia? a arquitetura enquanto patrimônio ou obra de arte*, pretende demonstrar quando “a coisa” torna-se “objeto de museu”.

3.1 BREVE PANORAMA DA ARQUITETURA NOS MUSEUS

[...] O que começou como estudos de materiais de diferentes fontes locais logo se estendeu, como objetos e espécimes que foram trazidos para a Europa pelos exploradores do novo mundo e comerciantes que retornaram de terras distantes. No final de 1500, a assimilação dessas evidências incluiu seu arranjo mais ou menos sistemático em armários arrumados, estojos, gavetas e outros móveis especializados, muitas vezes em salas especialmente designadas nas residências e locais de trabalho de amadores e estudiosos. Também se exprimiu em uma expansão de livros que catalogaram, classificaram e ilustram os resultados. (Tradução nossa)³⁷

É durante a época dos descobrimentos com estudos dos objetos e espécimes que foram trazidos para a Europa por exploradores e comerciantes, que coleções foram sendo formadas num sentido enciclopédico. Uma variedade de palavras era atribuída para caracterizar essas coleções, suas configurações, as ambições enciclopédicas de seus criadores e as categorias de objetos coletados: *pandechion, studiolo, gabinetto, ou Wunderkammer, galleria, Kunstkammer, ou Kunstschränk*. No entanto, “*musaeum*” logo se tornou o termo mais amplamente aceito e amplamente aplicado por caracterizar a manifestação física desses

³⁷ Original: [...] And what began as studies of materials from local sources soon broadened as objects and specimens were brought to Europe by explorers to the New World and traders returning from distant lands. By the late 1500s, the assimilation of this evidence included its more or less systematic arrangement in tidy cabinets, cases, drawers, and other specialized furnishings, often in specially designated rooms in the homes and workplaces of amateurs and scholars. It also found expression in an outpouring of books that catalogued, classified, and illustrated the findings. (ABT, 2006, p.119 -120)

espaços e dessas atividades, seja em espaços preenchidos com objetos ou livros preenchidos com descrições. (Tradução nossa)³⁸

Pouco a pouco, as antiguidades adquirem uma nova coerência visual e semântica confirmada pelo trabalho epistêmico do século XVII iluminista, e por seu projeto de democratização do saber. O museu recebe seu nome ao mesmo tempo que o monumento histórico institucionaliza a conservação de material das pinturas, esculturas e objetos de arte antigos, e prepara o caminho para a conservação dos monumentos de arquitetura. (CHOAY, 2011)

Segundo Helena Barranha (2006) no século XIX o museu converteu-se num instrumento de valorização da cidade, um lugar urbano qualificado, quer em termos urbanísticos, quer em termos iconográficos, como nos mostram os exemplos alemães da Gliptoteca de Munique, e o Altes Museum de Berlim. A Gliptoteca de Munique foi desenhada por Leo von Klenze em estilo neoclássico, e erguido entre 1816 e 1830, e o Altes Museum de Berlim, construído em 1830, por Karl Friedrich Schinkel.

Figura 7 Altes Museum, Berlim



Fonte 7 Arquivo pessoal

³⁸ Original: A variety of words was employed to characterize these collections, their settings, the encyclopedic ambitions of their creators, and the kinds of objects collected: pandechion, studiolo, gabinetto, or Wunderkammer, galleria, Kunstkammer, or Kunstschränk. However “musaeum” soon became the most widely accepted and broadly applied term for characterizing the physical manifestations of this activity, whether spaces filled with objects or books filled with descriptions. (ABT, 2006, p.120)

A partir dos séculos XIX, os museus já apresentavam uma diferenciação quanto as suas tipologias, de acordo com as disciplinas, história, arte, botânica, etc. Mas de forma geral, apresentavam as obras de forma amontoada, e quase sempre desordenada.

Ou seja, o interior das galerias, além da arquitetura e decoração extremamente rebuscadas, apresentava os quadros pendurados nas paredes em número excessivo, dispostos lado a lado, uns sobre os outros, de forma a ocupar todo o espaço das paredes” (POLO, 2006, p.23)

Outro acontecimento que marca o século XIX é o início das *Exposições Universais*. Inaugura-se na Inglaterra a exposição do Palácio de Cristal, em 1851, promovido pela rainha Vitória e coordenado pelo príncipe Alberto.

O autor do projeto do Palácio de Cristal, John Paxton, “havia sido horticultor e jardineiro do Duque de Devonshire, para quem anteriormente havia construído uma estufa de ferro e vidro para abrigar exóticas plantas tropicais”, com o qual seu projeto se assemelhava. (POLO, 2006, p.25 APUD PESAVENTO, 1997, p. 74), Esses novos materiais utilizados, combinados com o concreto fora essenciais para os projetos de arquitetura moderna da Escola Bauhaus, da Escola de Chicago, e aos projetos pós-modernos, como na arquitetura brutalista.

Ainda no século XIX na Europa e nos Estados Unidos, em cerca de 1840, preocupava-se em atender as exigências da época, como questões de higiene, sanidade e desenvolvimento tecnológico. Sendo assim, as novas construções dão privilegio ao conceito de zoneamento e circulação, separando os ambientes, onde se analisava a dependência ou independência dos ambientes entre si. (POLO, 2006). Muitas dessas exigências também são consideradas e aplicadas aos museus atualmente, como a relação de dependência ou independência dos ambientes. Como exemplo desse aspecto são algumas das recomendações de Manuelina Maria Duarte Cândido a respeito dos espaços do museu:

Quanto aos diferentes graus de segurança e acessibilidade aos espaços do museu, toma-se por pressuposto que as áreas de acesso mais restritas do museu são suas reservas técnicas, seus laboratórios e sua sala de trabalho técnico em que transita o acervo original, além das áreas expositivas. É

importante haver uma reserva técnica de equipamentos e mobiliários expositivos e uma sala de montagem de exposições, não muito distante dos espaços expositivos, com percurso curto e passagens largas, além de bom isolamento devido à presença de materiais inflamáveis e soldas. (CÂNDIDO, 2014, p.42)

Durante esse mesmo período, as iluminações dos ambientes e as cores passam também a ser estudadas, e buscaram-se ambientes mais claros e ventilados. É durante o final do século XIX, que iniciaram os estudos da psicologia de Gestalt³⁹, cujos princípios difundidos eram a relação perceptual definida pelo contraste entre figura e fundo, o que influenciou grandemente a expografia moderna. A partir dessas concepções, a expografia moderna procurou métodos de “anular” o fundo, para destacar o objeto exposto. (POLO, 2006)

Os novos materiais utilizados pela arquitetura moderna contribuíram para o desenvolvimento desta expografia, que exigia espaços cada vez menos ornamentados e mais amplos. A necessidade de ampliar os espaços expositivos partiu da nova forma de ver, de fruir, trazida pela arte moderna. (POLO, 2006, p.28)

As primeiras grandes exposições de Arte Moderna nos anos 20 e 30, por influência do Design (Grupo Holandês De Stijl à Bauhaus) e da arquitetura moderna (de Le Corbusier) introduziram novos métodos de apresentação que recusavam a cumulação e a redundância. Há uma ruptura na colocação das peças (expografia), sendo essa herança da acumulação vinda dos gabinetes de curiosidades e câmara de maravilha. Em consequência a isso foram criadas reservas para os bens não expostos.

A convenção de espaços cada vez mais amplos em galerias e museus foi viabilizada pela criação de um novo mobiliário. Os pedestais que apoiavam esculturas receberam proporções maiores permitindo que objetos menores pudessem ser observados na altura dos olhos, substituindo

³⁹ Gestalt é um termo alemão que significa figura, configuração e forma. Trata-se de uma ciência que analisa princípios da percepção humana.

prateleiras e mesas largas. Para os objetos bidimensionais criaram-se painéis, desenvolvidos inicialmente nas oficinas da Escola Bauhaus. O uso deste mobiliário tornou a montagem das exposições mais versáteis. Os limites foram rompidos e o espaço dos museus e galerias modernos adquiriram flexibilidade, possibilitando pela primeira vez organizar o espaço de acordo com as obras disponíveis (POLO, 2006, p.29-30)

Segundo Maria Violeta Polo, (2006), partir daí desenvolveram-se duas vertentes da expografia moderna. A primeira, chamada de “expografia moderna tradicional”, que originou-se na Alemanha, e ganhou bastante contribuição da Escola Bauhaus. A segunda vertente, “expografia moderna italiana”, teve origem na Itália durante o Regime Fascista, e foi menos difundida. As duas foram desenvolvidas durante o mesmo período, e a principal diferença entre elas se encontram em como estes painéis e espaços se desenvolveram, já que partem de um mesmo princípio: o de anular o fundo. A “expografia moderna tradicional”, partiu dos estudos cromáticos, enquanto “expografia moderna italiana” optou pelo uso de transparência através de estruturas de metal, não utilizando as paredes para expor.

Figura 8 Museu de Arte de São Paulo



Fonte 8 Getty Images⁴⁰

⁴⁰ Disponível em: < <http://glamurama.uol.com.br/masp-abre-exposicao-com-cavaletes-de-cristal-de-lina-bo-bardi/>> Acesso em: 10 de setembro de 2017.

O branco tornou-se a cor neutra, o símbolo do ideal, por proporcionar constância para uma grande quantidade de cores e refletir a luz. Esse modelo encontra-se ligado as propostas difundidas pela Escola de Bauhaus. Le Corbusier embora não faça parte dessa Escola, difundia uma linha estética parecida. O modelo também foi aplicado em um dos primeiros museus de arte moderna criados no mundo, o MoMA (Museu de Arte Moderna de Nova York) que posteriormente virou referência para os museus construídos.

No clima de descontentamento entre os arquitetos modernistas, com o modelo vigente do “museu neoclássico”, sendo este não mais o lugar capaz de “conter a vitalidade dinâmica da arte moderna”, que experimentou, o arquiteto suíço Le Corbusier em diversos projetos nunca realizados, para museus “de crescimento ilimitado” entre as décadas de 20 e 30.

É em Nova Iorque, nos Estados Unidos, em 1929, com o MoMa, que o primeiro museu modernista é inaugurado.

O museu neoclássico, cuja matriz resultava do cruzamento eclético entre o grego-romano e o palácio neopaladiano – tendo seu modelo o Altes Museum, erguido por Karl Friedrich Schinkel, em 1824 na “Ilha de Museus” em Berlim, era então comparado ao “mausoléu” de um academicismo “fúnebre” e incapaz de conter a vitalidade dinâmica da arte moderna. Para os arquitetos modernistas o museu deveria refundar-se numa “maquina” de expor, em permanente mutação e crescimento, destacando-se ou autonomizando-se no seio da amálgama de estilos revitalizantes que preenchiam a cidade europeia do início do século XX. (GRANDE, 2009, p. 07)

Figura 9 View of MoMA's first exhibition, Cézanne, Gauguin, Seurat, Van Gogh, November 7, 1929–December 7, 1929. The Museum of Modern Art Archives, New York.



Fonte 9 Photo: Peter Julye⁴¹

De acordo com Giebelhausen (2006, APUD O'Doherty, 1999) o MoMA visava criar e exibir espaços que eram ambos flexíveis e “neutros”. A estética do Cubo Branco originou-se aqui. Anteriormente as formas de exibir estavam situadas no interior, sejam nos Palácios Principescos ou nos grandes museus do século XIX. Rapidamente, o interior do “cubo branco” buscou focar atenção no objeto: ele proporcionaria um espaço que convidava a contemplação estética e imersão sem distração. As obras eram penduradas em paredes brancas, os pisos eram monocromáticos, tetos sem adornos e funcionais, com sistemas de rastreamento discretos para fornecer condições de iluminação flexíveis. Assim como os corredores das galerias tradicionais – derivada do palácio – que constituía a norma para os espaços de museus do século XIX, o “cubo branco” tornou-se o paradigma modernista da exibição. Essa concepção dominou os interiores dos museus e galerias durante a segunda metade do século XX. (Tradução nossa)⁴²

⁴¹ Disponível em: < https://www.moma.org/explore/inside_out/2010/03/11/small-steps-lead-to-bigger-changes-moma-s-shifting-wall-colors/ > Acesso em: 10 de setembro de 2017

⁴² Original: MoMA aimed to create display spaces that were both flexible and “neutral.” The aesthetic of the “white cube” originated here. Most previous forms of display had situated the work in precious interiors, be they princely palaces or the grand museums of the nineteenth century. Instead, the “white cube” interior sought to focus attention on the object: it aimed to provide a space that invited aesthetic contemplation and immersion without distraction. Works were hung on white walls; floors were monochrome, ceilings unadorned and functional, with

Figura 10 Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, MoMa



Fonte 10 Site do museu⁴³

Ao mesmo tempo que o branco tornou-se a cor ideal e o símbolo da neutralidade desses espaços, até hoje ainda muito difundida dos museus de arte moderna e contemporânea, os museus nunca foram espaços neutros. Simultaneamente, são espaços contagiados de carga política, simbólica e estética. Afinal, o ato de estar ou não no museu é uma escolha. Segundo Helena Barranha e Nuno Crespo:

Na verdade, os museus nunca foram existências neutras e despidas de carga política, simbólica e estética. A sua neutralidade é um engano, mesmo nas suas formulações mais radicais, o museu veicula uma ideia de arte, de espectador e de relação entre público e privado, arte e comunidade. Ao contrário do que se poderia esperar, os movimentos antimuseu, que marcaram a primeira metade do século XX, acabariam por confirmar que

unobtrusive tracking systems to provide flexible lighting conditions. Just as the traditional enfilade of galleries – derived from the palace – had constituted the norm for nineteenth-century museum spaces, the “white cube” became the modernist paradigm of display. It was to dominate museum and gallery interiors throughout the second half of the twentieth century (GIEBELHAUSEN, 2006, p.233 APUD O’Doherty, 1999)

⁴³Disponível em: < <https://www.moma.org/about/who-we-are/moma-history> > Acesso em 09 de setembro de 2017.

os museus sempre tentaram responder a uma utopia de lugar ideal para a arte e para as rupturas que os artistas quiseram provocar. (BARRANHA, CRESPO, 2015, p. 01)

Trinta anos após a inauguração do MoMA, também em Nova Iorque, que inaugurou-se o museu da Solomon R. Guggenheim Foundation, projeto de Frank Lloyd Wright. Agora, o museu modernista tinha um novo modelo, o “museu ícone”, e pela primeira vez na história dos museus, o prédio se tornou-se algo tão controverso quanto ao seu conteúdo, algo debatido pelos artistas convidados a expor no prédio. Neste mesmo modelo de museu modernista, o Guggenheim transformou-se rapidamente um símbolo da cidade e ganhou o estatuto de “monumento”, pelas suas formas.

Em 1959, e de Novo em Nova Iorque, este mesmo paradigma atingiu o estatuto de um verdadeiro “monumento”. O Guggenheim transformou-se instantaneamente num símbolo da cidade, dela designando-se pela sua forma cilíndrica devedora da já referido conceito de “maquina” museológica. Desta vez, disposta segundo uma inusitada composição helicoidal. Pela primeira vez na história dos museus ocidentais o contendor torna-se tão controverso quanto ao próprio conteúdo, fato que motivaria um aceso debate no seio dos artistas convidados a expor no edifício. O paradigma do museu modernista associava-se agora a um novo modelo – o museu ícone – monumental, escultórico, auto referenciado. (GRANDE, 2009, p.08)

Figura 11 Solomon R. Guggenheim Museum, Nova Iorque



Fonte 11 Site do Museu⁴⁴

Ao longo da década de 60, os modelos modernistas de museus, foram sendo “questionadas por artistas e críticos, envolvidos num espírito de contracultura e de oposição dos convencionalismos sociais e políticos representados pelas instituições modernas” (GRANDE, 2009, p.12). Essa contestação tornou-se prática artística – *a institucional critique* – interpretando a condição conformista ou não ideológica do museu moderno, de espaço neutro. Neste mesmo contexto outras práticas passaram a reivindicar uma nova relação da arte com outros contextos. É nessa conjuntura que se ocupa e reciclam-se antigas escolas, depósitos, armazéns, fábricas abandonadas. Essas organizações propunham dinamizar e reabilitar esses espaços, muitas vezes pautadas em uma memória coletiva. É o que Nuno Grande chama de um “espírito” próximo ao *Squatting*⁴⁵. Surge o *Institute for art and Urban Resources*, em 1971, tendo como propósito a reabilitação de diferentes edifícios degradados, para instalação de estruturas de produção, debate e difusão da arte emergente. (GRANDE, 2009)

Durante a segunda metade do século XX, num período de pós-guerra os museus entram em uma era de mutação. Eles se vinculam inclusivamente através da própria arquitetura, o ideal de acesso

⁴⁴ Disponível em: < <https://www.guggenheim.org/about-us> > Acesso em: 09 de setembro de 2017.

⁴⁵ Palavra Inglesa, que significa a ação de ocupar uma área, ou um prédio geralmente residencial abandonado ou não ocupado.

democrático da cultura e a integração da instituição na vida da cidade ou do lugar. Ela passa a ser um instrumento de mediação, entre a instituição e a sociedade, que se podia fazer através da transformação dos edifícios e de sua localização no espaço urbano, embora esse debate ultrapasse o debate arquitetônico e urbano.

De acordo com Le Corbusier, o novo modelo de museu deveria considerar a integração entre as atividades desenvolvidas em seu interior e os espaços ao ar livre, sendo suas instalações flexíveis, de modo a proporcionar “novas oportunidades e experimentação”, constituindo assim espécies de “laboratórios de investigação”. O museu deveria ter como função, além de ser um edifício que abriga e classifica obras de arte, o fornecimento da base para um programa de educação visual, tornando-se um centro vivo, mais próximo da vida do homem. (CANAS, 2010, p.21)

O pensamento de Le Corbusier acerca dos museus, se aproxima das ideias concebidas por Lina Bo Bardi, para o MASP. “A ação desenvolvida pelos Bardi no MASP em São Paulo foi apontada como modelo por Le Corbusier nos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM), ao tratar da contribuição das instituições culturais para a reformulação das cidades no pós-guerra.” (CANAS, 2010, p.20).

Le Corbusier pensou o museu como elemento integrado aos planos de suas cidades, e nos CIAM do pós-guerra foi uma das vozes mais atuantes na defesa da inserção dessas instituições no cotidiano urbano, como elemento difusor das artes e formador do conhecimento e do gosto para apreciação do fazer artístico moderno. Ao contrário dos exemplares monumentos, estáticos e pseudorrepresentativos, os novos museus teriam uma função dinâmica e atuante, “um tipo de arquitetura que não seja nem temporal nem eterna”, que mantenha a escala humana. Le Corbusier definirá tais edifícios como “Laboratórios”. Em Le Corbusier o termo “Laboratório” possui um significado que agrega a experimentação propiciada pelo programa de ação dos museus e a forma projetada para que tais investigações se

abram à cidade. À arquitetura caberia o papel de definir o melhor lugar para a sua implantação, traduzir e possibilitar essa integração entre edifício e cidade, e assim proporcionar novas oportunidades de experimentações e exposições. (CANAS, 2010, p.21)

O MASP, Museu de Arte de São Paulo, em São Paulo, projetado por Lina Bo Bardi, e o Centro Georges Pompidou, em Paris, são ambos exemplos da conceptualização dos museus de arte contemporânea, nos anos 60 e 70, baseadas na “ideia de museu como fórum cultural, democrático e aberto à cidade.” (CANAS, 2010, p.21).

Figura 12 Museu de Arte de São Paulo



Fonte 12 Masp (iStockphoto/Getty Images)⁴⁶

Com o alargamento do conceito de museu, que aconteceu em 1974:

“[...] os impactos dos projetos museológicos na requalificação urbana conheceu uma escala sem precedentes. Esse fenômeno impulsionado pelo crescimento do turismo cultural e da indústria do

⁴⁶ Disponível em: < <http://veja.abril.com.br/entretenimento/masp-chega-a-acordo-e-renegocia-sua-divida-milionaria/> > Acesso em 10 de setembro de 2017

lazer, tem expressão evidente na Europa.”
(BARRANHA, 2006, p.183)

O museu como instrumento de valorização da cidade, como lugar urbano qualificado, é algo que já havia sido realizado anteriormente, como o exemplo alemão da Gliptoteca de Munique. Mas é no contexto da década de 70 que “o museu passa por desenhar ou redesenhar o tecido urbano, através de uma intervenção que pode atravessar diversos níveis.” (BARRANHA, 2006, p.183) Seriam esses níveis, segundo a autora:

Reabilitação de edifícios antigos, com interesse histórico, ou arquitetônico; Requalificação de áreas degradadas ou periféricas; Redefinição de limites de determinadas zonas; Criação novos percursos e espaços públicos, dado que alguns projetos implicariam estabelecimento de novas acessibilidades e conseqüentemente, a criação, reabilitação, de praças, ruas e jardins; Redesenhar a silhueta e a imagem da cidade, contribuindo eventualmente para respectiva promoção midiática; Gerar novas dinâmicas culturais, ligadas a cultura turismo, lazer. (BARRANHA, 2006, p.183)

O Centro Georges Pompidou é inaugurado em 30 de janeiro de 1977, com grande repercussão internacional. Ele assume a concepção de “um museu aberto, instrumento de difusão e comunicação permanente, cuja eficácia depende antes de tudo, da estrutura arquitetônica, em ligação com a vida urbana.” (GONÇALVES, 2004, p.62) Nele encontram-se o *Musée National d'Art Moderne*, (Museu Nacional de Arte Moderna) a *Bibliothèque publique d'information* (Biblioteca Pública de Informação), o IRCAM, *Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique* (Instituto de Pesquisa e Coordenação Acústica/Música)

Segundo seu Primeiro diretor, Pontus Hiltén, o Centro Georges Pompidou “deve funcionar como um meio de informação e de comunicação, um lugar de encontro. No centro dessa tese encontra-se uma ideia essencial da nova museologia: a valorização do público.” (GONÇALVES, 2004, p.65)

Figura 13 Centro Georges Pompidou



Fonte 13 Arquivo Pessoal

É importante também salientar que durante a década de 70, em 1971 mais especificamente, acontece a IX Conferência do ICOM, realizada em Paris e Grenoble, dedicada ao tema “*The museum in the service of man, today and tomorrow. The museum’s educational and cultural role*”, em português, *O Museu a Serviço do Homem, Atualidade e Futuro-o Papel Educativo e Cultural*. Em 1974 o ICOM propõe a definição de museu, que tiveram grandes influências, nos museus e na arquitetura de museus. O museu passa então a ser uma instituição “a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, investiga, comunica e expõe o património material e imaterial da humanidade e do seu meio envolvente com fins de educação, estudo e deleite.” (ICOM, 2015)

Nos anos 70, muitos governos começam a investir na construção ou reformulação de museus. Eles passam a ser vistos como “monumentos”, ícones da modernização da sociedade, emblemas de identidade cultural urbana, lugar turístico, de lazer e diversão. Os edifícios arquitetônicos que surgem durante esse período acabam por se tornar “ornamento” para as cidades. É através deles que algumas cidades se inserem no circuito cultural internacional, e é nesse cenário que o museu é visto com o valor de um museu/monumento. (GONÇALVES, 2004).

Vale ressaltar que o perfil do museu da atualidade, como museu/monumento, evidencia-se numa ordem social também “monumental”, no sentido de ter a marca de um estilo de poder econômico multinacional. Com tal imagem, é possível depreender que o novo museu é um produto cultural que legitima a modernização global como estilo de vida. Esse museu torna-se claramente um signo dos “novos” tempos. Torna-se uma cenografia para a experiência cultural contemporânea. (GONÇALVES, 2004, p. 71)

Com a queda do Muro de Berlim, e o final da Guerra Fria, os grandes museus se transformam “em empresas de conexão “multinacional” ou mesmo de “franchising cultural”, (GRANDE, 2009, p. 13) bem distante da instituição pública no século XIX, e da exaltação nacionalista que se propunha. O museu contemporâneo passa a constituir uma “marca institucional”, capaz de colocar cidades no mapa das redes globais, e de introduzir regeneração econômica e turística. (GRANDE, 2009)

Figura 14 Guggenheim Museum Bilbao



Fonte 14 Site do museu⁴⁷

⁴⁷ Disponível em: < <https://www.guggenheim.org/about-us> > Acesso em: 09 de setembro de 2017.

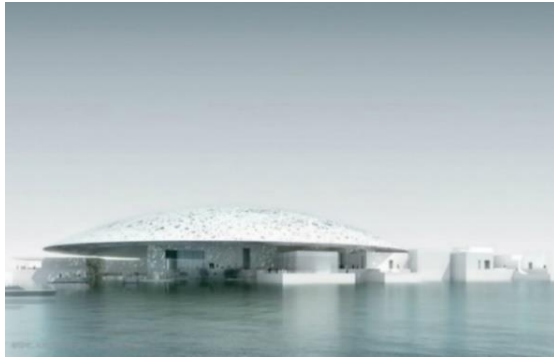
Este modelo, de “museu marca”, defendido na década de 90 por Thomas Krens, diretor-gestor da Solomon R. Guggenheim Foundation, fez com que depois do primeiro “Ícone Guggenheim” em Nova Iorque ser inaugurado, um novo projeto fosse acontecer, o Guggenheim Museum de Bilbao. De fato, o Segundo o site *Archdaily* (2016), o “impacto socioeconômico do museu tem sido surpreendente. Durante os primeiros três anos de operação, quase 4 milhões de turistas visitaram-no, gerando cerca de 500 milhões de dólares em lucros.”⁴⁸

Neste sentido 40 anos depois de Frank Lloyd Wright criar o primeiro Ícone Guggenheim em Nova Iorque, caberia a Frank Gehry a oportunidade de dar seguimento ao plano de expansão empresarial de Krens, através de um projeto de um mega museu na Europa, requerido e pago pela depreciada cidade basca de Bilbao. O espetáculo mediático montado em torno do seu “tetânico” edifício inaugurado em 1997. (GRANDE, 2009, p.13)

Ainda, segundo Nuno Grande, “O museu ícone não foi o único modelo recuperado pelo “museumania” da última década, agora convertido em museu marca.” (GRANDE, 2009, p.13) Um outro exemplo do que ele chama de “McGuggenheimização” aconteceu com outros modelos de Museu. Um outro exemplo é o próprio Museu do Louvre de Paris. Segundo o site, o Museu do Louvre anunciou a abertura em 11 de novembro de 2017, de uma filial em Abu Dhabi.

⁴⁸ Disponível em: < <http://www.archdaily.com.br/br/786175/classicos-da-arquitetura-museu-guggenheim-de-bilbao-gehry-partners>> Acesso em: 10 de setembro de 2017.

Figura 15 Louvre Abu Dhabi : projet architectural



Fonte 15 Site do museu⁴⁹

Na pesquisa, *A History of Building Types*, de Nikolaus Pevsner, ele afirma que a arquitetura de museus não teve algum desenvolvimento significativo de novas tipologias desde a Segunda Guerra Mundial. De fato, ele escreveu “nenhum novo princípio surgiu, exceto o ideal do museu como um monumento por direito próprio, que foi substituído pelo ideal do museu como o lugar perfeito para mostrar, apreciar e estudar obras de arte, de história ou ciência. (Tradução nossa)⁵⁰

Já segundo Montaner (2003), na Europa após as vanguardas e a Segunda Guerra Mundial, as instituições museais passaram por um período inerte, sem transformações, e novas ideias não foram concebidas, até o final dos anos 50, em especial nos países da Itália e nórdicos. Foi apenas no começo dos anos 80, que começou a se falar em uma nova geração de museus.

Ainda segundo o autor, existe uma diversidade de exemplos arquitetônicos, que é apenas ilusório, inserido na garante diversidade de exemplos de arquiteturas de museus, que veem se proliferando desde os anos 80. Se considerarmos as formas, e como elas se articulam para resolver a complexidade funcional e representativa do museu, há apenas uma série limitada de posições. Cada posição é resultado da evolução dos

⁴⁹ Disponível em: < <http://www.louvre.fr/en/louvre-abu-dhabi>> Acesso em: 10 de setembro de 2017

⁵⁰ Original: In his impressive survey, *A History of Building Types*, Sir Nikolaus Pevsner claimed that museum architecture had not developed any significant new types since World War II. “In fact,” he wrote, “no new principles have turned up, except that the ideal of the museum as a monument in its own right has been replaced by the ideal of the museum as the perfect place to show, enjoy and study works of art (or of history or of Science)” (Pevsner 1976: 136). (GIEBELHAUSEN, 2006, p.223 APUD Pevsner 1976, p.136)

diversos modelos formais e conceituais de museu. Na maioria dos casos o prédio é o primeiro elemento do museu que interpreta e expressa seu conteúdo, como uma coleção e como edifício cultural, além de resolver seu “programa funcional”. (MONTANER, 2003)

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

Na avaliação de Pevsner, a exposição de objetos foi complementada por diversão e estudo, ou na linguagem atual, educação e entretenimento. A sua afirmação, também sugere que os museus de arte foram fundamentais para a história desse tipo de construção. A exibição de objetos pertencentes à história ou à ciência foi colocada entre colchetes como aparência. Articulação da arquitetura de museus é aqui vista como oscilando entre dois paradigmas: monumento e o instrumento. Também definem a complexa relação de conteúdo e recipiente, que se desenrola no diálogo entre considerações funcionais e estéticas, que são cruciais para a compreensão da arquitetura do museu. (Tradução nossa)⁵¹

Durante o século XIX, a concepção de museu como “monumento” desenvolveu-se como a ideia de que “prédios de museus” são “recipientes simbólicos”, que servem para ilustrar e expressar os “conteúdos de dentro”. A arquitetura de museus parece oscilar entre dois paradigmas: o monumento e o instrumento. O que também define a complexa relação entre o “conteúdo e o contendor” (content and container), junto às considerações entre a função e a estética, são pontos fundamentais a compreensão da arquitetura de museus. (GIEBELHAUSEN, 2006)

Um exemplo em que os paradigmas “monumento e o instrumento” estão conectados na sua forma, que o “recipiente que expressa seu

⁵¹ Original: In Pevsner’s assessment, the exhibiting of objects was complemented by enjoyment and study; or, in contemporary parlance, education and entertainment. His also implied that art museums were central to the history of the building type. The display of objects pertaining to history or science was bracketed off as an aside. The museum’s architectural articulation is here seen to oscillate between two paradigms: monument and instrument. These also define the complex relationship of content and container played out in the dialogue between functional and aesthetic considerations that is crucial to an understanding of museum architecture. (GIEBELHAUSEN, 2006, p. 223)

conteúdo”, é o Museu Judaico de Berlim, no qual o significado do prédio está conectado ao museu, cuja forma expressa seu conteúdo.

Outro caso de proposição museográfica se dá quando a própria arquitetura se transforma em objeto da exposição. Não por um apelo meramente estético ou pelo espetáculo em que o edifício pode se converter, mas pela experiência sensorial que pode ser promovida pela arquitetura e pela sua capacidade de comunicar determinados valores históricos e culturais. Isso é o que acontece no Museu Judaico de Berlim (ALVES, 2010, p.14)

Figura 16 Museu Judaico de Berlim.Instalação Shalechet de Menashe Kadishman



Fonte 16 Acervo pessoal

A construção em ziguezagues do museu, com sua fachada de titânio e zinco, possui eixos subterrâneos, paredes anguladas e "vazios" de concreto aparente sem “calor” ou ar condicionado. Com o projeto "Entre as Linhas", do arquiteto americano Daniel Libeskind, não queria

simplesmente projetar um edifício para o museu, mas contar história alemã-judaica. Mesmo antes do início do Museu Judaico de Berlim no outono de 2001, cerca de 350 mil pessoas visitaram o edifício vazio, que continua fascinando inúmeros convidados da Alemanha e do exterior. Hoje, o edifício de Libeskind abriga a exposição permanente. O edifício permite muitas interpretações. Para algumas pessoas, é uma estrela de David quebrada; Para outros, é um raio. Muitas pessoas ficam com uma sensação de insegurança ou desorientação. (Tradução nossa)⁵²

Figura 17 Vista aerea Museu Judaico de Berlim



Fonte 17 Site Archdaily⁵³

O pensamento de que prédios de museus são “recipientes simbólicos”, nos museus em sua perspectivada mais “tradicional”⁵⁴

⁵² Original: The building zigzags with its titanium-zinc façade and features underground axes, angled walls, and bare concrete “voids” without heat or air-conditioning. With his “Between the Lines” design, American architect Daniel Libeskind did not want simply to design a museum building, but to recount German-Jewish history. Even before the Jewish Museum Berlin opened in the fall of 2001, almost 350,000 people had toured the empty building, which continues to fascinate innumerable guests from Germany and abroad. Today the Libeskind building houses the permanent exhibition. The building allows for many interpretations. For some people it brings to mind a broken Star of David; for others it is a bolt of lightning. Many people are left with a feeling of insecurity or disorientation. Disponível em: < <https://www.jmberlin.de/en/libeskind-building> > Acesso em 10 de setembro de 2017.

⁵³ Disponível em: < <http://www.archdaily.com.br/br/799056/classicos-da-arquitetura-museu-judaico-de-berlim-daniel-libeskind/55ea0702e58ece8aa400001d-classicos-da-arquitetura-museu-judaico-de-berlim-daniel-libeskind-imagem>> Acesso em 10 de setembro de 2017

⁵⁴ Existem diferentes tipologias de museu, que não necessariamente estão vinculadas a um edifício, como é o caso dos ecomuseus, museus virtuais, museus de percurso, etc.

(museu, prédio e acervo), ainda está presente atualmente. Ao mesmo tempo, o debate entre o “contendor arquitetônico” e o “conteúdo” parece se concentrar nas questões de espaço, flexibilidade de espaços, funcionalidade, adequação para os acervos, que também são imprescindíveis.

Como podemos perceber a arquitetura de museus está relacionada, e influencia várias outras áreas no museu como é nos casos dos museus MoMa (expografia), no caso do Centro George Pompidou (um meio de informação e de comunicação, um lugar de encontro), Guggenheim de Nova Iorque (símbolo da cidade), Gliptoteca de Munique, e Altes Museum de Berlim (requalificação do espaço urbano), etc.

Ao longo dos anos, aconteceram diversas mudanças a respeito dos museus no que tange a organização desses espaços, e do seu papel na sociedade. A arquitetura vem acompanhando essas mudanças. Ela pode estar relacionada e influenciar diversas áreas, das quais podemos identificar nos exemplos levantados. Podemos considerar as seguintes relações da arquitetura pensando os museus, quando olhamos esses exemplos mais emblemáticos: o Contexto Urbano, Patrimônio, Programa Funcional, Expografia, e Marketing. Em uma tentativa de ilustrar, foi criado a seguinte tabela:

Tabela 1 Relações entre arquitetura e instituição museológica

Contexto Urbano	Reabilitação de edifícios antigos, com interesse histórico, ou arquitetônico;
	Requalificação de áreas degradadas ou periféricas;
	Criação de percursos e espaços públicos, novas acessibilidades, criação, reabilitação, de praças, ruas e jardins;
	Redefinição de limites de determinadas zonas;
Patrimônio	Conservação preventiva e restauro do edifício
	Comunicação e educação patrimonial do bem.
	Relação do espaço com a instituição

Programa Funcional	Necessidades específicas quanto à tipologia dos acervos, à missão ou ao porte da instituição.
	Funcionalidade e adequação ao Plano Museológico;
	Morfologia identificada com as funções de sua tipologia; presença de espaços para os serviços imprescindíveis, além de instalações técnicas para segurança e climatização.
	Flexibilidade dos espaços interiores
Expografia	Cenografia ⁵⁵
Marketing	Redesenhar a silhueta e a imagem da cidade, contribuindo eventualmente para respectiva promoção midiática;
	Identidade Visual

Fonte 1 Autora

Como a proposta desse trabalho é analisar o Museu Victor Meirelles, pensando a relação do acervo com o Prédio e a instituição (linha “patrimônio” da tabela acima). Na próxima seção será a apresentação do objeto para museologia. Afinal, o que é um objeto de museu?

3.2 MUSEALIA? A ARQUITETURA ENQUANTO PATRIMÔNIO OU OBRA DE ARTE

⁵⁵ O termo cenografia aqui empregado, é o mesmo empregado por Lisbeth Rebollo Gonçalves à exposição de arte. “O conceito de “cenografia”, aqui aplicado à exposição de arte, é entendido, portanto como modo de criar uma atmosfera que se pensa ideal e representativa das situações envolvidas numa apresentação “narrativa”, uma ambientação construída para a ação, a apresentação de um discurso sobre a arte que colabora para promover a recepção estética e instigar a imaginação e o conhecimento sensível do que se apresenta ao visitante.” (GONÇALVES, 2004, p.37)

A relação entre museu e coleção parece óbvia, e isso fica bem evidente na própria definição de museu, como uma instituição permanente, aberta ao público, que adquire, conserva, pesquisa, comunica e expõe, para diversos fins, os testemunhos dos povos.

Nessa relação entre museus e coleções é importante ressaltar que nem todo ajuntamento de objetos é uma coleção, embora toda coleção seja um ajuntamento de objetos. A definição de coleção mais aceita é a de uma “reunião relativamente ordenada de itens naturais ou artificiais, mantidas temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, sujeito a proteção especial num local fechado, ou pelo menos preparado” (POMIAN, 1985, APUD BITTENCOURT, 2012, p.294). Essa definição serve tanto para coleções privadas, quanto aos museus. O museu é uma instituição colecionadora, que abriga coleções e acervos, que embora sejam palavras usadas como sinônimos tem significados distintos. Um acervo pode ser compostos por diversas coleções, mas não necessariamente significa que um acervo é uma coleção. As coleções museológicas só podem ser entendidas a partir da compreensão do contexto em que foram reunidas, e da sociedade que as reuniu. Mas, o que são esses objetos que constituem as coleções museológicas?

Para Stránský (1994), empregamos normalmente os termos “objeto” e “coisa” como se fossem sinônimos. Usamos o termo objeto como algo que se torna um objeto para um sujeito que, portanto, se opõe a ele. É o objeto de nossa intenção cognitiva, que tal objeto não precisa necessariamente ser algo ou algo visualmente perceptível. Pode ser uma noção. (Tradução nossa)⁵⁶ Para ele, quando usamos o termo objeto, nós queremos dizer que algo se tornou um objeto da nossa intenção cognitiva. Um objeto não contém nenhuma informação museológica.

Sendo assim, segundo Stránský (1994), não haveria prova nenhuma do caráter específico abordado na nossa realidade. Nós não seríamos capazes de provar o caráter específico do que escondemos e ocasionalmente mostramos nos nossos museus, pois o objeto em si não conteria nenhuma “informação museológica”. Os objetos no museu podem ser utilizados como fontes em diferentes maneiras. Nós podemos conceber elas como meras coisas e mostra-las por si, nós podemos

⁵⁶ Original: We normally employ terms “object” and “thing” as if they were identical. The term “object, however, is based on the gnoseological approach to reality while the term thing is based on the ontological approach. We use the term object as something that becomes an object to a subject that is therefore opposed (not politically of course) to it. It is the object of our cognitive intention such an object does not necessarily need to be a thing or something visually perceivable. It can be a notion. (p.47)

apreciá-las de uma perspectiva semiótica, mas nós não vamos “salvá-las”, se colocarmos apenas como meras exposições.

É em 1994 que Stránský utiliza o termo *musealia* pela primeira vez. O objeto quando colocado no contexto do museu, representa um valor específico, que Stránský chama de museal (museality). A “coisa” no museu não é apenas uma mera “coisa”.

Segundo Desvallées, o objeto de museu é a coisa que foi musealizada. Constitui a “coisa” qualquer tipo de realidade. “A expressão “objeto de museu” quase poderia passar por pleonasma, na medida em que o museu é não apenas um local destinado a abrigar objetos, mas também um local cuja função principal é a de transformar as coisas em objetos.” (2014, p.68)

No contexto museológico, os objetos são selecionados em função do seu potencial de testemunho. “Os *musealia* (objetos de museu) são objetos autênticos móveis que, como testemunhos irrefutáveis, revelam os desenvolvimentos da natureza ou da sociedade” (SCHREINER, 1985 APUD DESVALLÉES, 2014, p.69).

Para Georges Henri Rivière os objetos possuem conteúdo, e poderiam servir para sintetizar um período, ou até mesmo uma cultura. Para isso ele usou a expressão “objeto-símbolo” para designar esses “objetos-testemunhos”. (DESVALLÉES, 2014). Segundo o autor, os objetos mudam de sentido e cada visitante é livre para interpretar aquilo que observa em função do seu entendimento de mundo.

Os objetos no museu são “desfuncionalizados” e “descontextualizados”, o que significa que eles não servem mais ao que eram destinados antes, mas que entraram na ordem do simbólico que lhes confere uma nova significação (o que conduziu Krzysztof Pomian a chamar esses “portadores de significado” de semióforos) e a lhes atribuir um novo valor – que é, primeiramente, puramente museal, mas que pode vir a possuir valor econômico. Tornam-se, assim, testemunhos (con)sagrados da cultura. (DESVALLÉES, 2014, p.70)

Do ponto de vista da museologia, a musealização é uma ação, que transforma “a coisa” em um “objeto de museu”. O processo de musealização não consiste apenas na transferência de um objeto para um espaço museal, mas confere à ele mudanças que seguem através dos processos que o acompanham.

De um ponto de vista mais estritamente museológico, a musealização é a operação de extração, física e conceitual, de uma coisa de seu meio natural ou cultural de origem, conferindo a ela um estatuto museal – isto é, transformando-a em musealium ou musealia, em um “objeto de museu” que se integre no campo museal. O processo de musealização não consiste meramente na transferência de um objeto para os limites físicos de um museu, como explica Zbyněk Stránský [1995]. (DESVALLÉES, 2014, p.57)

Para Russio (1981), “A musealização não envolve comunicação museológica. A comunicação museológica implica um destaque, uma ênfase em certos objetos. A musealização, por outro lado, baseia-se em pesquisas preliminares, a seleção dos próprios objetos, na documentação, gestão, administração, conservação e possivelmente restauração. A musealização abrange as ações muito diferentes que dependem de campos científicos muito diversos.”⁵⁷(Tradução nossa)

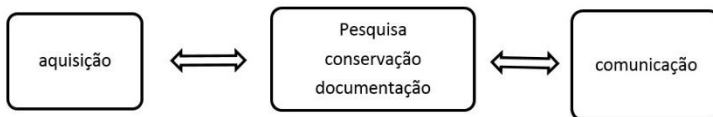
Guarnieri, em 1990 abrange ainda mais o debate sobre a musealização, e considera o ato muito mais abrangente que apenas a transferência dos objetos para o museu, “pois, o ato de musealizar considera a [...] informação trazida pelo objeto (lato sensu) em termos de documentalidade e de testemunhalidade, e fidelidade.” (GUARNIERI, 1990 APUD CURY, 2005, p.24)

A partir da concepção da autora podemos dizer que a musealização (ato de musealizar) é um processo que integra preservação e comunicação, isto porque como bem lembra a autora, a documentalidade refere-se a ensinar algo: o potencial do objeto museológico de ensinar algo a, logicamente algum como testemunho o objeto deve ser preservado para ensinar, preservar para comunicar. (CURY, 2005, p.24-25)

⁵⁷ La muséalisation n'entraîne pas de communication muséologique. La communication muséologique entraîne une mise en valeur, une emphase sur certains objets. La muséalisation, par contre, repose sur des recherches préalables, sur la sélection des objets eux-mêmes, sur la documentation, la gestion, l'administration, la conservation et éventuellement la restauration. Cette muséalisation recouvre donc des actions très différentes qui dépendent de domaines scientifiques très divers. (RUSSIO, 1981, p.59)

Para Marília Xavier Cury (2005, p.24) “voltando ao termo musealização, por ele se entende a valorização dos objetos. Está valorização poderá ocorrer com a transferência do objeto de seu contexto para o contexto dos museus, ou, ainda a sua valorização in situ, como ocorre nos ecomuseus.” Para Cury, podemos representar o processo de musealização assim, mas necessariamente nessa ordem:

Figura 18 Processo de Musealização apresentado por Marilia Xavier Cury



Fonte 18 CURY, 2005, p.26

Poderia o prédio ser considerado um “objeto de museu”? A arquitetura enquanto patrimônio, e em alguns casos enquanto a própria obra de arte poderia ser consideradas “*musealia*”? Qual é a relação do prédio com a instituição museológica? Esse é um dos pontos que serão trabalhados no próximo capítulo, durante a análise do estudo de caso do museu.

4 CAPÍTULO III – O ESTUDO DE CASO

O *Capítulo III – O Estudo de caso*, como o próprio título sugere, é onde será realizada a análise do estudo de caso. O objetivo deste capítulo é unir o objeto de estudo apresentado no primeiro e a teoria apresentada no segundo capítulo. Ele está dividido em dois subcapítulos: *Colcha de retalhos: casa, o museu e o acervo* e *Propostas para comunicação*. O intuito do primeiro subcapítulo é analisar a relação do espaço, casa e anexo, e a instituição museu, a relação da casa com o acervo do museu, e apresentar o espaço enquanto meio de comunicação museológica e como objeto museológico. No segundo subcapítulo serão apresentadas propostas para comunicação da casa enquanto objeto de museu.

4.1 COLCHA DE RETALHOS: A CASA, O MUSEU E O ACERVO

O Segundo a Lei brasileira 11.904/2009 denominada Estatuto de Museus, cujo objetivo é regulamentar uma série de ações e procedimentos que devem ser seguidos, com finalidade de preservação do patrimônio cultural musealizado e passível de musealização, no seu Art. 45º, define o Plano Museológico como:

Ferramenta básica de planejamento estratégico, de sentido global e integrador, indispensável para a identificação da vocação da instituição museológica para a definição, o ordenamento e a priorização dos objetivos e das ações de cada uma de suas áreas de funcionamento, bem como fundamenta a criação ou a fusão de museus, constituindo instrumento fundamental para a sistematização do trabalho interno e para a atuação dos museus na sociedade.” (BRASIL, 2009)

Sobre o plano museológico, no Art. 23º do decreto nº 8.124, de 17 de outubro de 2013, assegura-se que “é dever dos museus elaborar e implementar o Plano Museológico, instrumento de planejamento estratégico do museu, que definirá sua missão e função específica na sociedade”, e que poderá contemplar alguns itens. Esses itens se referem aos “Programas” dos quais dentre eles está incluído o arquitetônico-urbanístico. Segundo o decreto, o item arquitetônico-urbanístico:

Abrange a identificação, a conservação e a adequação dos espaços livres e construídos, das áreas em torno da instituição, com a descrição dos espaços e instalações adequadas ao cumprimento de suas funções, e ao bem-estar dos usuários, servidores, empregados, prestadores de serviços e demais colaboradores do museu, envolvendo, ainda, a identificação dos aspectos de conforto ambiental, circulação, identidade visual, possibilidades de expansão, acessibilidade física e linguagem expográfica voltadas às pessoas com deficiência; (BRASIL, 2013).

Como podemos perceber, embora o programa arquitetônico-urbanístico encontre-se contemplado no Plano Museológico como um de seus programas, o mesmo não é amplamente discutido enquanto programa de museus, para além da organização espacial, dando uma pequena margem a “identidade visual e acessibilidade física e linguagem expográfica voltadas às pessoas com deficiência”. (BRASIL, 2013).

Podemos considerar várias relações da arquitetura pensando os museus como, o contexto urbano no qual está inserido, o patrimônio (nos casos de prédios históricos ou de caráter monumental), o programa funcional, expográfico, e em alguns casos, o marketing. De certa forma, essas relações podem ser apresentadas nos planos museológicos dos museus, e em diferentes programas das quais se relacionam.

Conforme apresentado, o objetivo desse trabalho é analisar o Museu Victor Meirelles, enquanto instituição, pensando a sua relação, com o seu acervo, e com o prédio, e seus possíveis desdobramentos.

Foco da pesquisa consiste na relação entre o prédio com o seu acervo e proposta de museu, através do diálogo dessa relação, na tentativa de mostrar o potencial da arquitetura como agente comunicativo visual nos museus, na perspectiva de olhar para o prédio não apenas como “espaço”, e como um recurso cenográfico, mas também como o próprio objeto da exposição, sendo assim uma ampliação no seu potencial comunicativo.

O plano museológico do Museu Victor Meirelles apresenta dentre outros programas, o programa arquitetônico, cujo objetivo é “manter a integridade estética-física dos materiais construtivos originais do Museu Victor Meirelles determinando as ações diárias, semanais, mensais e/ou anuais necessárias, assim como os serviços e obras pertinentes para sua conservação.” (Versão preliminar de 2012, p.48). O programa

arquitetônico é destinado à conservação preventiva do prédio, em consideração que o prédio é tombado como patrimônio histórico pelo IPHAN.

O Museu Victor Meirelles em sua origem nasceu junto ao processo de tombamento da casa, como consta nos documentos apresentados.

O museu enquanto instituição e espaço físico foram construídos, ao mesmo tempo que o tombamento da casa estava em andamento, junto aos preparativos para a compra da casa. A compra da casa se justifica pela criação do museu, e para isso é necessário a formação de uma coleção. Esses três acontecimentos estão conectados de forma que não podem ser desvinculados, já que um justifica ao outro. Essas são informações muito importantes para entender a formação do museu.

Embora atualmente o museu seja um “museu colagem”, termo utilizado pelo arquiteto Joseph Montaner para designar edifícios criados na junção de um prédio novo e um antigo, em sua criação durante a década de 50, o museu não era esse “museu colagem”. Esse “museu colagem” que hoje existe, é processo de uma modernização, e necessidade de espaços funcionais da instituição.

Ao mesmo tempo, sua formação não faz parte do “espírito *squatting*” no qual Nuno Grande se refere, ao movimento de reabilitação de prédios antigos ao longo da década de 60. O museu nasce entre a década de 40 e 50, num contexto exclusivamente brasileiro, no qual está ligado a um movimento de criação de museus nacionais, conforme aparece no ofício de 1945, junto aos museus da Inconfidência, Museu do Ouro, Museu das Missões. Nesse caso o museu reflete a proposta de Mario de Andrade de criação de museus regionais, que estivessem ligados e também representassem uma história nacional.

Esse período da década de 40 e 50 é também muito importante para o IPHAN, no qual a instituição faz tombamentos pontuais de prédios sobretudo coloniais, em que a principal preocupação era de preservação desses edifícios que estavam em risco de desaparecer, sendo este também o motivo do processo de tombamento da casa. O processo de tombamento da casa se inicia com a correspondência de Heitor Blum, alertando sobre o interesse da Companhia Telefônica Catarinense de requerer na Prefeitura a desapropriação do prédio, para sua ampliação. Sendo assim, a criação do museu não ocorre por uma questão de requalificação do prédio, ou por ser um espaço abandonado. O edifício, durante o processo de tombamento estava em uso, e na sua função primordial de habitação.

Nenhuma escolha é uma escolha que acontece aleatoriamente. A casa em si é um dos poucos exemplares de arquitetura luso-brasileira oitocentista no centro de Florianópolis, e ao mesmo tempo, foi casa do artista que dá nome ao museu.

Neste sentido, a articulação da arquitetura pensando o espaço da casa não oscila necessariamente entre os paradigmas de monumento e instrumento, no qual Pevsner se refere, já que os dois estariam de certa forma acoplados, pois um dá sentido ao outro, não havendo uma sobreposição do prédio ao museu ou vice-versa, no qual um chamaria mais atenção que o outro, havendo um “esquecimento”, ou a “invisibilização” de um em relação ao outro. Na situação atual, a casa histórica, está recebendo um anexo, que faz com que essa relação se torne um pouco mais complexa, entre o “conteúdo e recipiente”.

No projeto de ampliação, a intenção fica muito clara em relação ao anexo. Não pode ser uma intervenção que chame mais atenção para si. Isso é algo elucidado no partido arquitetônico do projeto, que nos mostra que a intervenção é conceber a integração visual do conjunto casa e anexo, considerando a cor branca para chamar atenção do branco do sobrado luso, em que o edifício anexo, e as novas intervenções tornem-se esteticamente menos significativas, e que assumam uma cor diferenciada e subordinada em segundo plano.

Figura 19 Fachada projeto de ampliação Museu Victor Meirelles



Fonte 19 Prospectiva, Arquitetura, Restauro e Consultoria⁵⁸

O projeto de ampliação do museu prevê a destinação do Sobrado prioritariamente para a exibição do acervo da coleção Victor Meirelles e no prédio anexo, no pavimento térreo, espaço para abrigar “exposições e atividades contemporâneas plurais”. O anexo será uma “caixa de vidro”, que promove o fechamento da fachada, ao mesmo tempo, que à possibilitaria de ser utilizada como porta de acesso em certas ocasiões, sendo também uma conexão entre o espaço interno e o Largo Victor Meirelles.

⁵⁸ Prospectiva, Arquitetura, Restauro e Consultoria. Levantamento histórico antiga casa natal de Victor Meirelles atual Museu Victor Meirelles. Instituto do patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) contrato nº 03/2014 processo 01510.002537/2013-40, “projeto de restauração e ampliação do Museu Victor Meirelles”. Junho de 2014.p. 40.

Figura 20 Planta baixa do primeiro pavimento do Projeto de Execução de Restauro e Ampliação do Museu Victor Meirelles. Sem escala.



Fonte 20 Museu Victor Meirelles

No projeto de ampliação, a proposta é de que o espaço da casa seja um espaço destinado para coleção Victor Meirelles, e que o outro espaço seja destinado para exposições de curta duração e “atividades contemporâneas”. O museu, enquanto instituição irá transitar por esses dois lugares, e ao mesmo, ele não pode fragmentar-se, sendo aqui a complexidade entre “conteúdo e recipiente”, pensando tanto em suas considerações funcionais como estéticas. A casa histórica dialoga com a missão do museu, de “Preservar, pesquisar e divulgar a vida e obra de Victor Meirelles”, e o anexo supre a insuficiência de espaço físico que a instituição se encontra.

O anexo simboliza também a atualidade, as mudanças que ocorreram ao longo desses anos no museu, bem como sua ampliação enquanto instituição e a necessidade de mais espaços de funcionamento.

O museu deixou de ser o museu o qual foi proposto em sua criação, e se abriu as novas formas de artes, mas nunca deve esquecer as suas origens, pois sua função primordial ainda é, conforme apresentada no plano museológico do museu “Preservar, pesquisar e divulgar a vida e obra de Victor Meirelles, bem como difundir, promover e preservar os valores históricos, artísticos e culturais da sociedade” (Plano Museológico Museu Victor Meirelles. 2012. p.10).

Considerando o tamanho dos espaços com a ampliação, e suas destinações, como a do Sobrado para a exibição do acervo da coleção de Victor Meirelles, e no prédio anexo, o pavimento térreo como espaço para abrigar “exposições e atividades contemporâneas plurais”, e considerando a Coleção XX/XXI, que atualmente tem uma grande representatividade no acervo no museu, aproximadamente 60%, são dados que poderiam levar futuramente a uma “fragmentação” do museu, já que visualmente falando, considerando o tamanho dos espaços, e a coleção de arte contemporânea, poderiam causar a percepção de se tratar de dois espaços muito diferentes entre si, e com propostas muito diferentes. Por este motivo será imprescindível o cuidado, e os diálogos que serão propostos entre esses dois espaços e essas duas coleções, bem como a sua gestão.

Na figura abaixo da planta do pavimento térreo é possível ilustrar esses espaços. Nela, há a representação dos espaços da casa, que no primeiro pavimento correspondem aos espaços destinados a exposições de longa duração, e da coleção Victor Meirelles, e as áreas destinadas a “exposições e atividades contemporâneas plurais”.

Figura 21 Planta baixa do pavimento térreo do Projeto de Execução de Restauro e Ampliação do Museu Victor Meirelles. Sem escala



Fonte 21 Museu Victor Meirelles

Como apresentado por Stránský, o conceito de objeto é uma construção, podendo ser este “qualquer coisa”, isso quer dizer que algo se tornou um objeto da nossa intenção cognitiva. Assim, a casa em si constitui um objeto, afinal um objeto se torna objeto. O objeto pode ser uma noção.

Constituiria a casa um objeto de museu?

Figura 22 Casa natal Victor Meirelles



Fonte 22 Arquivo Noronha/ Museu Victor Meirelles⁵⁹

No contexto museológico, os objetos são selecionados em função do seu potencial de testemunho, documentalidade, e “os *musealia*” ou “objetos de museu”, seriam os objetos autênticos, testemunhos que revelam o desenvolvimento da natureza ou da própria sociedade. A casa possui tal qualidade, o que também justifica o seu tombamento, e seu valor enquanto patrimônio histórico.

A casa, tem valor de testemunho, e também pode servir para sintetizar um período. Por exemplo, a casa poderia sintetizar o período que foi construída, ou o período de formação do núcleo da cidade, e assim por diante. A casa também “tem vida” pois ela também faz parte do espaço de da memória da cidade.

⁵⁹ Disponível em < <https://museuvictormeirelles.museus.gov.br/acervos/colecao-xx-e-xxi/>> Acesso em 17 de setembro de 2017.

A despeito de sua funcionalidade enquanto objeto, a casa, nunca deixou de ser um edifício. Mas ela já foi “desfuncionalizada” e “descontextualizada”, no sentido do qual não serve mais para aquilo que foi destinada. Ela deixou de ser um espaço de habitação e comércio, quando foi tombada e tornou-se museu, já que esses processos aconteceram paralelamente.

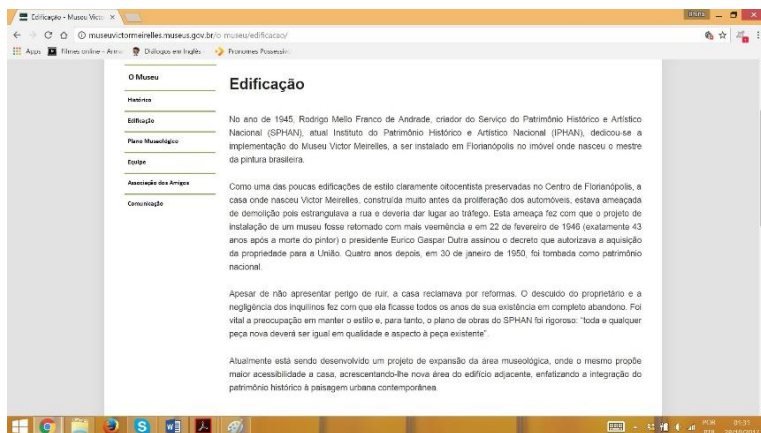
Poderia a casa entrar na ordem do simbólico, a qual Krzysztof Pomian se refere? Sabemos que o tombamento legitima seu valor simbólico de testemunho.

Da perspectiva da museologia, a musealização de um objeto é um processo no qual concede ao objeto o status de *musealia*. Esse processo acontece através da seleção, documentação, comunicação, administração, conservação e possível restauração desse bem.

A casa de certa forma é um bem musealizado. Ela passou por um processo de seleção, pesquisa e documentação quando foi tombada. Afinal, não é qualquer casa, de qualquer pessoa, tombada em qualquer período. É a casa, onde nasceu um dos maiores pintores da história da arte brasileira, que pintou obras expressivas e simbólicas para a criação de uma identidade “nacional”, como a obra *A primeira Missa no Brasil*, durante um momento no qual o IPHAN realizava tombamentos pontuais de prédios de arquitetura colonial.

As atividades de conservação e possível restauração que são previstas no plano museológico do museu, são ações que fazem parte do processo de musealização de um bem. A única ação que de certa forma acontece, mas muito pouco explorada nesse processo é a de comunicação. As demais ações já aconteceram e continuam acontecendo.

Figura 23 Imagem do Site do museu, na guia "Edificação"



Fonte 23 Site do Museu⁶⁰

O que torna este caso tão interessante é exatamente essa relação entre a casa e a instituição, bem como dos processos que acompanham os dois. O motivo da compra da casa é preservar e dar a destinação de museu, nos moldes de museus europeus do mesmo gênero. Poderíamos dizer que a casa, foi o primeiro acervo do museu.

Reconhecer e aceitar a casa como parte da coleção do museu, e principalmente trata-la como tal, é uma escolha política do museu, da mesma forma que aceitam-se ou recusam-se acervos. Do ponto de vista da missão da instituição, a casa é um objeto importantíssimo, pois é o lugar onde nasceu o artista, cuja missão do museu é preservar, pesquisar e divulgar sua vida.

Ao mesmo tempo, o museu é uma instituição que tem vida fora do espaço da “casa”, como atualmente continua existindo em uma sede provisória durante esse período de restauro e ampliação, da mesma forma a casa também tem “vida fora do museu”, pois, ela também faz parte do espaço da cidade, e da memória urbana.

O Sobrado pode ser utilizado como fonte em diferentes maneiras. Paraphrasing Stránský, “nós podemos conceber a casa como uma mera coisa, deixa-la por si, nós podemos aprecia-la de uma perspectiva semiótica, mas nós não vamos “salvá-las”, se colocarmos apenas como “bem cultural”.

⁶⁰ Disponível em: <<http://museuvictormeirelles.museus.gov.br/o-museu/edificacao/>>
Acesso em: 28 de outubro de 2017.

No museu, a comunicação acontece de múltiplas formas. É importante que as instituições museológicas utilizem de todos os meios disponíveis para comunicar com seus públicos. A exposição é compreendida como principal meio de comunicação do patrimônio, sendo essa uma forma direta, de comunicação entre o indivíduo e o patrimônio. No museu, a comunicação também acontece de outras formas, seja ela nas publicações do museu, site, catálogos, ações culturais e educativas, e outros. “No campo na museologia existe um meio de comunicação específico que é o das exposições do museu” e esta seria uma das formas que mais aproxima a instituição do seu público, através do objeto”. (SANTOS,2000, p.124)

Para Marília Xavier Cury “conceber e montar uma exposição significa construir uma experiência de qualidade para o público, que esteja conectada com suas experiências anteriores e que influencie positivamente suas experiências futuras”. (2006, p.44). Nessa construção o objeto museológico é essencial, bem como os recursos expográficos utilizados variados, como iluminação, temperatura, cenário, legendas, sons, dentre outros, são favorecedores a essa experiência.

Lisbeth Rebollo Gonçalves chama de “recursos cenográficos”, aquilo o que funciona como “chaves da exposição”, no qual criam-se estratégias para melhor compreensão e experiência para o público. A cenografia auxilia na compreensão da exposição, e pode ser entendido como “recursos expográficos”.

É interessante observar que os recursos “cenográficos” criam para o receptor as estratégias que funcionam como chaves da exposição, pelas quais são possíveis a experiência estética e a apreensão de conteúdo. A “cenografia” cria a condição intertextual para proporcionar a comunicação da arte de forma a condicionar o efeito estético, ou seja a recepção da arte em exibição. (GONÇALVES, 2004, p. 36-37)

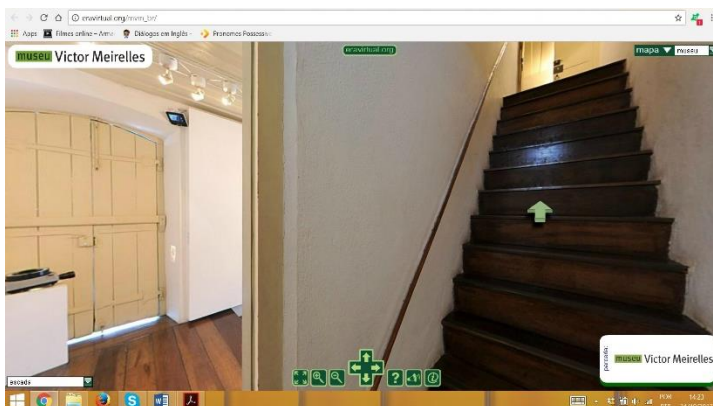
Segundo a autora Lisbeth Rebollo Gonçalves, (2004) o conceito de cenografia, quando aplicada a arte é entendida como uma maneira de criar um ambiente representativo as situações envolvidas pelas narrativas, a apresentação de um discurso sobre a arte que auxilia na percepção estética, que instiga o conhecimento e se apresenta. “Faz parte da cenografia o entorno arquitetônico. Ele revela-se um referente importante,

contribuindo para a qualidade “teatral” da exposição.” (GONÇALVES, 2004, p. 37). A arquitetura faz parte da cenografia.

Os novos museus, com seus projetos de forte apelo estético, assim como os museus instalados em edifícios antigos, históricos, são especialmente interessantes para a observação da cenografia das exposições de arte. Neles já no primeiro momento de contato com o museu o visitante é envolvido pela arquitetura do prédio, antes mesmo da exposição, o visitante depara com um verdadeiro espetáculo. (GONÇALVES, 2004, p. 37)

No primeiro contato com o Museu Victor Meirelles, o visitante é envolvido pela arquitetura do prédio, antes mesmo da exposição, não por ser um espaço que possui um caráter monumental. O primeiro contato do visitante que antecedia as exposições de longa duração, além da fachada, era o espaço interno da entrada e o espaço de exposição de curta duração, além das escadas, o único acesso que havia para o pavimento superior.

Figura 24 Pavimento térreo do Museu Victor Meirelles.



Fonte 24 Projeto ERA Virtual⁶¹

As escadas não faziam parte do circuito da exposição de longa duração ou das exposições de curta duração. Era apenas o lugar de passagem entre os dois ambientes. Ela é desprovida de “cenografia”, e ao

⁶¹ Disponível em: < http://eravirtual.org/mvm_br/ > Acesso em 31 de outubro de 2017.

mesmo tempo é o lugar onde o visitante vivência a casa, com todas as suas dificuldades de acesso, os desníveis, o corredor estreito, a dificuldade de apoio, o contato direto com a parede do edifício, etc.

Quanto aos espaços internos expositivos temporários e de longa duração, remetem a ideia do Cubo Branco.

Figura 25 Sala exposição de curta duração, Museu Victor Meirelles.

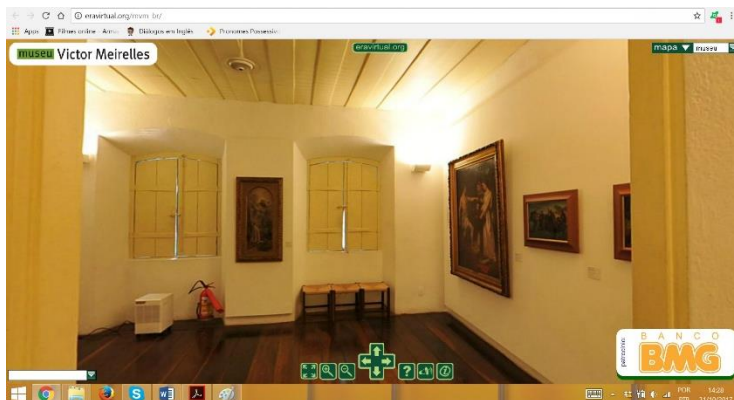


Fonte 25 Revista Oassis⁶²

No espaço das exposições de longa duração o mesmo acontece, com a adição de alguns elementos que não fazem parte deste ideal, “rompendo” como o “cubo”, como por exemplo, as janelas da casa.

⁶² Disponível em: <<https://revistaosirisartesvisuais.wordpress.com/2011/04/04/revista-osiris-abre-espaco-para-a-discusao-das-artes-visuais/>> Acesso em 31 de outubro de 2017

Figura 26 Sala de exposição de longa duração, Museu Victor Meirelles



Fonte 26 Projeto ERA Virtual⁶³

O cubo branco, era entendido como espaço "ideal" para a arte moderna e contemporânea, como espaço “neutro”, de quatro paredes brancas, piso e teto discreto, dentre outros elementos. Seria essa a proposta expográfica do museu?

É curioso, pensar no uso de neutralidade do espaço, quando este poderia ser utilizado na narrativa da exposição, ou até mesmo fazer parte da exposição enquanto objeto. Ao mesmo tempo, o sobrado é um espaço, que faz parte da “cenografia”, como ele também pode ser o objeto.

A cenografia do cubo branco, não cabe neste caso, pois fazer o uso dela e utilizar este conceito é o mesmo que invisibilizar a casa. O uso de painéis nas paredes da exposição acontecem por questões relativas a conservação preventiva do prédio.

O uso da cor branca dos painéis aconteceriam por questão da neutralidade da cor branca? As paredes internas das casas coloniais eram geralmente pintadas com tintas à base de cal, dessa cor. Caso o edifício houvesse recebido posteriormente, pinturas decorativas em seus ambientes internos, a “cenografia” do espaço poderia ser bem diferente, ou talvez continuaria invisibilizada. Além disso, Victor Meirelles foi um pintor academicista, que não está ligado aos movimentos ou ao período relacionado com a arte moderna e contemporânea.

⁶³ Disponível em: < http://eravirtual.org/mvm_br/ > Acesso em 31 de outubro de 2017

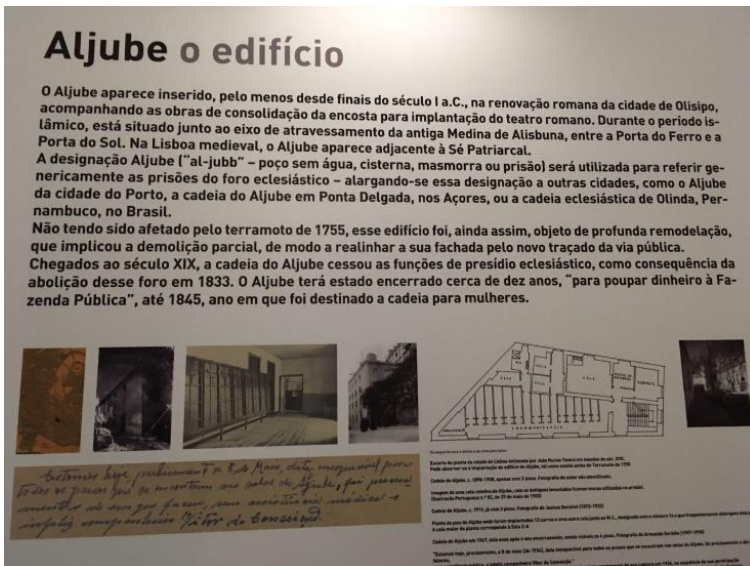
4.2 E SE A CASA É ACERVO?

O objetivo desde subcapítulo é apresentar alguns exemplos de instituições que apresentaram o edifício como tema e objeto de exposição.

O primeiro exemplo é o do Museu do Aljube. O Museu do Aljube - Resistência e Liberdade, é um museu municipal, localizado em Lisboa, Portugal. É uma instituição que se dedica à memória do combate à ditadura e da resistência, em defesa da liberdade e da democracia.⁶⁴

A exposição de longa duração, ou “exposição permanente” como consta no site do museu, apresenta aos visitantes, no piso -1 e no piso 0, a história patrimonial do Aljube e alguns vestígios arqueológicos, tendo como o foco a história do edifício, os usos dos espaços, e informações sobre o lugar.

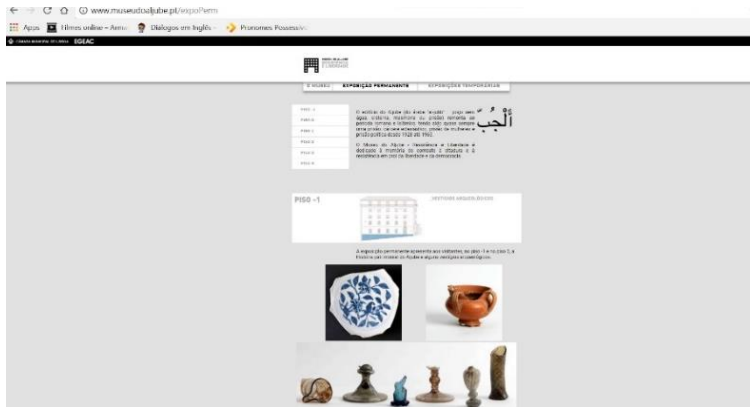
Figura 27 Exposição de longa duração, Museu do Aljube



Fonte 27 Acervo Pessoal

⁶⁴ Disponível em: < <http://www.museudoaljube.pt/omuseu> > Acesso em 21 de outubro de 2017.

Figura 28 Site do Museu do Aljube



Fonte 28 Acervo Pessoal

O segundo exemplo, é o Museu do Louvre, com a exposição *800 ans d'architecture: Le Louvre, de la forteresse au musée*, em português “800 anos de arquitetura: O Louvre, da Fortaleza ao Museu” (tradução nossa). A exposição abordou a evolução do palácio ao longo dos anos, os anexos que foram construídos, bem como alguns acontecimentos que fazem parte da história do palácio, como por exemplo o incêndio que destruiu parte do palácio, em suma a sua transformação de uma fortaleza a um museu.

Figura 29 Exposição 800 ans d'architecture: Le Louvre, de la forteresse au musée



Fonte 29 Acervo Pessoal

Figura 30 Elementos arquitetônicos que se perderam do Museu do Louvre, na exposição 800 ans d'architecture: Le Louvre, de la forterresse au musée



Fonte 30 Acervo Pessoal

Esses são dois exemplos de instituições museológicas, no qual o edifício foi apresentado como objeto museológico dentro do espaço expositivo, bem como o tema da exposição.

Outros exemplos que podemos mencionar, são os monumentos, dos quais não constituem uma instituição museológica, mas são espaços nos quais os “objetos” musealizados e apresentados. Esses exemplos fazem uso de áudio-guia, visitas mediadas, centros interpretativos, recursos expográficos, ações culturais e educativas, para comunicar-se com seus públicos.

A escolha dessas formas, e dos recursos que serão utilizados vão se desenvolver a partir de escolhas institucionais, havendo inúmeras possibilidades.

A exposição, embora seja o meio de comunicação mais importante do museu, não é a única. A comunicação também pode acontecer de outras formas e por outros meios. Alguns desses meios de comunicação já vêm sendo utilizados pelo Museu Victor Meirelles, como no site do museu, que embora de forma singela por haver poucas informações, comunica o edifício, e no catálogo de 50 anos do museu.

Um outro exemplo, é o Museu Casa Gaudí, na cidade de Barcelona, Espanha, sendo este talvez o que mais se assemelhe com o Museu Victor Meirelles. O Museu Casa Gaudí vem do desejo de criar um

museu dedicado ao arquiteto catalão. A Casa Museu Gaudí foi a residência do arquiteto Antoni Gaudí (1852-1926) durante o período de 1906 a 1925. O edifício foi construído como uma casa do projeto de urbanização Park Güell. Após a morte do arquiteto, a casa foi adquirida por particulares, e posteriormente, em 28 de setembro de 1963 foi aberta ao público como Casa Museu Gaudí. Desde 1992, a casa, é propriedade da Fundació Junta Constructora del Temple Expiatori de la Sagrada Família, que tem o propósito de disseminar a vida e o trabalho do arquiteto, que adaptou-a por evocar os anos em que Gaudí lá viveu, e expor mobiliários e outros itens projetados por ele.⁶⁵

Figura 31 Museu Casa Gaudí



Fonte 31 Acervo Pessoal

⁶⁵ Informações disponíveis no site do museu. Disponível em: <<http://www.casamuseugaudi.org/la-casa-museu-gaudi/>> Acesso em 01 de novembro de 2017.

Ambos museus são dedicados a uma pessoa, no caso o Museu Victor Meirelles ao artista Victor Meirelles e a Casa Museu Gaudí, ao arquiteto Antoni Gaudí. A semelhança está relacionada na forma que ambos museus se apresentam. O Museu Victor Meirelles, no início de sua formação, havia a intenção de tornar-se um museu relativo a casa natal do artista, porém sendo este um procedimento inviável, devido a impossibilidade de reconstituição de aspectos característicos do interior da casa à feição da época de Victor Meirelles, sendo então um museu que iria narrar isso a partir de suas obras, sobretudo de estudos seus de arte e tudo o que se relacionava com sua vida privada. O Museu Casa Gaudí não foi a casa onde nasceu o arquiteto, e sim onde o arquiteto viveu por um período de tempo. O Museu Casa Gaudí, embora tenha um aspecto de “casa”, ele não apresenta o mobiliário necessariamente em função dos objetos que fazem parte da casa, mas também por serem eles mesmos as “obras de arte” que foram projetadas pelo arquiteto, que muitas vezes não pertencem aquele espaço. Neste aspecto ambos museus são muito semelhantes, pois pretendem narrar aspectos de suas vidas a partir de suas obras.

Figura 32 Mobiliário da casa Calvet, projetado pelo arquiteto, em exposição no Museu Casa Gaudí



Fonte 32 Acervo Pessoal

Figura 33 Texto Informativo, sobre o museu na entrada.



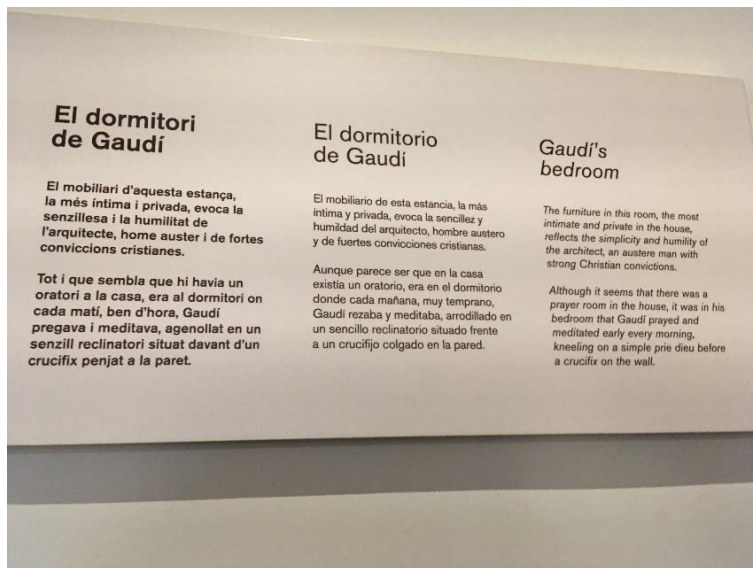
Fonte 33 Acervo Pessoal

Figura 34 "O dormitório de Gaudí", no Museu Casa Gaudí.



Fonte 34 Acervo Pessoal

Figura 35 Legenda do espaço expositivo “O dormitorio de Gaudí”, Museu Casa Gaudí



Fonte 35 Acervo Pessoal

Sendo assim, o Museu Casa Gaudí constitui uma “cenografia da ambientação”, na qual a cenografia do espaço expositivo é também a ambientação de alguns espaços da residência, e utiliza as próprias características do espaço para tal.

Figura 36 Museu Casa Gaudí, espaço interno



Fonte 36 Acervo Pessoal

Esses exemplos foram trazidos como referências, não significam que estas seriam formas ideais de trabalhar essas relações de comunicação do espaço, já que isso é uma escolha da instituição, e faz parte de um projeto.

Dentre as escolhas e das possibilidades que existem, está pode ser uma das oportunidades do museu de talvez fazer um projeto bem diferente desses que foram apresentados.

Caso o museu optar por incluir o espaço da casa no discurso das exposições que irão ocorrer na casa, serão necessário pesquisas, criação de um projeto expográfico, etc. O museu tem a escolha de comunicar o espaço através de outros meios de comunicação, ou até mesmo de não comunicar esse espaço.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho realizado no contexto de um trabalho de conclusão de curso, e fazer a mesma análise, ou uma outra semelhante, junto a uma equipe interdisciplinar certamente trariam muitos benefícios, bem como diferentes olhares sobre o assunto, e a possibilidade de ampliar as questões que foram trazidas, ou gerar uma nova gama de questões que talvez foram esquecidas por desconhecimento.

Entendemos que cada instituição foi criada em um cenário no qual deve ser considerado. É isso o que torna cada instituição uma instituição única e com um propósito na sociedade na qual está inserida.

Ao longo das décadas, a arquitetura acompanhou as mudanças que foram acontecendo nos museus. Os museus foram influenciados pela arquitetura, da mesma forma que a arquitetura influencia essas instituições até hoje.

Como cerne do trabalho, o objetivo consistiu em analisar a relação do prédio com o museu, e refletir a importância desses dois elementos como um único. Percebeu-se que essa relação acontece principalmente na relação da casa enquanto espaço que abriga a instituição, patrimônio cultural, objeto museológico, e recurso expográfico e cenográfico.

Durante a análise da relação entre o prédio, acervo e museu, descobriu-se que esses são elementos que estão muito ligados uns aos outros, devido ao processo de constituição. Esse fato concebe um caso no qual esses elementos dialogam entre si, podendo não haver necessariamente uma sobreposição, de uns sobre outros, como acontece em algumas instituições. Neste sentido, o edifício não causa um grande impacto no museu, e na essência eles conversam, já que o edifício está muito ligado com a identidade e história do museu, sendo a relação entre o prédio, acervo e museu uma relação “saudável”. Ao mesmo tempo, ela pode ou não invisibilizar o espaço, o que torna isso uma questão política, problemática e de escolha da instituição, e não necessariamente um problema que “deve ser resolvido”, sendo uma característica do Museu Victor Meirelles, que não acontece necessariamente em outras instituições.

Este trabalho permitiu identificar que a casa tem um grande potencial de comunicação enquanto objeto museológico, já que dialoga com a missão da instituição.

Conclui-se que nesse sentido existem diversas maneiras que possibilitam comunicação deste objeto. Dos processos comunicativos em potenciais que o museu poderia fazer uso, pensando a casa, deu-se uma

maior atenção a exposição, o principal meio de comunicação dos museus, e a possibilidade de utilização desse espaço para criar narrativas a partir de outros objetos que incluíssem a casa. A utilização de recursos expográficos também são imprescindíveis nesta construção, pois ao mesmo tempo, o espaço não “fala por si”.

São inúmeras as possibilidades de análises pensando os museus, e cada uma delas irá depender das relações que o museu possui com o edifício, ou do espaço no qual está inserido, sendo muito difícil de se criar um método se poderia ser aplicado para diversas instituições, de diferentes tipologias. Fazer uma análise do espaço relacionando as questões de segurança e conservação preventiva, é uma tarefa muito diferente de uma análise do espaço pensando questões expográficas ou funcionais na instituição, ou uma análise do espaço enquanto objeto museológico em um museu de percursos, pois englobariam muitas outras questões e problemáticas, bem como outras possibilidades.

Dada à importância do assunto, torna-se necessário o desenvolvimento de mais pesquisas nessa área. Deixo como sugestões para futuros trabalhos, a possibilidade de pesquisas sobre formas de análises sobre arquitetura de museus, a possibilidade da constituições de métodos de análise, que pudessem ser realizadas de acordo com as tipologias arquitetônicas que temos, relacionadas as tipologias de museus.

6 REFERÊNCIAS

ABT, Jeffrey. Chapter 8: The Origins of the Public Museum. In: MACDONALD, Sharon. **A Companion to museum Studies**. Malden, Mass: Blackwell Pub, 2006. p.113-125

ABREU, R. M. R. M. **Síndrome de Museus?** Série Encontros e Estudos, Rio de Janeiro, v. 2, n.1, p. 51-68, 1996.

ARGON, Maria de Fátima Moraes. O mestre de pintura da princesa regente. In: TURAZZI, Maria Inês. **Victor Meirelles: Novas Leituras**. São Paulo: Editora Studio Nobel, 2009. 240 p.

ALVES, Giovana Cruz. **O lugar da arte: um breve panorama sobre a arquitetura de museus e centros culturais**. In: II Seminário Internacional Museografia e Arquitetura de Museus, 2010, Rio de Janeiro. Anais do 2º Seminário Internacional Museografia e Arquitetura de Museus - Identidades e Comunicação, 2010.

BARROS, Clara Emília Monteiro de; COSTA, Lygia Martins. **De museologia, arte, e políticas de patrimônio**. Rio de Janeiro: Edições do Patrimônio, 2002. 386 p.

BARRANHA, Helena, CRESPO, Nuno. **Museus, utopia e urbanidade**. Revista MIDAS [Online], 4 | 2014, posto online no dia 10 fevereiro 2015, consultado no dia 26 junho 2017. URL: <http://midas.revues.org/705>

BARRANHA, Helena. **Arquitetura de museus e iconografia urbana**. In. SEMEDO, A., LOPES, J.T (Coord). **Museus diversos e representações**. Porto: Edições Afrontamentos. 2006. P. 182 – 195

BAUER, Leticia. Cronologia. In: TURAZZI, Maria Inês. **Victor Meirelles: Novas Leituras**. São Paulo: Editora Studio Nobel, 2009. 240 p.

BRASIL. Lei Nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/lei/111904.htm> Acesso em: 17/10/2017

BRASIL. Decreto Presidencial nº 8.124, de 17 de outubro de 2013. Disponível em: < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2013/Decreto/D8124.htm > Acesso em: 17/10/2017

BITTENCOURT, José Neves. Museus e coleções extraordinários, seminários indispensáveis. In: MAGALHÃES, A. M., BEZERRA, R. Z. (Org.). **Coleções e colecionadores: a polissemia das práticas**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, p. 290-309, 201.

CURY, Marília Xavier. **Exposição Conceção, Montagem e Avaliação: Campo de Atuação da Museologia**. São Paulo: Annablume, 2005.

CHOAY, Françoise. **A Alegoria do Patrimônio**. 3. ed. São Paulo: Unesp, 2011.

CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte. **Orientações para gestão e planejamento de museus**. Florianópolis: FCC Edições, 2014. 94 p. (COLEÇÃO ESTUDOS MUSEOLÓGICOS Volume 3).

CANAS, Adriano Tomitão. **MASP: Museu Laboratório: Projeto de museu para a cidade: 1947-1957**. Tese apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Arquitetura e Urbanismo. São Paulo, 2010. Orientação: Profa. Dra. Fernanda Fernandes da Silva.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. **Conceitos-chave de Museologia**. Tradução: Bruno Brulon Soares, Marília Xavier Cury. ICOM. Florianópolis: FCC Edições, 2014.

FRANZ, Teresinha Sueli. **Victor Meirelles: Biografia e legado artístico**. Florianópolis: Caminho de Dentro Edições, 2014. 340p.

GRANDE, Nuno. **Museomania: museus de hoje, modelos de ontem**. Porto: Fundação de Serralves; Jornal Público, 2009. 182 p. il.

GIEBELHAUSEN, Michaela. Chapter 14: Museum architecture: a brief history. In: MACDONALD, Sharon. **A Companion to museum Studies**. Malden, Mass: Blackwell Pub, 2006. p. 223-244.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Entre Cenografias: O museu e a exposição de arte no século XX**. São Paulo: Edusp, 2004.

ICOM, INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS. Portugal. Museu [Definição]. Disponível em: < <http://icom-portugal.org/recursos/definicoes/>>. Acesso em: 13 de outubro de 2017.

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

MALHANO, Clara Emília Sanches Monteiro de Barros. **Da materialização à legitimação do passado: a monumentalidade como metáfora do Estado, 1920-1945**. Rio de Janeiro: Faperj, 2002. 294 p.

MALLMAN, Regis. Biografia: Os passos do maior pintor brasileiro do século XIX entre Desterro, Paris e Rio de Janeiro. In: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Museu Victor Meirelles – 50 anos**. Ed. Tempo Editorial: Florianópolis, 2002. 112 p.

MILHOMEM, Wolney. **O humanista Vítor Meirelles**. Edições Flama: São Paulo, 1972.

POLO, Maria Violeta. **Estudo sobre Expografia – quatro exposições paulistas do século XX**. São Paulo: UNESP, 2006. Orientação: Prof. Dr. Percival Tirapeli.

PITTA, Fernanda. **A Degolação de São João Batista**. Disponível em: < <http://museuvictormeirelles.museus.gov.br/exposicoes/longa-duracao/arquivo/victor-meirelles-construcao/obra-em-perspectiva/a-degolacao-de-sao-joao-batista/>> Acesso em: 16 de setembro de 2017.

Prospectiva, Arquitetura, Restauro e Consultoria. **Memorial descritivo obra “restauração e ampliação do Museu Victor Meirelles”**. IPHAN SC - contrato nº 03/2014 processo 01510.002537/2013-40. Agosto, 2015.

Prospectiva, Arquitetura, Restauro e Consultoria. **Levantamento histórico antiga casa natal de Victor Meirelles atual Museu Victor Meirelles**. Instituto do patrimônio Histórico e Artístico Nacional

(IPHAN) contrato nº 03/2014 processo 01510.002537/2013-40, “projeto de restauração e ampliação do Museu Victor Meirelles”. Junho de 2014.

PEREIRA, Sonia Gomes. Victor Meirelles e a Academia Imperial de Belas Artes. In: TURAZZI, Maria Inês. **Victor Meirelles: Novas Leituras**. São Paulo: Editora Studio Nobel, 2009. 240 p.

RUSSIO, Waldisa. L’interdisciplinarité en muséologie. MuWoP 2, 1981

SPHAN, Fundação Nacional Pró-Memória. **Proteção e Revitalização do Patrimônio Cultural no Brasil: Uma Trajetória**. Brasília: Publicações da. Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional N° 31. 1980.

SPHAN/D.E.T Ministério da Educação e Cultura, Secretária da Cultura, subsecretária do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Processo nº342-T-1944, Inscr. nº 264, de 30/01/1950. Florianópolis, 1950

SARRAF, Viviane Panelli. **Acessibilidade em espaços culturais: mediação e comunicação sensorial**. São Paulo: EDUC:FAPES, 2015. .236p.

SILVA, Evan. **Uma introdução ao projeto arquitetônico**. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 1984. 122p.

STRÁNKSY, Zbynek Z. **Object-document, or do we know what we are actually collecting?** Paris: Ed. ICOM/UNESCO, 1994. p. 47-51. ICOFOM Study Series

VOGEL, Daisi. Museu: Metamorfose do Sobrado da Rua do Açougue em um museu. In: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Museu Victor Meirelles – 50 anos**. Florianópolis: Ed. Tempo Editorial, 2002. 112 p.

ANEXO I – TABELA

Contexto Urbano	Reabilitação de edifícios antigos, com interesse histórico, ou arquitetônico;
	Requalificação de áreas degradadas ou periféricas;
	Criação de percursos e espaços públicos, novas acessibilidades, criação, reabilitação, de praças, ruas e jardins;
	Redefinição de limites de determinadas zonas;
Patrimônio.	Conservação preventiva e restauro do edifício
	Comunicação e educação patrimonial do bem.
	Relação do espaço com a instituição
Programa Funcional	Necessidades específicas quanto à tipologia dos acervos, à missão ou ao porte da instituição.
	Funcionalidade e adequação ao Plano Museológico;
	Morfologia identificada com as funções de sua tipologia; presença de espaços para os serviços imprescindíveis, além de instalações técnicas para segurança e climatização.
	Flexibilidade dos espaços interiores
Expografia	Cenografia
Marketing	Redesenhar a silhueta e a imagem da cidade, contribuindo eventualmente para respectiva promoção midiática;
	Identidade Visual

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Curso de Museologia, Departamento de
Antropologia, do Centro de Filosofia e Ciências
Humanas da Universidade Federal de Santa
Catarina, como requisito parcial para obtenção
do grau de bacharel no Curso de Museologia.

Orientador: Luciana Silveira Cardoso

Coorientador: Dalmo Vieira

Florianópolis, 2017