



Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC  
Centro Tecnológico – CTC  
Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo

Maria Vitória Vieira Capote Gonzaga

Diálogos entre Museologia e Arquitetura: Relações entre  
espaço, meios de exposição e objetos

Área de concentração:

**Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade**

Linha de Pesquisa:

**Urbanismo, Cultura e História da Cidade**

Florianópolis

2021

MARIA VITÓRIA VIEIRA CAPOTE GONZAGA

Diálogos entre Museologia e Arquitetura: Relações entre  
espaço, meios de exposição e objetos

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação  
em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal  
de Santa Catarina para a obtenção do título de Mestre  
em Arquitetura e Urbanismo.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Margarita Nilda Barretto Angeli

Florianópolis

2021

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

Vieira Capote Gonzaga, Maria Vitoria  
Diálogos entre Museologia e Arquitetura: Relações entre  
espaço, meios de exposição e objetos / Maria Vitoria Vieira  
Capote Gonzaga ; orientadora, Margarita Nilda Barretto  
Angeli, 2021.  
111 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, Centro Tecnológico, Programa de Pós-Graduação em  
Arquitetura e Urbanismo, Florianópolis, 2021.

Inclui referências.

1. Arquitetura e Urbanismo. 2. Arquitetura de museus.  
3. Arquitetura icônica. 4. Museus de arte. 5. Museologia.  
I. Nilda Barretto Angeli, Margarita . II. Universidade  
Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em  
Arquitetura e Urbanismo. III. Título.

Maria Vitória Vieira Capote Gonzaga

Diálogos entre Museologia e Arquitetura: Relações entre  
espaço, meios de exposição e objetos

O presente trabalho em nível de mestrado foi avaliado e aprovado por banca  
examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. Dr. Rodrigo Almeida Bastos  
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Alicia Norma Gonzalez de Castells  
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marília Xavier Cury  
Universidade de São Paulo

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que  
foi julgado adequado para obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo

---

Prof. Dr. Paolo Colosso  
Coordenador do Programa

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Margarita Nilda Barretto Angeli  
Orientadora

Florianópolis 25, de outubro de 2021.



*“A cultura tida integralmente como mercadoria deve tornar-se também a mercadoria vedete da sociedade espetacular [...]a cultura deve desempenhar na segunda metade deste século o papel motor no desenvolvimento da economia, como o automóvel o foi na primeira metade, e as ferrovias na segunda metade do século precedente.”*  
*(Guy Debord, 1967, A sociedade do Espetáculo)*

## AGRADECIMENTOS

Durante o processo de dissertação de mestrado, recebi grande apoio e assistência de muitas pessoas as quais não devo esquecer. Em primeiro lugar, gostaria de agradecer aos meus professores, e especialmente à minha orientadora, Margarita Nilda Barretto Angeli, que com muita paciência e dedicação, me acompanhou durante toda essa jornada mesmo que à distância.

Não poderia de esquecer de agradecer ao meu pai, pelas palavras de carinho e encorajamento quando mais precisei.

Aos meus amigos e colegas do Pós-Arq, do ALA-Master, e também do curso de graduação em museologia, que me acompanham e contribuíram das mais variadas formas diretas e indiretas – seja com um conselho, a sugestão de um artigo, ou uma ida a sorveteria. Ao Rafael Muniz de Moura, pelos comentários e pela revisão.

Fico extremamente feliz, e grata a banca, por ter aceitado o convite, e pelas contribuições a versão final desse trabalho, e principalmente por ter professores que admiro muito seu trabalho.

À UFSC, aos professores do Pós-Arq, e a secretária do curso.

Às oportunidades da vida, pois às vezes agradecer ao “além” faz bem.

## **RESUMO**

Os museus são um fenômeno ocidental e estão em constante transformação conforme a sociedade em que estão inseridos. As funções museológicas e o espaço arquitetônico vêm acompanhando essas mudanças. Os museus de arquitetura icônica são um exemplo cuja novidade não está somente na mudança que marca a abolição da centralidade da coleção, e não estão vinculados à expressão de um conteúdo ou de uma instituição que coleciona arte, mas também no processo de como esses museus são construídos e seus atores envolvidos. Essa pesquisa busca analisar como a arquitetura está vinculada aos museus e como esse vínculo contribui para a compreensão dessas instituições, em um diálogo entre as áreas da Arquitetura e da Museologia

**Palavras-chave: Arquitetura de museus. Arquitetura icônica. Museus de arte. Museologia.**



## ABSTRACT

Museums are a western phenomenon; they are constantly changing depending on the society in which they are inserted. Museological functions and the architectural space have been following these changes over time. Iconic architecture – or “*starchitecture*” – in museums is an example. The novelty is not only in the changes marked by the abolition of the collection’s centrality. This architecture is also not linked to the expression of certain content, or an institution that collects art. The novelty is also in the process of how these museums are built, and the involved subjects. This research seeks to analyze how architecture is linked to museums, and how architecture contributes to understand these institutions, in a dialogue between the two areas of architecture and museology.

**Keywords: Museum architecture. Iconic Architecture. Art Museums. Museology.**

## LISTA DE FIGURAS

Imagem 1 Temple de la Renommée (1783), projeto de Etienne-Louis Boullée. ....	28
Imagem 2 Plan d'un Muséum au centre duquel est un temple à la Renommée : Boullée, Etienne-Louis (1728-1799). ....	29
Imagem 3 Alte Pinakothek (1826-36) projetado pelo arquiteto Leo von Klenze .....	31
Imagem 4 Glyptothek de Munique (1923-30) projetado pelo arquiteto Leo von Klenze. ....	31
Imagem 5 Altes Museum (1823-36,) em Berlim, projeto do arquiteto Karl Friedrich Schinkel. Arquivo Pessoal. (Gonzaga, 2017.).....	31
Imagem 6 Museu de crescimento ilimitado (1939) de Le Corbusier – Musée à croissance illimitée – projeto não construído. Foto de Lucien Hervé © FLC/ADAGP. ....	34
Imagem 7 Museu de crescimento ilimitado (1939) de Le Corbusier – Musée à croissance illimitée – projeto não construído. Foto de Lucien Hervé Lucien Hervé © FLC/ADAGP.....	35
Imagem 8 Museu Nacional de Arte Ocidental, Tóquio, projeto de Le Corbusier, 1959. Foto de XIA ZHI. ....	36
Imagem 9 Museu Nacional de Arte Ocidental, Tóquio, de Le Corbusier, 1959. Foto de XIA ZHI. ....	37
Imagem 10 Museu Guggenheim de Nova Iorque, projeto de Frank Lloyd Wright (1936-1959).....	39
Imagem 11 Reprodução de "La Mariée mise à nu par ses célibataires même" ou "Le Grand Verre", 1915 – 1923/1991. Coleção ville de Châteauroux, collègue Marcel Duchamp © ADAGP, Paris 2017. Foto de Fabrice Gousset.....	41
Imagem 12 La-boîte-en-valise (1936 -1941), em Coleção Peggy Guggenheim Arquivo Pessoal (Gonzaga, 2019) .....	42
Imagem 13 La-boîte-en-valise (1936 -1941), em Coleção Peggy Guggenheim. Arquivo Pessoal (Gonzaga, 2019) .....	42
Imagem 14 Museu Guggenheim de Bilbao, Espanha. ....	47
Imagem 15 Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia, Lisboa. Arquivo Pessoal. (Gonzaga, 2021) .....	49
Imagem 16 Metrô de Bilbao, Projeto de Norman Foster. ....	52

Imagem 17 Museu de Arte de São Paulo, projeto de Lina Bo Bardi. Foto do Arquivo de Pesquisa do MASP. ....	61
Imagem 18 MoMA - Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.....	62
Imagem 19 Salas expositivas de museus em diferentes países da Europa, que apresentam expografia moderna, e poderiam ser em qualquer outra parte do mundo. Primeira foto é do Four Domes Pavilion Museum of Contemporary Art, parte dos Museus Nacionais de Wrocław, Polônia, foto de 2017. Segunda foto é do Museu Calouste Gulbenkian - Coleção Moderna, em 2016. A terceira foto é do Der Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, em Berlim, foto de 2016. E a última foto é da Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, em Roma Itália, foto de 2020. Arquivo Pessoal, fotos da autora. ....	63
Imagem 20 Sala expositiva do Museu da Acrópole, Grécia. Arquivo Pessoal. (Gonzaga, 2020.).....	64
Imagem 21 Sala expositiva “Galerie du Temps, ”dos arquitetos japoneses SANAA, chamados pelo Studio Adrien Gardère para fazer o design dos espaços do Museu Louvre-Lens. Autor da foto é Jean-Pierre Dalbéra.....	65
Imagem 22 Exposição temporária Feelings, aberta ao público de 08/11/2019 a 04/10/2020, na Pinakothek der Moderne, em Munique, Alemanha. Arquivo Pessoal. (Gonzaga, 2019.) .....	66
Imagem 23 Exposição temporária Ubuntu – The Harry David Art Collection, aberta ao público de 22/09/2020 à 18/03/2021, no Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης – Museu Nacional de Arte Contemporânea de Atenas, Grécia. Arquivo Pessoal.(Gonzaga, 2020) .....	67
Imagem 24 Museu de Arte Contemporânea de Niterói (MAC-Niterói), no Rio de Janeiro.....	70
Imagem 25 Diagrama adaptado pela autora, de Kali Tzortzi (2015, p.104 Apud Hiltier 1996).....	72
Imagem 26 Diagrama mostrando o processo de musealização, por Cury (2006, p. 26). 77	
Imagem 27 Jardim de uma residência, no Parque Arqueológico de Pompéia, um exemplo de musealização in situ. Arquivo Pessoal. (Gonzaga, 2021).....	78
Imagem 28 Ilustração Museo di Ferrante Imperato, Nápoles, 1599. ....	82
Imagem 29 Museu do Louvre, Paris, França. Arquivo Pessoal (Gonzaga, 2016).....	85
Imagem 30 Museu Victor Meirelles, Florianópolis, Brasil. Arquivo Pessoal. (Gonzaga, 2019).....	96





## **LISTA DE TABELAS**

Tabela 1 Sistema da Museologia, de Waldisa Rússio (1983, p.131).....	56
Tabela 2 Tabela disponível em Villy Toft Jensen (1980). Tradução da autora..	92

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

EUA – Estados Unidos da América

ICOM – Conselho Internacional de Museus

ICOFOM – Comitê Internacional da Museologia

ICCs – Indústrias Culturais e Criativas

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

MAM – Museu de Arte Moderna

MAAT – Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia

MASP – Museu de Arte de São Paulo

MACs – Museus de Arte Contemporânea

MARGS – Museu de Arte do Rio Grande do Sul

MEC – Ministério da Educação

MHN- Museu Histórico Nacional

MOMA – Museu de Arte Contemporânea de Nova Iorque

MINOM – Mouvement Internationale pour la Nouvelle Museologie

TCC – Trabalho de Conclusão de Curso

UNESCO – Organização das Nações Unidas

SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

FNpM – Fundação Nacional Pró-Memória

FLC/ADAGP – Fondation Le Corbusier





## SUMÁRIO

1	Apresentação.....	19
1.1	Objetivos do trabalho.....	21
1.1.1	Objetivo geral.....	21
1.1.2	Objetivos específicos .....	21
1.2	Arquitetura de Museus no âmbito nacional: Trabalhos antecedentes...	22
1.3	Justificativa .....	25
1.4	Procedimentos metodológicos .....	26
2	Capítulo I – (Des) Associando: Arquitetura e Museu   Fenômeno e Espaço .....	28
2.1	O “museu” como tipo e modelo arquitetônico.....	32
2.2	Arquitetura icônica: monumentos da pós-modernidade? .....	45
2.3	Os museus e as cidades: Dentro do sistema capitalista, os museus de arquitetura icônica são um reflexo de seu tempo?.....	50
3	Capítulo II: É apenas no espaço expositivo onde a arquitetura encontra a museologia?.....	55
3.1	Associando uma tipologia museológica: os museus de arte e os novos museus .....	55
3.2	O espaço expositivo .....	60
3.3	O espaço-objeto   O espaço <i>musealia</i> .....	73
4	Capítulo III – A museologia entre as práticas e o fenômeno.....	79
4.1	O Fenômeno museu .....	79
4.2	O museu no tempo presente: Uma definição em constante revisão.....	89

4.3	Museu (s) e Museologia (s): Onde a teoria e a prática se encontram ...	91
5	Considerações Finais .....	100
6	Referências Bibliográficas.....	104



## 1 APRESENTAÇÃO

Enquanto mediadora-pesquisadora deste “diálogo”, que aqui será chamado pesquisa, primeiramente posiciono meu lugar enquanto museóloga. Não se trata de um trabalho de pesquisa de Arquitetura, embora a Arquitetura esteja presente em todo lugar.

Início esta introdução com tudo aquilo que não pretendo — ou que não me arriscaria a propor. Não escrevo sobre a história dos museus, não analiso a formação de coleções ou um estudo de caso de um museu em específico. Tampouco enveredo por estudos de circuitos expográficos e pelas diferentes formas de dispor objetos em uma exposição, embora essa última seja a mais comum e longa história da interação entre Arquitetura e Museologia. Também não proponho um trabalho de estudo de caso, mas sim um trabalho teórico de revisão bibliográfica.

A pesquisa começa com um velho interesse de infância, que embora nunca tenha sido correspondido, acabou sendo transformado e concretizado de outra forma. Esse interesse acabou se aglutinando nos museus, e pesquisar e entender melhor a arquitetura de museus se tornou uma pequena parte da minha graduação em Museologia. Foram várias tentativas nem sempre bem-sucedidas. Esse histórico tem início em 2014, aos meus 17 para 18 anos. Lembro-me da ingenuidade de pensar que as disciplinas de Ateliê Livre eram iguais e, em vez de me matricular na disciplina optativa com o Professor Gilberto Yunes, denominada “Cidades e Museus: aproximações”, fui “parar” em um projeto no Parque do Córrego Grande, com o professor Cesar Floriano. Sete anos se passaram desde esse acontecimento e aqui estou eu de novo. Arquitetura foi sempre uma grande teimosia para mim, assim como os museus (e a Museologia) foram uma teimosia para minha orientadora — uma referência ao título da dissertação de mestrado, *Museus Por Teimosia: uma análise da função social dos museus em Campinas* (ANGELI, 1993).

Entre no PósArq<sup>1</sup> em 2018, um mês depois de me formar em Museologia. Concluí o primeiro ano do mestrado, com a qualificação dessa pesquisa, em 2019, e logo após houve uma pausa — já que nos últimos dois anos entre 2019 e 2021, tive a oportunidade de cursar e concluir um outro mestrado, em Arquitetura, Paisagem e Arqueologia<sup>2</sup>, na Grécia e na Itália, que foi praticamente uma etnografia no “mundo dos arquitetos”, e que acabou por influenciar essa pesquisa, possibilitando visitas de estudo a

---

<sup>1</sup> Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo - UFSC.

<sup>2</sup> Erasmus Mundus Joint master's degree in architecture, Landscape and Archaeology.

diversos espaços museológicos. Neste ano, em 2021, fico feliz em voltar e concluir essa pesquisa no PósArq e, ao mesmo tempo, de voltar à universidade como estudante de graduação em Arquitetura e Urbanismo, na UDESC.

Essa introdução é quase uma autobiografia, porque nada é neutro. Entender o sujeito pesquisador conduz parte da escolha do “objeto de estudo”, porque até nas escolhas que parecem menos subjetivas, há alguma subjetividade...

Essa é uma pesquisa que sofreu muitas modificações ao longo do tempo, mas se manteve na exploração dos diálogos possíveis entre as áreas da Museologia e da Arquitetura, encontrando seu objeto de estudo nos “novos museus” de arte. Os “novos museus”, partindo da definição de Kylie Message (2006), são museus reconhecidos ou identificados pelo público a partir da ideia de novidade, que é também transmitida pela arquitetura e não somente por sua coleção ou o patrimônio que alberga. Esses “novos” museus existem independentemente da sua tipologia museológica, podendo estar relacionados às mais diversas disciplinas como Arte, História, Arqueologia, Etnografia e assim por diante.

Neste trabalho são chamados “novos” museus de arte os museus criados nos últimos anos, desde a década de 1990, identificados pela sua arquitetura e cuja coleção é formada por objetos de arte (sendo incluídos no “guarda-chuva” de museus de arte). Refiro a um guarda-chuva, porque embora esses museus se relacionem com a disciplina específica da Arte, essas coleções possuem diferentes histórias em sua formação, ocupam diferentes espaços e estabelecem diversos discursos. Podemos citar museus de arte que também são museus nacionais, museus de artistas, museus de colecionadores privados, as fundações e agora, também, os museus de arquitetura icônica, ou os “novos” museus, (que já não são tão “novos” assim).

## 1.1 Objetivos do trabalho

### 1.1.1 Objetivo geral

O objetivo geral deste trabalho é analisar como a arquitetura de museus e os modelos arquitetônicos estão vinculados à função das instituições museológicas.

### 1.1.2 Objetivos específicos

Os objetivos específicos da pesquisa são:

- Entender como os novos museus de arte estão vinculados a uma arquitetura icônica.
- Entender como a arquitetura ajuda na compreensão desses novos museus de arte.
- Contribuir com o “diálogo” entre as duas áreas de estudos – Arquitetura e Museologia.

## 1.2 Arquitetura de Museus no âmbito nacional: Trabalhos antecedentes

Durante a pesquisa sistemática no mestrado, mesmo que ainda na fase de desenvolvimento do projeto sobre o tema Arquitetura de Museus, e de bibliografias sobre o tema Arte e tipologia arquitetônica de museus, encontrei um panorama muito diversificado de trabalhos. A maioria dos trabalhos no âmbito nacional são pesquisas de estudos de casos e que não se relacionam diretamente com a proposta. Todavia, percebi também que existia uma certa composição desses trabalhos, no que se refere a organização dos capítulos, que embora tenham diferentes objetos de estudo, possuem muitas semelhanças.

De maneira geral, esses trabalhos apresentam um capítulo de retrospectiva no que tange ao panorama da História dos museus e da Arquitetura de museus, um capítulo teórico e um capítulo do estudo de caso, onde é analisado um ou mais museus. Algumas dessas teses de doutorado e dissertações de mestrado realizadas nas Faculdades de Arquitetura e Urbanismo no Brasil, disponíveis online no repositório Capes, que tiveram alguma relação ao tema Arquitetura de museus serão descritas logo a seguir, em ordem cronológica:

Cristina Casellato (1995), em sua dissertação de mestrado, fez uma pesquisa com quinze estudos de caso, em que analisa a reestruturação do Museu D'Orsay e do Museu de Belas Artes, em Clermont-Ferrand; dos projetos de anexo e da ampliação do Museu Solomon R. Guggenheim de Nova Iorque e do Museu do Louvre; de projetos completos do Museu de Arte de Atlanta (EUA), do Museu de Artes Gráficas de Okanoyama, do Centro Sainsbury para as Artes Visuais, do Museu de Arte Moderna de Frankfurt, do Bundeskunsthalle, do Instituto do Mundo Árabe e do Memorial da Grande Guerra; da Galeria de Arte de Watari-Um e da Tate Gallery St Ives; dos projetos da Casa da Cultura do Japão e do Museu da Acrópole. As questões que a autora se interessou em investigar foram os projetos de museus como uma “mania contemporânea”, o museu como obra de arte em si, o museu como centro de atividades e o museu e seus visitantes.

Flávio Kiefer (1998) analisa a arquitetura de dois museus, o Museu de Arte Moderna e Museu de Arte de São Paulo, a partir da história da arquitetura de museus e das limitações que distinguem e particularizam esses dois museus, analisando a arquitetura, do que o autor considera, dos dois mais importantes museus de arte de duas capitais de estado brasileiras e de dois edifícios modernistas da década de 1950.

Carlos André Soares Fraga (2006), em sua dissertação de mestrado, teve como objetivo documentar e sistematizar a produção arquitetônica de Oscar Niemeyer dentro do tema “edifícios para exposições” e abrangeu os projetos de museus, memoriais e pavilhões de exposições produzidos por Niemeyer entre 1938 e 2003. O autor selecionou projetos que se relacionassem com a divisão da vida profissional de Oscar Niemeyer, em períodos determinados por fatos ou características marcantes.

Giovana Ramines (2008) desenvolveu sua dissertação de mestrado com o objetivo de identificar as formas sob as quais o espaço arquitetônico foi tratado nas publicações dos Anais do MHN - Museu Histórico Nacional e nos Boletins do sistema Sphan/FNpM, de modo a destacar e comparar os temas e enfoques projetuais a partir de uma abordagem historiográfica, sobre o tema Arquitetura de museus. Segundo a autora, ainda sobre o objetivo geral do trabalho, podemos destacar:

O objetivo geral da pesquisa é reconhecer a emergência do edifício de museu na condição de tema de reflexão arquitetônica no Brasil. E os objetivos específicos são: identificar as formas sob as quais o assunto “Arquitetura de Museus” foi abordado nas publicações do IPHAN e nos *Anais* do MHN; identificar os padrões de abordagens dos temas da “Arquitetura de Museus” e as suas causas, nessas publicações; fazer uma comparação das abordagens do tema “Arquitetura de Museus” nas diferentes épocas registradas nessas publicações (RAMIRES, 2008, p. 4-5).

Fabiola Mendonça (2013), na sua pesquisa de dissertação de mestrado, faz um estudo de caso do edifício do Museu de Arte da Pampulha em que estuda as relações entre a Arte e a Arquitetura a partir de uma seleção de exposições realizadas no museu entre os anos 2001 e 2010. O objetivo do trabalho é traçar um caminho da Arquitetura à Arte e criar pontos de fricção e de coesão de modo a compreender a obra inicial do arquiteto Oscar Niemeyer e a influência do ideal Corbusiano.

Dianna Izaiás Amaral (2014), na dissertação de mestrado **Novos Museus de Arte: entre o espetáculo e a reflexão**, faz uma análise do Museu Nacional de Brasília e da Fundação Iberê Camargo, a respeito da consolidação simbólica e econômica dessas duas instituições museológicas, por meio da perspectiva que considera a cultura como bem simbólico e de troca. Para a autora, uma reflexão sobre os novos museus de arte possibilita uma visão ampla do lugar privilegiado que o discurso museal tem nesses debates, com particular interesse para o âmbito da arquitetura.



Silverio Syllas Saad (2016), na sua tese de doutorado, cujo tema é os museus de arte e sua relação com a cultura, analisa projetos do período de 2000 até 2013 e faz uma análise de abrangência internacional e mais ampla de 205 instituições museológicas, que são estudadas a partir da importância arquitetônica desses edifícios, seja na linguagem arquitetônica, no espaço expositivo ou na implementação no sítio. Utilizando a mesma metodologia, o autor realiza uma análise mais profunda. O estudo de caso analisa nove museus e galerias construídas no Brasil entre 2000 e 2013, que são: o Museu de Arte do Rio, Museu da Imagem e do Som de São Paulo, Museu Cais das Artes, Fundação Iberê Camargo, e quatro galerias em Inhotim, a Galeria Adriana Verejão, Miguel do Rio Branco, Cosmococa, Lyggia Pape, e Psicoativa. O autor questiona no trabalho quais são os melhores métodos ou teorias para explicar essas novas propostas e se as ferramentas para a análise da Arquitetura do século XX ainda são válidas para a análise da arquitetura contemporânea.

Além das pesquisas realizadas nas Faculdades de Arquitetura e Urbanismo no Brasil, encontrei os trabalhos de tese de doutorado e de dissertação de mestrado do pesquisador Marcel Ronaldo Morelli de Meira, que se dedicou ao tema dos “novos museus”. Meira (2009) apresentou a dissertação intitulada “**Museus contemporâneos: arquitetura e estética na pós-modernidade**” ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Estadual de Londrina. Cinco anos depois, Meira (2014) apresentou ainda a tese de doutorado “**A cultura dos novos museus: Arquitetura e estética na contemporaneidade**” ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade de São Paulo. Para o autor, o declínio da tendência do museu ícone e o surgimento da estética simples ocorrida com os museus após sucessivas crises financeiras internacionais sinaliza que o espetacular não está mais na arquitetura, mas sim nas cidades em um modo geral, resultando na necessidade de se repensar as cidades e que essa dissolução da arquitetura no espaço urbano faz com que seja possível refletir sobre os novos museus a partir do paradigma da “arquitetura cidade” (MEIRA, 2014).

De maneira geral, esses trabalhos apresentam um capítulo de retrospectiva, no que tange ao panorama da “história dos museus” e da arquitetura de museus, ou um capítulo teórico, e por último, o capítulo do estudo de caso em que são analisados um ou mais museus. Também não há uma abundância de trabalhos relacionados à arquitetura de museus havendo uma falta de pesquisas no âmbito nacional sobre o tema. Esse é um dos motivos que conduziu a esta proposta de trabalho teórico de revisão bibliográfica sobre o tema, e não a um estudo de caso.

### 1.3 Justificativa

Durante meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) em Museologia, realizei uma pesquisa – estudo de caso — onde propus uma análise do Museu Victor Meirelles/Ibram (Florianópolis, SC) no que tange à relação entre o edifício, a instituição museológica e, conseqüentemente, seu acervo. Nessa pesquisa de Trabalho de Conclusão de Curso pude perceber que ao longo do tempo a arquitetura acompanhou as diversas mudanças que foram ocorrendo nos museus e está ligada com a própria história dessas instituições.

Quando entrei no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo em 2018, eu tinha como proposta desenvolver um trabalho de pesquisa que procurava unir os aspectos relacionados à tipologia arquitetônica à tipologia museológica, sobretudo um trabalho de classificação, juntando edifício e instituição, como uma continuação e ampliação do que pesquisei na graduação. O foco dessa primeira proposta submetida consistia na relação entre o espaço do museu e sua arquitetura, a instituição museológica e o seu acervo, tendo como objeto de estudo os museus brasileiros de arte moderna e contemporânea. Esses três elementos — o espaço, a coleção e a instituição / ou também o edifício, o acervo e o público – são “os tripés” que constituem os museus tradicionais. Em termos de pesquisas de estudos de caso em museus, esses fatores são essenciais para entender como essa relação acontece, e não pode ser separada, já que também está ligada a própria história dessas instituições.

A pesquisa sistemática durante o mestrado contribuiu para algumas mudanças durante o desenvolvimento do projeto sobre o tema arquitetura de museus. Também percebi não haver uma clara diferenciação entre as tipologias de museus de arte moderna ou contemporânea, já que essas instituições museológicas de arte não indicam uma diferenciação — museus de arte moderna possuem arte contemporânea e vice-versa.

Assim como já mencionado, percebi que a grande maioria dos trabalhos no âmbito nacional são pesquisas de estudos de casos e que não se relacionam diretamente com essa proposta, que existe uma certa semelhança nesses trabalhos e uma repetição de estudos de casos, motivos pelos quais proponho um trabalho teórico de revisão bibliográfica sobre o tema. Não havendo uma abundante ou (a falta) de pesquisas no âmbito nacional especialmente em carácter interdisciplinar de trabalhos nas duas áreas, esta proposta visa contribuir com o preenchimento dessa lacuna e criar uma ponte entre essas duas disciplinas — Arquitetura e Museologia.

#### 1.4 Procedimentos metodológicos

A investigação foi desenvolvida a partir de procedimentos qualitativos. Foi realizado um levantamento de dados, a partir de fontes primárias, secundárias e terciárias, através da revisão de bibliografias, tendo como suporte de registro fontes bibliográficas, como artigos de periódicos, teses, dissertações, livros, publicações e relatórios de eventos realizados pelo ICOM e em websites, como sites de instituições museológicas e organizações não governamentais<sup>3</sup> que foram encontradas.

Durante o processo da revisão bibliográfica, foi realizada uma leitura, tipo *skimming*, em que é feita “a captação da tendência geral, sem entrar em minúcias valendo-se de títulos, subtítulos, ilustrações (quando havia), leitura dos parágrafos, tentando encontrar a metodologia e a essência do trabalho” (MARCONI, LAKATOS, 2015, p. 20), para encontrar trabalhos que tem relação com o tema e, posteriormente, as leituras de estudo dos trabalhos encontrados até aqui.

Neste trabalho serão utilizados dois métodos de procedimento: o histórico e o comparativo. Segundo Marconi e Lakatos (2007), o método histórico consiste em investigar acontecimentos, processos e instituições de tempos passados para averiguar sua influência na sociedade atual, pois a forma dessas instituições foi alcançada por meio de alterações ao longo do tempo e foi influenciada pelo contexto cultural de cada época.

Segundo Richardson (1999), no processo da pesquisa histórica podem se estabelecer como etapas: primeiro, a formulação do problema; segundo, a especificação dos dados; em terceiro, a determinação da adequação dos dados existentes; em quarto, a coleta desses dados, que inclui a análise dos dados disponíveis e a busca de novos; em quinto, a preparação do relatório; em sexto, a interação entre o relatório e a análise dos dados; seguido pela conclusão da fase descritiva e interpretativa; e, por último, a aplicação da pesquisa aos problemas atuais e as hipóteses futuras.

De acordo com Marconi e Lakatos (2007), o método de procedimento comparativo ocorre quando há comparações com o intuito de verificar similaridades e explicar divergências, o que será utilizado no trabalho para comparar pensamentos e conceitos que se relacionem com o tema, no que tange os dois campos de estudo.

Pretendo investigar, a partir do método de procedimento histórico, os fenômenos já identificados por outros autores e o que vem sendo discutido sobre o tema e, a partir

---

<sup>3</sup> Organizações não governamentais, como por exemplo o ICOM – Conselho Internacional de Museus.

dessas observações, procurar as diferenças e semelhanças para analisar o que vem sendo discutido, com o intuito de relacionar fatores que contribuam para a compreensão desses novos museus de arte, sendo a dialética o método de abordagem da pesquisa.

O método de abordagem utilizado no trabalho é o dialético. O método dialético nas ciências sociais, segundo Marconi e Lakatos (2007, p. 91) “penetra o mundo dos fenômenos tendo em vista a sua ação recíproca, da contradição inerente ao fenômeno e da mudança dialética que ocorre na natureza e na sociedade”. Segundo Konder (2012), a concepção da dialética moderna é entendida como o modo de pensar as contradições e de compreender a realidade como contraditória e em permanente transformação.

A abrangência da pesquisa é exploratória. É uma pesquisa em parte de gabinete e em parte de campo, e sua relação com a sociedade é de pesquisa pura, podendo ter aplicação em estudos posteriores. A relação com os sujeitos é não-participante.

As fotografias coletadas neste trabalho, em alguns casos, fazem parte do arquivo pessoal da autora e, em outros casos, foram coletadas no *Pixabay* (site internacional para o compartilhamento de fotos, ilustrações, imagens vetoriais e cenas de vídeo, de alta qualidade com autorização de uso livre).

## 2 CAPÍTULO I – (DES) ASSOCIANDO: ARQUITETURA E MUSEU | FENÔMENO E ESPAÇO

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 enquanto 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). No entanto, a ideia ou relação entre o museu como um tipo de edifício que tem o objetivo de comunicar, exibir e acolher uma coleção não é constante ao longo da história dos museus. A palavra museu até então também não era aplicada ao edifício, mas sim para se referir a uma coleção existente. O Palazzo Medici (Riccardi), foi o primeiro a induzir novas práticas, das quais, uma delas foi a de apresentar um espaço específico e projetado para expor, embora a palavra museu tenha sido utilizada para se referir a coleção e não ao edifício que a abrigava. (TZORTZI, 2015). Já o conceito de museu enquanto um “tipo” de edifício surgiu apenas no final do século XVIII.

De acordo com Kali Tzortzi (2015), o ‘design’ de museus se tornou objeto de estudo da Arquitetura somente no século XVIII, entre 1778 e começo do século XIX. A Academia Real de Arquitetura, em Paris, teve diversas vezes o tema museu nas competições de Arquitetura, conhecidas por *Prix de Rome*: uma das propostas mais significantes nessas competições foi o projeto *Temple a la Renommée* (1783), de Etienne-Louis Boullée.



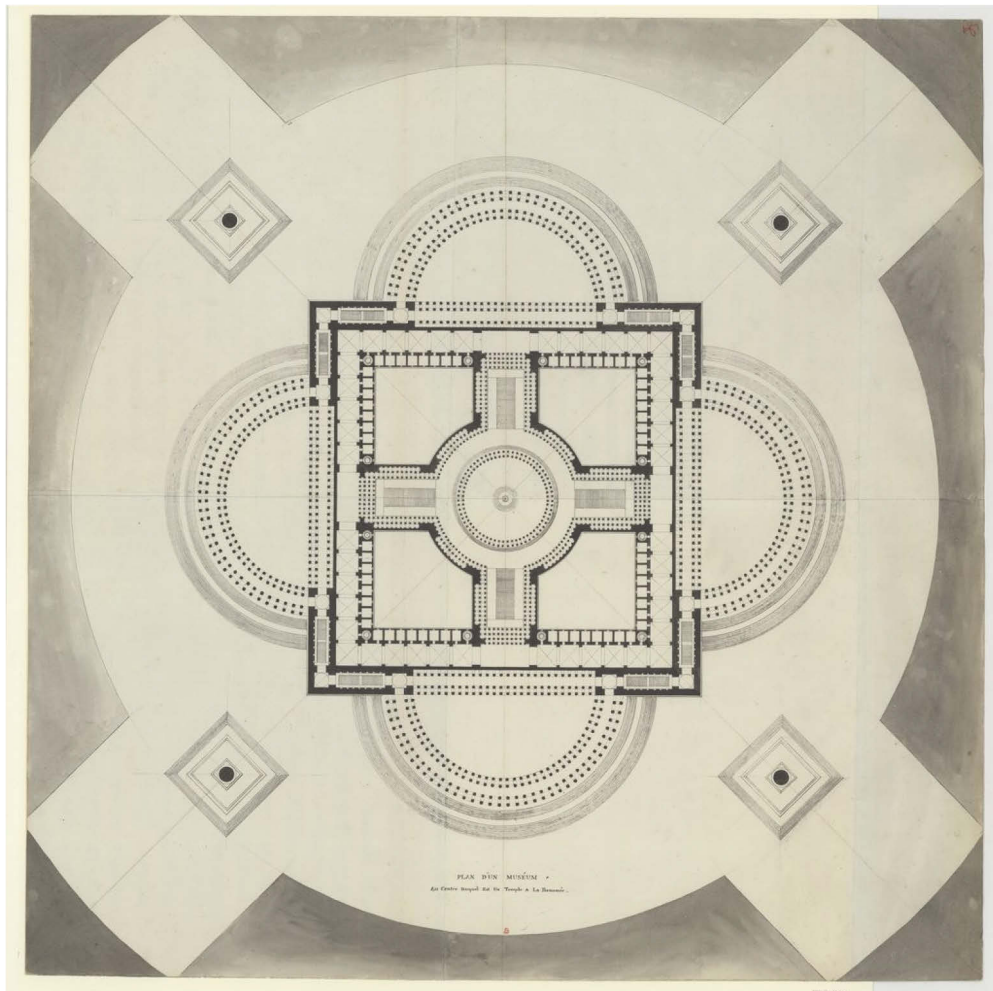
Imagem 1 Temple de la Renommée (1783), projeto de Etienne-Louis Boullée.<sup>4</sup>

4

Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52512661j.r=Temple%20de%20la%20Renomm%C3%A9e?rk=42918;4> Acesso em: 27/09/2021.

De acordo com Kiefer (2001), o museu de Boullée tem uma escala gigante. Organizado com quatro eixos de simetria, compostos por colunas e cobertura e não dá a menor indicação de quais obras acolheria ou de como seriam expostas nesses espaços. O museu de Boullée não tinha uma descrição detalhada de seu caráter e programa, algo que não era bem dominado naquele tempo, já que essas instituições ainda não tinham tradição suficiente para gerar conhecimento sobre suas necessidades programáticas. No entanto, como fica evidente, esses projetos atraíam os arquitetos pela importância que estavam tendo na sociedade do final do século XVII.

O projeto que teve uma grande influência e acabou se tornando um ponto de referência para o ‘design’ de museus no século XIX como “o plano ideal” para um museu, foi o projeto de Jean-Nicolas-Louis Durand, um aluno de Boullée.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Imagem 2 Plan d'un Muséum au centre duquel est un temple à la Renommée : Boullée, Etienne-Louis (1728-1799).<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Disponível em <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53172048k.item>> Acesso em: 27/09/2021.

Já a tipologia de museu emergiu consolidada por três edifícios construídos no começo do século XIX, todos com o propósito específico de exibir arte: a Gliptoteca de Munique (1823 – 30) em Munique, projetado pelo arquiteto Leo von Klenze, o Altes Museum (1823 – 36) em Berlim, pelo arquiteto Karl Friedrich Schinkel, e Alte Pinakothek (1826 – 36), em Munique, também por Leo von Klenze (TZORTZI, 2015). Segundo Helena Barranha (2006), os exemplos alemães da Gliptoteca, em estilo neoclássico, e do Altes Museum mostraram, ainda no século XIX, que o museu também converteu-se num instrumento de valorização da cidade, um lugar urbano qualificado, quer em termos urbanísticos ou em termos iconográficos. É importante ressaltar também que a partir dos séculos XIX, os museus já apresentam uma diferenciação quanto às suas tipologias, conforme as disciplinas como a História, Arte, Botânica, etc. Podemos traçar também uma relação entre o surgimento do museu enquanto tipologia arquitetônica e o movimento neoclássico. Ao resgatar os valores estéticos e culturais da Grécia e Roma antigas, resgatou-se também o museu enquanto templo, o lugar sagrado dedicado às musas protetoras das artes na mitologia clássica. Como escreveu Giebelhausen (2006), a linguagem simbólica da arquitetura sugeriu a relação do “conteúdo e do recipiente” como um templo das artes.



Imagem 3 Alte Pinakothek (1826-36) projetado pelo arquiteto Leo von Klenze<sup>6</sup>



Imagem 4 Glyptothek de Munique (1923-30) projetado pelo arquiteto Leo von Klenze.<sup>7</sup>



Imagem 5 Altes Museum (1823-36), em Berlim, projeto do arquiteto Karl Friedrich Schinkel. Arquivo Pessoal. (Gonzaga, 2017.)

<sup>6</sup> Disponível em <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alte\\_Pinakothek\\_Suedseite\\_Muenchen-1.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alte_Pinakothek_Suedseite_Muenchen-1.jpg)> Acesso em: 27/09/2021.

<sup>7</sup> Disponível em <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Gliptoteca\\_de\\_Munique#/media/Ficheiro:Glyptothek\\_Munich.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Gliptoteca_de_Munique#/media/Ficheiro:Glyptothek_Munich.jpg)> Acesso em: 27/09/2021.



## 2.1 O “museu” como tipo e modelo arquitetônico

A ideia de museu como um tipo de edifício vem se transformando com o tempo, assim como a própria ideia do que é um museu. Considerando o museu como um tipo arquitetônico que emergiu no século XIX, é importante primeiramente fazer algumas ressalvas sobre o significado de “tipo” na arquitetura. Aldo Rossi (2001) escreveu que, o tipo na arquitetura vai se construindo conforme as necessidades e, em relação aos museus, suas necessidades estão diretamente ligada às necessidades das coleções e ao patrimônio em que os museus se relacionam e, conseqüentemente, ao programa e plano museológico da instituição – incluindo as necessidades de acessibilidade dos públicos, de conservação preventiva e de segurança. Ainda, de acordo com o autor, o tipo é único, mas é variado nas sociedades, e está ligado com os modos de vida. Para Rossi (2001), o conceito de tipo como algo que é permanente e complexo vem antes da forma que o constitui.

Outra definição de “tipo” e “modelo” foi proposta por Quatremère de Quincy, um importante teórico da arquitetura:

A palavra ‘tipo’ não representa tanto a imagem de uma coisa a ser copiada ou imitada perfeitamente quanto a ideia de um elemento que deve ele mesmo servir de regra ao modelo [...]. O modelo, entendido segundo a execução prática da arte, é um objeto que se deve repetir tal qual é; o tipo é, pelo contrário, um objeto segundo o qual qualquer pessoa pode conceber obras que não se assemelharão em nada entre si. Tudo é preciso e, dado no modelo, tudo é mais ou menos vago no tipo. Assim, vemos que a imitação dos tipos nada tem que o sentimento e o espírito não possam reconhecer [...] (QUATREMÈRE DE QUINCY, apud ROSSI, 2001, p. 26).

Em relação aos modelos de museus, Josep Maria Montaner (2003) no livro **Museus para o século XXI**, apresenta de maneira resumida o panorama e a condição contemporânea da arquitetura de museus, tomando como ponto de partida duas características tipológicas e contrapostas: o “museu de forma orgânica, irrepitível, monumental” e o “museu entendido como contêiner ou caixa poli funcional, neutra e repetível”. Conforme o autor, existe uma diversidade de exemplos arquitetônicos que vêm se proliferando desde os anos 80, mas que, no entanto, essa diversidade é apenas ilusória se considerarmos as formas e como elas se articulam para resolver a complexidade funcional e representativa dos museus. Nesse caso, haveria apenas uma série limitada de posições (e modelos). O trabalho de Montaner considera apenas a condição da arquitetura contemporânea dos museus, em que podemos perceber outra mudança desde o

surgimento do museu enquanto tipologia arquitetônica: a arquitetura de museus não se refere apenas a um espaço para expor mas também a um elemento que interpreta uma instituição museológica e às suas funções. Se o tipo (arquitetônico) é algo que “vai se construindo, de acordo com as necessidades” (ROSSI, 2001) e que as funções e necessidades de museus são algo que estão em constante mudança, essa será uma discussão longe de acabar.

De acordo com Josep Montaner (2003), podemos considerar que as ideias modernas de museus se concretizaram a partir de quatro modelos formais durante os anos 30 e 40. Esses modelos são:

[...] a ideia de Museu de crescimento ilimitado, definido em 1939 por Le Corbusier como uma forma retilínea que se enrosca; a ideia do Museu para uma pequena população (1942), projetado por Mies van der Rohe como o platônico museu de planta livre; o Museu Guggenheim de Nova Iorque (1943-1959), criado por Frank Lloyd Wright como forma orgânica e singular gerada por seu percurso helicoidal; e a exigência de Marcel Duchamp de total dissolução do museu, com seus *objects trouvés* surrealistas e com suas propostas de um minúsculo museu portátil, a *Boîte en valise* (1936-1941), que abriu novos caminhos para as exposições e para os museus (MONTANER, 2003, p. 10).

A primeira ideia moderna que caracteriza um modelo de museu, de acordo com Montaner (2003), é a “ideia de crescimento ilimitado” (1939) de Le Corbusier. Esse modelo apareceu em uma carta, que não era um projeto, mas deixava claro alguns elementos fundamentais da “conceptualização museológica” de Le Corbusier. Boralevi sumariza esses elementos da seguinte forma:

Flexibilidade interna e externa, de acordo com uma lei predeterminada de crescimento (a espiral quadrada);

Iluminação suspensa, natural ou artificial, com particular estudo do ângulo de incidência e reflexão do fluxo de luz;

3. O museu "sem fachada", que entra por baixo de pilotis, ou através de uma passagem subterrânea, penetrando diretamente no núcleo da estrutura;

4. O núcleo central, um grande salão quadrado que constitui o coração do museu, átrio de entrada e ponto de referência constante para cada rota de visitante, que desenrola com circulação contínua e sem degraus;

5. Jardins que rodeiam o museu, inicialmente como espaço para equipar serviços e exposição de esculturas ao ar livre, e posteriormente acomodar os "prolongamentos" do próprio museu. (Tradução da autora)<sup>8</sup>

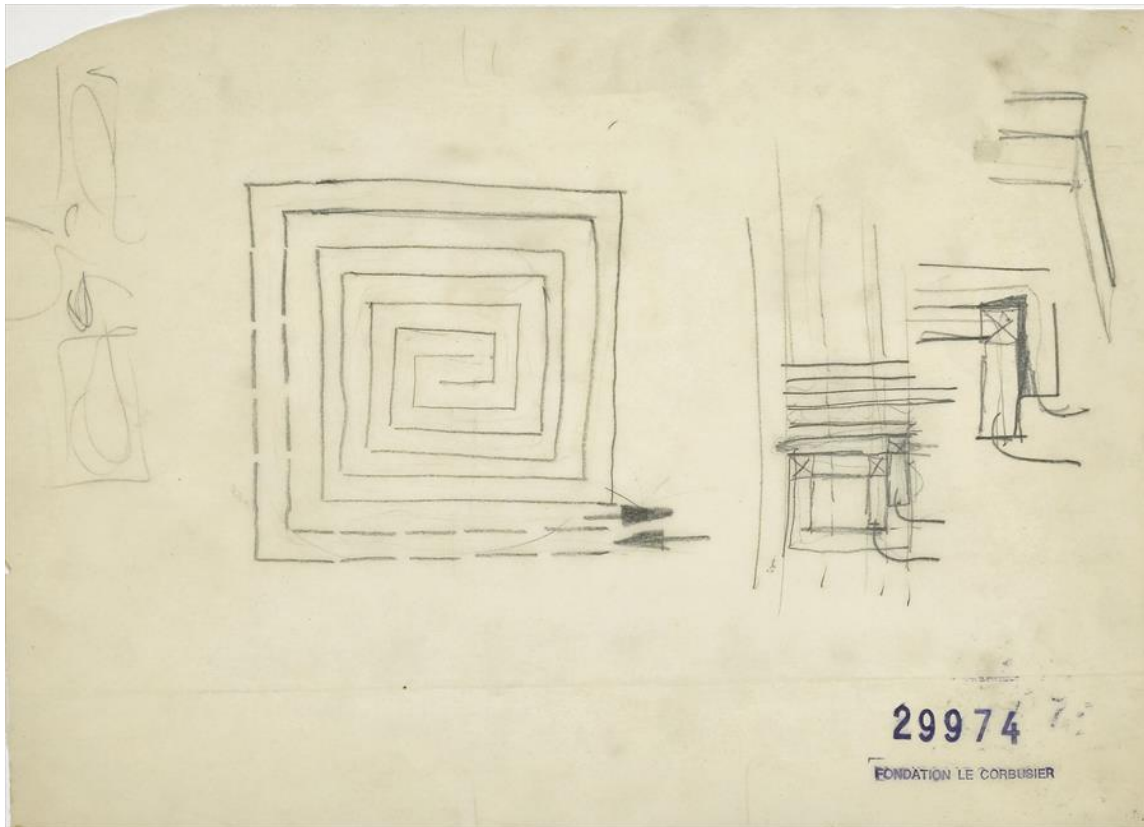


Imagem 6 Museu de crescimento ilimitado (1939) de Le Corbusier – Musée à croissance illimitée – projeto não construído. Foto de Lucien Hervé © FLC/ADAGP<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Original: 1. Internal and external flexibility, according to a predetermined law of growth (the square spiral);  
 2. Overhead illumination, whether natural or artificial, with particular study of the angle of incidence and reflection of the flow of light.  
 3. The museum 'without facade', which one enters from beneath pilotis, or through a subterranean passage, penetrating directly to the core of the structure.  
 4. The central nucleus, a large square hall which constitutes the heart of the museum, entrance atrium and constant reference point for every visitor route, which uncoils with continuous circulation and without stairs.  
 5. Gardens surrounding the museum, initially as space to equip for services and outdoor sculpture display, and subsequently to accommodate the 'prolongations' of the museum itself (BORALEVI, 1983, p.186).

<sup>9</sup>Disponível

em

<<http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=6064&sysLanguage=en-en>> Acesso em: 27/09/2021.

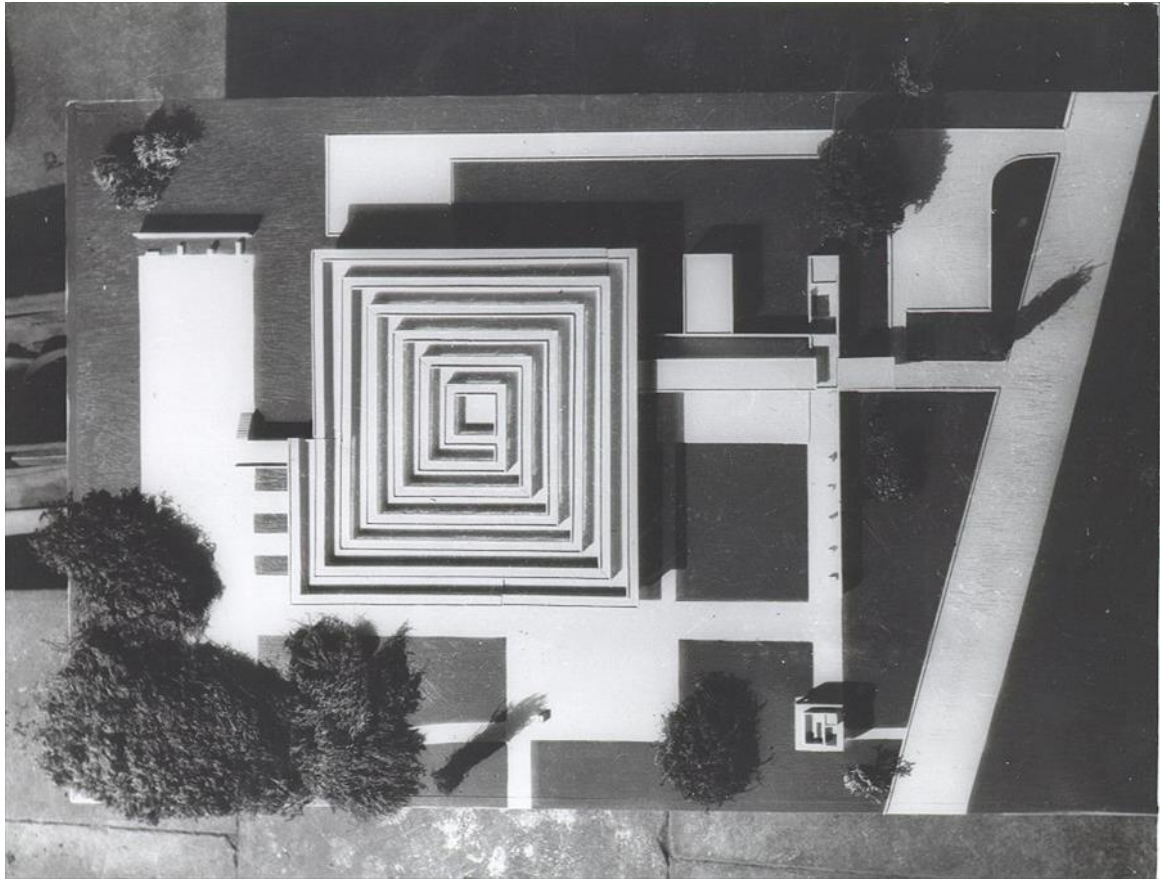


Imagem 7 Museu de crescimento ilimitado (1939) de Le Corbusier – Musée à croissance illimitée – projeto não construído. Foto de Lucien Hervé Lucien Hervé © FLC/ADAGP<sup>10</sup>

Le Corbusier fez também outros dois projetos, o *Mundaneum* (1929) e o *Centre d'esthétique Contemporaine*, a primeira versão do museu de crescimento ilimitado. Ambos os projetos nunca foram executados. Por outro lado, a ideia de Le Corbusier para o modelo de museu como “Uma espiral ortogonal que se enrosca crescendo ilimitadamente com a coleção”<sup>11</sup> (tradução da autora) ou “retilínea que se enrosca” (MONTANER, 2003, p. 10), apareceu em outros dois museus, em Ahmedabad (1952) e Tokyo (1959). Segundo Boralevi (1983), esses dois projetos de museus de Le Corbusier, o Museu Nacional de Arte Ocidental em Tóquio e o Sanskar Kendra Museu em Ahmedabad na Índia, podem ser definidos como um protótipo deste modelo de museu de crescimento ilimitado, onde foram aplicados parcialmente esses princípios, da mesma forma que o *Pavilion of the Esprit Nouveau* (1925) foi um protótipo de *Immeuble Villa*,

<sup>10</sup>

Disponível

em

<<http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=6064&sysLanguage=en-en>> Acesso em: 27/09/2021.

<sup>11</sup> Original: “Una espiral ortogonal que se enrosca creciendo ilimitadamente junto con la colección” (MERAZ, 2012, p. 140).

ou a Unidade de Habitação em Marselha foi um elemento único da *Ville Radieuse*, ou *Cité Radieuse*.



Imagem 8 Museu Nacional de Arte Ocidental, Tóquio, projeto de Le Corbusier, 1959. Foto de XIA ZHI.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Disponível em <<https://divisare.com/projects/311495-le-corbusier-xia-zhi-the-national-museum-of-western-art-tokyo>> Acesso em: 27/09/2021.



Imagem 9 Museu Nacional de Arte Ocidental, Tóquio, de Le Corbusier, 1959. Foto de XIA ZHI.<sup>13</sup>

É importante ressaltar que embora o MoMA já estivesse funcionando há uma década antes do projeto de Le Corbusier, o museu durante essa primeira década ocupou espaços alugados desde a sua primeira exposição em um prédio de escritórios na Quinta Avenida, até a casa alugada de John D. Rockefeller Jr., marido de Abby Aldrich Rockefeller, a co-fundadora do MoMA. De acordo com o site do museu, o edifício novo foi então construído ao longo de quatro anos, na West 53rd Street, e foi projetado em colaboração entre os arquitetos americanos Philip L. Goodwin, que também era um dos curadores do Museu, e Edward Durell Stone, com um jardim de esculturas projetado por outro curador de arquitetura do MoMA, John McAndrew, e o diretor do MoMA, Alfred H. Barr Jr. Ainda. O diretor do museu Alfred H. Barr esperava trazer um arquiteto moderno europeu, Ludwig Mies van der Rohe, que renunciou ao comitê de construção, depois que Stone foi selecionado sem sua aprovação final.<sup>14</sup> Nesse caso, o MoMA, embora seja considerado o primeiro museu de arte moderna, não trouxe uma ruptura enquanto edifício projetado para ser um museu “moderno” nesse primeiro momento.

<sup>13</sup> Disponível em <<https://divisare.com/projects/311495-le-corbusier-xia-zhi-the-national-museum-of-western-art-tokyo>> Acesso em: 27/09/2021.

<sup>14</sup> Disponível em: < [https://www.moma.org/interactives/moma\\_through\\_time/1930/a-modern-building-for-a-modern-museum/](https://www.moma.org/interactives/moma_through_time/1930/a-modern-building-for-a-modern-museum/)> Acesso em: 27/09/2021.

Já o arquiteto Ludwig Mies van der Rohe propôs a “ideia do Museu para uma pequena povoação” (1942). Essa segunda ideia de museu moderno, que se caracteriza também como um modelo, foi desenvolvida por Mies Van der Rohe baseada na ideia de planta livre e flexível, com um diálogo permanente entre o interior e exterior; espaço expositivo com total liberdade e com paredes de vidro perimetral. Nas palavras de Meraz:

Por outro lado, Mies van der Rohe vai além das ideias do arquiteto suíço (Le Corbusier) e da arquitetura tradicional, propondo um recipiente diáfano abstrato, conhecido como “Museu de uma cidade pequena (1942-1943)”. Neste projeto, a planta livre e flexível foi desenvolvida ao máximo com um diálogo permanente entre o interior e o exterior. O arquiteto expressa um espaço de exposição de total liberdade, um espaço interior infinito que não termina no começo do exterior, mas em vez disso comunica e combina com ele. Sendo um museu com paredes de perímetro de vidro, as pinturas funcionam como planos definidores do espaço. (Tradução da autora)<sup>15</sup>

A terceira ideia moderna de museu e terceiro modelo apresentado por Montaner (2003) é a ideia de um “museu de forma orgânica e singular”. Frank Lloyd Wright, com o projeto do Museu Guggenheim de Nova Iorque, converteu o museu em uma obra icônica da arquitetura moderna, que incitou a discussão entre Arte e Arquitetura, pelo aspecto escultural que a arquitetura se desenvolve de dentro para fora. Meraz (2012) observa que o arquiteto “projetou as mais variadas tipologias que trabalham com geometria, escala humana, materiais e percepção espacial, criando um sentido do todo, indivisível e integral, entendido como uma arquitetura que se desenvolve harmoniosamente de dentro para fora”<sup>16</sup> (Tradução da autora).

---

<sup>15</sup> Original: Por otra parte, Mies van der Rohe se desmarcará de las ideas del arquitecto suizo y de la arquitectura museística tradicional, proponiendo un abstracto contenedor diáfano conocido como un “Museo para una pequeña ciudad (1942-1943)”. En este proyecto se desarrollaba al máximo la planta libre y flexible con un diálogo permanente entre el interior y el exterior. El arquitecto expresa un espacio expositivo de total libertad, un espacio interior infinito que no acaba en el inicio del exterior, sino que por el contrario se comunica y amalgama con éste. Siendo un museo con muros perimetrales de cristal, las pinturas actúan como planos definidores del espacio (MERAZ, 2012, p. 140).

<sup>16</sup> Original: “proyectó las más variadas tipologías trabajando con la geometría, la escala humana, los materiales y la percepción espacial, creó un sentido del conjunto, indivisible e integral, entendido como una arquitectura que se desarrolla armónicamente desde dentro hacia afuera” (MERAZ, 2012, p. 140 - 141).



Imagem 10 Museu Guggenheim de Nova Iorque, projeto de Frank Lloyd Wright (1936-1959)<sup>17</sup>

A quarta ideia de museu moderno de “total dissolução de museu” (1936 – 1941), de Marcel Duchamp, é o último “modelo” apresentado por Montaner (2003) e que não se relaciona a um projeto arquitetônico, mas que abriu novos caminhos para as exposições e para os museus. O “museu portátil” de Duchamp — ou *La-boîte-en-valise* (1936 – 1941) — é uma série de obras de arte em que uma caixa ou mala é uma “miniatura portátil” de museu e inclui sessenta e nove reproduções de obras do próprio trabalho do artista.

Essa série de obras existe em diversos museus espalhados no mundo, como no MoMA, Museu de Arte Contemporânea de Nova Iorque, *Stedelijk Museum*, em Amsterdam, e *Peggy Guggenheim Collection*, em Veneza. Neste último caso, Duchamp dedicou a peça à Peggy Guggenheim, que ajudou o artista financeiramente durante sua vida e produção artística. Segundo Josep Montaner (2003, p. 110), o artista Duchamp “chegou à total problematização do espaço da galeria de arte e da organização do museu, quando criou as peças como o museu portátil ou *boîte-en-valise*, seus objetos encontrados como *Le Grand Verre* (outra obra de Duchamp), ou em suas intervenções contra espaços expositivos nas amostras do surrealismo”. A sobreposição entre o espaço, a arquitetura, e

<sup>17</sup>Disponível em [https://pixabay.com/pt/users/kaipilger-5841200/?utm\\_source=link-attribution&utm\\_medium=referral&utm\\_campaign=image&utm\\_content=2707258](https://pixabay.com/pt/users/kaipilger-5841200/?utm_source=link-attribution&utm_medium=referral&utm_campaign=image&utm_content=2707258)>Kai Pilger</a> Acesso em: 27/09/2021.



a exposição nos museus é tema comum e a obra de Duchamp é um exemplo disso, já que esse último modelo não se relaciona a um projeto arquitetônico.



Imagem 11 Reprodução de "La Mariée mise à nu par ses célibataires même" ou "Le Grand Verre", 1915 – 1923/1991. Coleção ville de Châteauroux, collége Marcel Duchamp © ADAGP, Paris 2017. Foto de Fabrice Gousset.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Disponível em <<https://www.chateauroux-metropole.fr/actualites-20/les-beaux-arts-de-chateauroux-pretent-le-grand-verre-au-musee-allemand-de-schwerin-3663.html?cHash=19d3acb6e5487d2b3ae581c861c815c9>> Acesso em: 27/09/2021.



Imagem 12 La-boîte-en-valise (1936 -1941), em Coleção Peggy Guggenheim Arquivo Pessoal (Gonzaga, 2019)



Imagem 13 La-boîte-en-valise (1936 -1941), em Coleção Peggy Guggenheim. Arquivo Pessoal (Gonzaga, 2019)

Segundo Montaner (2003), essas quatro ideias de museus se materializaram até os anos 1930 e 1940 e novas ideias de museus não foram concebidas até o final dos 1980. Foi só a partir dos anos 1980 que se começou a falar de uma nova geração de museus. Segundo o autor, mesmo após os anos 1980, a diversidade de instituições é apenas aparente se for considerada a maneira em que essas formas se articulam para resolver a complexidade funcional dessas instituições.

De acordo com Montaner (2003), a arquitetura é ainda o primeiro componente que interpreta o museu e sua missão primordial é a de expressar seu conteúdo e coleção como um edifício cultural e público, além de resolver seu programa funcional. O autor conceitua oito posições, que considera preponderantes nas atuais formas de museu e que derivam das duas posições tipológicas já mencionadas: 1) o museu de forma orgânica e irrepetível, monumental e específica; e 2) o museu entendido como container ou caixa poli funcional e neutra, aperfeiçoável e repetível. As oito posições propostas por Montaner são conceituadas cada uma em um capítulo de seu livro, sendo chamadas de:

1. Museu como organismo extraordinário;
2. A evolução da caixa;
3. O objeto minimalista;
4. O museu-museu;
5. O museu voltado para si mesmo;
6. Museu colagem;
7. O antimuseu;
8. Formas da desmaterialização.

Embora esta dissertação não será aprofunde sobre cada uma dessas posições, para o autor, elas demonstram uma concepção diferente na organização do espaço interno, nos critérios museográficos de apresentação da coleção, na forma de atribuir valor emblemático e simbólico ao museu, e sua relação com o contexto urbano, com a paisagem ou com os materiais, e, é o resultado das mudanças ocorridas nos modelos formais e conceituais de museus (MONTANER, 2003). A primeira posição, que interessa a este trabalho, é chamada “museu como organismo extraordinário”, e se refere ao “museu que se apresenta como um organismo singular, fenômeno extraordinário, acontecimento excepcional, ocasião irrepetível” (MONTANER, 2003, p. 12). São museus

que surgiram em contextos urbanos mais consolidados e o primeiro museu deste tipo foi o Museu Guggenheim de Nova Iorque, de Wright.

Segundo Montaner (2002), o Museu Guggenheim de Nova Iorque inaugurou também o entorno artístico do edifício, comparado a uma grande escultura inspirada em formas orgânicas, o primeiro passo para que o museu evoluísse da “caixa estática e fechada”. A arquitetura se transformou em uma gigante escultura e espera um público que procure um objeto que cause impacto, que se converta em um espetáculo que estimule os sentidos. O autor apresenta uma série de outros exemplos que correspondem a esta posição.

É importante salientar também que, embora esses projetos tenham sido construídos para tal função (museológica), no que se refere à concepção de organização de espaço interno, aos critérios de apresentação de uma coleção ou de atribuição de valor simbólico ao museu, sua relação com o contexto urbano, paisagem e materiais, o recurso ao “organicismo” se converteu em algo que não tem uma relação com o lugar ou a sensibilidade para abrigar coleções: “Estamos diante de um contêiner sobre desenhado e nada específico para ser um museu, dentro do qual os objetos das coleções terão de se adaptar como for possível” (MONTANER, 2003, p. 21).

A posição museu como organismo extraordinário não resolve o programa funcional de uma instituição cuja função é abrigar coleções tampouco de ter o potencial em interpretar essa instituição e seu conteúdo, já que este deve se adaptar àquele espaço.

No entanto, como escreveu Tzortzi (2015), o museu passou desde a fase pré-tipológica onde espaços foram criados em edifícios já existentes, por uma fase tipológica onde esses edifícios se transformaram em objeto de design consciente e acabaram por se transformar em estilos e tipos espaciais legitimados; até chegarmos a uma atual fase pós-tipológica, onde o “museu” é livre de referências restritivas enquanto a sua forma. A ideia de espaço expositivo é realizada em uma grande variedade, incluindo espaços que não foram projetados para esse propósito, mesmo com um nível de design consciente, se compararmos com as fases anteriores.

## 2.2 Arquitetura icônica: monumentos da pós-modernidade?

A palavra monumento tem origem na palavra *monumentum*, que vem do verbo latim *monere* e significa recordar; é alusivo ao significado de monumento no sentido moderno. Já a definição de monumento provida pela Convenção da UNESCO<sup>19</sup> em 1972, é mais abrangente, em que monumentos são “*obras arquitetônicas, de escultura ou de pinturas monumentais, elementos de estruturas de carácter arqueológico, inscrições, grutas e grupos de elementos com valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência*”. Os museus, embora tenham definição própria, assim como monumentos, também remetem ao ato de relembrar, e são também “*lugares de memória*”<sup>20</sup>.

Para Charles Jencks (2006), esse novo gênero de edifícios “icônicos” estaria substituindo o monumento, já que o declínio do monumento é algo que se estabeleceu com o surgimento da modernização e das constantes mudanças de mercado. No entanto, esse tipo de arquitetura icônica, assim como percebeu Matt Patterson (2012), é uma atividade do setor público que acontece particularmente entre as instituições e espaços culturais, como os que abrigam museus.

Matt Patterson (2012), no artigo *The Role of the Public Institution in Iconic Architectural Development* responde, a partir de um estudo de caso comparativo do Museu Real de Ontário e da Galeria de Arte de Ontário, porque houve afinidade entre as instituições públicas e a arquitetura icônica, o que está em jogo para essas instituições e como elas se relacionam com as tendências maiores do neoliberalismo. Segundo o autor, esses projetos sem precedentes em Toronto, se enquadravam em uma tendência internacional de desenvolvimento arquitetônico icônico, intitulado “*starchitecture*”<sup>21</sup>. Primeiramente, Patterson revisa a literatura existente sobre desenvolvimento arquitetônico icônico, focando especificamente na “tese neoliberal”. Em seguida, aborda a questão de quem realmente constrói a “*starchitecture*” a partir de um conjunto de dados de edifícios que fornecem evidências sobre o papel primordial da instituição cultural pública. Em terceiro, o autor baseia-se na teoria organizacional para esboçar brevemente

<sup>19</sup> A Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural, conhecida como Recomendação de Paris, realizada em 17 de outubro a 21 de novembro de 1972, durante a décima sétima sessão da Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO).

<sup>20</sup> Para Pierre Nora, os lugares de memória são a fronteira entre distinção memória e história, já que a história é o processo seguido. Os lugares de memória são os “restos” de memória, que junto a vontade de se auto reconhecer, e do sentimento de identidade, dos quais a história apodera, tornando então lugares de memória.

<sup>21</sup> Uma das definições seria a de edifícios projetador por arquitetura famosos. “Buildings designed by a famous or high-profile architect” (Oxford Languages).

um modelo sociológico da instituição cultural pública. De acordo com Patterson (2012), a “*Starchitecture*” é talvez uma forma alta do empreendedorismo cultural e o apelo por esse tipo de arquitetura só pode ser entendido no contexto das redes globais de mídias, atores corporativos, estatais e profissionais que se formam.

Patterson (2012) percebeu também que a arquitetura icônica é “uma atividade do setor público”, particularmente entre as instituições culturais que abrigam museus, salas de espetáculos e outros espaços culturais, mas que, no entanto, arquitetos famosos também eram contratados para projetar outros tipos de espaços. No entanto, o número de projetos comerciais é muito menor, sendo notável que a arquitetura icônica caracteriza os interesses do capital privado e do mercado. Neste caso, segundo o autor, talvez fosse esperado uma larga proporção de edifícios projetados para o varejo, sedes corporativas, ou condomínios, e que esse investimento do “setor privado na arquitetura icônica” é indireto. No entanto, é importante ressaltar que o monumento sempre esteve ligado ao setor público e a participação do setor privado se apropriando dos museus não é algo indireto.

Segundo Patterson (2012), tanto as tendências macroeconômicas como o neoliberalismo facilitam o desenvolvimento arquitetônico icônico ao invés de agir como um motivador principal, pois as políticas neoliberais e as redes globais de elites não fornecem necessariamente motivações subjacentes à arquitetura icônica, mas contribuem para uma estrutura de oportunidades, o que faz parecer ser vantajoso para organizações individuais. A explicação do autor é que o investimento do setor privado na arquitetura icônica é indireto e a explicação pela tese neoliberal é limitada. As instituições culturais públicas não geram lucro para os investidores, porém, podem trazer alguns benefícios indiretos, como, por exemplo, a expectativa de estimular a economia local, como é o caso do Museu Guggenheim de Bilbao. Os benefícios não são diretamente financeiros, mas a ideia museu na cidade cria uma imagem que faz parte de um sistema muito amplo.



Imagem 14 Museu Guggenheim de Bilbao, Espanha.<sup>22</sup>

A arquitetura icônica é definida, de acordo com Leslie Sklair (2010), como edifícios e espaços que são famosos tanto para aqueles “por dentro” do campo da arquitetura quanto pelo público em geral como sendo edifícios que tem uma significância estética ou simbólica. O argumento do autor está centrado dentro de uma tese diacrônica, que sugere que na era pré-global, cerca de antes da década de 1960, a “arquitetura icônica” tendia a ser impulsionada pelo estado ou religião. No entanto, existem muitos edifícios famosos antes da década de 1960 que não foram inspirados em ambos – no estado ou em uma religião. Já na era da globalização capitalista, a arquitetura icônica é impulsionada pela classe capitalista transnacional. Nesse caso, o próprio museu de arquitetura monumental do século XIX foi impulsionado pelo estado.

De acordo com Leslie Sklair e Laura Gherardi (2012) a arquitetura icônica pode ser o resultado de diversas práticas deliberadas, permanentes ou temporárias. Segundo os autores, se o ícone é uma condição que expressa exclusividade e é único, a condição desse tipo de arquitetura já não é, visto que podem haver vários ícones arquitetônicos em uma cidade e eles podem ser de diferentes épocas e para diferentes públicos. Sklair e

---

<sup>22</sup>Disponível em <[https://pixabay.com/pt/users/elg21-3764790/?utm\\_source=link-attribution&utm\\_medium=referral&utm\\_campaign=image&utm\\_content=4353303](https://pixabay.com/pt/users/elg21-3764790/?utm_source=link-attribution&utm_medium=referral&utm_campaign=image&utm_content=4353303)>ELG21</a>>Acesso em: 27/09/2021.



Gherardi (2012) também questionam quando e como um arquiteto consegue tal estatuto como “*starchitect*” — ou arquitetos-estrela — portanto, o que torna um arquiteto em um “*starchitect*”. Segundo os autores, é um processo não muito diferente do de um escultor, pintor ou músico, em que a arquitetura ícone deve ser acompanhada por um famoso autor, cuja própria história está entrelaçada com o sucesso do próprio edifício. Em resposta a essa questão, o estudo sugere que os “arquitetos-estrela”, reconhecidos globalmente, são participantes do projeto hegemônico da classe capitalista transnacional e a arquitetura icônica é semelhante à maioria das outras indústrias culturais. (SKLAIR, GHERARDI, 2012)

A arquitetura icônica está relacionada à própria ideia de museu como “organismo extraordinário”, como no tão mencionado caso do Museu Guggenheim de Bilbao. Ele foi o impulsionador deste tipo de arquitetura e também um grande marco que respondeu à rede de projetos de museus realizados no âmbito de uma sociedade global. A partir da criação do Guggenheim de Bilbao, houve também uma quebra com o paradigma da arquitetura de museus, em que o museu passou a apresentar uma arquitetura vista como obra de arte que faz parte da imagem da cidade, impulsionadora da economia do local. Além disso, essa quebra de paradigma estreou o início da construção desses espaços a partir da lógica neoliberal e do mundo globalizado, trazendo novas indagações a respeito da “monumentalidade” e do uso desses equipamentos culturais nas cidades.

No entanto, de acordo com Meira (2014), podemos observar também o declínio da tendência do museu ícone e o surgimento da estética simples, com os exemplos do anexo de Rafael Moneo, no Museu do Prado, e o Louvre-Lens de SANAA, embora ainda não se possa afirmar que a cultura dos novos museus tenha desaparecido de uma vez, já que esses projetos ainda são desejados pelas cidades.

Outro exemplo, da busca por uma “estética simples”, é o Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia, MAAT, inaugurado no dia 5 de outubro de 2016, em Lisboa, Portugal. Segundo a arquiteta Amanda Levet, em entrevista, quando pensaram no edifício do museu não estavam à procura de uma imagem, mas de ideias que dão forma ao edifício. Ideias sobre o contexto de como estar à beira-rio, com a luz sul que nada muda durante o dia e com as estações; de como usar o desenho do edifício para reconciliar com os espaços de beira-rio com o resto da cidade, cuja ligação está cortada pelo meio da linha do trem. Segundo a arquiteta, o museu não foi pensado para ser um edifício icônico, porque “não é visível da cidade” (SALEMA, 2016).

Meira (2014) chama para discussão o “modelo de urbanidade espetacular”, encenado por essas instituições nos anos 1980 e 1990, pós-crise financeira, se esse modelo teria chegado ao fim, se a cidade estaria assumindo o protagonismo do espetáculo e se “os parques temáticos” teriam se transformado na própria cidade e já não mais nessas instituições. O autor também questiona se a “arquitetura teria perdido a propriedade que lhe permitia operar como crítica da sociedade capitalista, ou seja, se seria ainda possível uma arquitetura crítica que contribuísse para o desenvolvimento de novas sociabilidades no espaço urbano” (Meira, 2014, p. 181). Embora essas sejam muitas das questões já levantadas na arquitetura nos anos 1970 e que ainda não exista uma resposta simples, para o autor há, no entanto, o “otimismo” e a oportunidade de mudar as coisas.



Imagem 15 Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia, Lisboa. Arquivo Pessoal. (Gonzaga, 2021)

### 2.3 Os museus e as cidades: Dentro do sistema capitalista, os museus de arquitetura icônica são um reflexo de seu tempo?

Segundo Nuno Grande (2009, p. 13), 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. Essa transformação é algo bem distante da instituição pública no século XIX e da exaltação do nacionalismo que essas instituições se propunham. No entanto, é muito importante ressaltar que essa é uma tendência que acontece, embora não em “todos” os museus, e as marcas do neoliberalismo não são tão novas assim. Assim como as figuras dos colecionadores é levada em consideração no que tange a formação de coleções de museus, é importante questionar também o papel desempenhado pelos gestores de museus e o das gestões públicas. Os museus contemporâneos que constituíram uma “marca institucional”, “capaz de colocar cidades no mapa das redes globais e de introduzir regeneração econômica e turística” como um modelo de “museu marca”, defendido na década de 90 por Thomas Krens, diretor-gestor da *Solomon R. Guggenheim Foundation* (que fez com que depois que o primeiro ícone Guggenheim em Nova Iorque fosse inaugurado, acontecesse um novo projeto o *Guggenheim Museum de Bilbao*, causando um grande impacto socioeconômico naquela cidade), aconteceram em uma parte muito específica no globo, embora esse modelo não tenha sido exclusivo a instituições museológicas privadas (como no caso da *Solomon R. Guggenheim Foundation*). Segundo Nuno Grande (2009, p. 13), “o museu ícone não foi o único modelo recuperado pela “museomania” da última década, agora convertido em museu marca” e um outro exemplo do que o autor chama “McGuggenheimização” aconteceu com outros tipos de museu, como é o caso do próprio Museu do Louvre, com a abertura do Museu do Louvre Abu Dhabi, com projeto arquitetônico de Jean Nouvel.

Durante a segunda metade do século XX, num período pós-guerra, os museus se vincularam exclusivamente através da própria arquitetura, com o ideal de acesso democrático à cultura e uma integração da instituição na vida da cidade ou do lugar. A arquitetura passa a ser considerada um instrumento de mediação entre a instituição e a sociedade, que se podia realizar através da transformação dos edifícios e de sua localização no espaço urbano. Em suma, é algo que já havia se iniciado nos anos 1970, quando os museus foram vistos como “monumentos”, “ícones” da modernização da sociedade, emblemas de identidade cultural urbana, lugar turístico, de lazer e diversão. Os projetos arquitetônicos que surgem a partir daí acabaram por se tornar um “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 monumento (GONÇALVES, 2004).

Martin Heidenreich e Beatriz Plaza (2015), no artigo *Renewal through Culture? The Role of Museums in the Renewal of Industrial Regions in Europe*, discutem o papel dos museus na construção da imagem e na atratividade dos seus ambientes locais e regionais, da troca de ideias e da integração da região em circuitos locais e redes de contatos. Os autores se baseiam na análise comparativa de museus recentemente fundados em cinco países diferentes: Guggenheim Museum Bilbao (Espanha), Louvre em Lens (França), Centre Pompidou em Metz (França), Istanbul Modern Art Museum, (Turquia) Museum Folkwang em Essen (Alemanha) e Museum of Natural History, em Florence (Itália). Segundo os autores, os museus podem ter um papel importante na construção do “capital social”<sup>23</sup>, criando redes entre diferentes profissionais, grupos, setores e segmentos da sociedade, de diversas origens sociais, diminuindo os custos de coordenação para indivíduos e empresas e aumentando a capacidade das empresas de se reconectarem.

Para Heidenreich e Plaza (2015), o “efeito Bilbao” se refere ao uso de um edifício emblemático caracterizado por sua arquitetura icônica e projetado por um “*Starchitect*”, como forma de “revitalização orientada para cultura” de uma cidade ou região decadente para um local atraente nacional e internacionalmente, induzido por um projeto emblemático sem um contexto local e regional adequado. No entanto, desconsidera-se que a revitalização de Bilbao foi inspirada também no exemplo de outras cidades e ignora-se que a revitalização em Bilbao não se limitou apenas ao museu mas também incluiu outros projetos realizados em conjunto. Por exemplo, em Bilbao foi realizado um novo sistema metrô projetado por Norman Foster e um novo terminal do aeroporto projetado por Santiago Calatrava e que, um único museu, neste caso, dificilmente seria o suficiente para a revitalização da cidade.

---

<sup>23</sup> Para Pierre Bourdieu, o capital social se refere às relações sociais que podem ser capitalizadas, ou a uma rede de relações que propicia algum tipo de ganho.



Imagem 16 Metrô de Bilbao, Projeto de Norman Foster.<sup>24</sup>

Ainda, de acordo com Beatriz Plaza e Silke Haarich (2009), existem algumas características e condições para a efetivação dessa “regeneração urbana”. Os autores afirmam que a urbanidade é tanto a pré-condição quanto o resultado de um museu atraente e que as “artes” servem para realçar uma das vantagens embutidas da cidade, a da urbanidade. As artes, nesse sentido, servem para aumentar o elemento de excitação e variedade, sendo um ponto-chave. A urbanidade, como os próprios autores explicam, é trazida como a “centralidade” — o “centro ou polo” de desenvolvimento —, ou seja, as variadas gamas de uso e funções do espaço público, o uso dinâmico e a fácil acessibilidade de transportes e pedestres.

Martin Heidenreich e Beatriz Plaza (2015) escreveram também que, em relação ao papel da cultura e dos museus, eles podem agir na regeneração de uma cidade ou região, em três dimensões. A primeira é a de melhorar a imagem e a atratividade de uma região para as elites locais, para a população local e para visitantes externos. A segunda é a de

<sup>24</sup>Disponível em <[https://pixabay.com/pt/users/icurro-1480358/?utm\\_source=link-attribution&utm\\_medium=referral&utm\\_campaign=image&utm\\_content=978793](https://pixabay.com/pt/users/icurro-1480358/?utm_source=link-attribution&utm_medium=referral&utm_campaign=image&utm_content=978793)> por iCurro por <a href="https://pixabay.com/pt">Acesso em: 27/09/2021.

contribuir com a troca de ideias, podendo assim cumprir uma função importante para o desenvolvimento de novas Indústrias Culturais e Criativas (ICCs) e para geração de novos empregos, ou seja, para o desenvolvimento do capital social. Já a terceira, é a de ajudar a melhorar o ambiente de negócios, por meio da inserção da cidade em um mapa internacional.

Patterson (2012) não considera a visão da própria cidade como coisa, objeto, ou uma mercadoria a ser vendida, embora, segundo Vainer (2000), essa seja uma das ideias mais populares entre os “neoplanejadores” urbanos, a de que a cidade, para além de ser uma mercadoria a ser vendida, faz parte de um mercado extremamente competitivo em que estão à venda também outras cidades. Já a venda depende de seus compradores e esses atributos podem ser variados.

A localização dos museus nas grandes cidades também faz parte da lógica capitalista e de produção dos espaços. Algo assemelhado à globalização vem ocorrendo ao longo da história do capitalismo. De acordo com David Harvey (1989), trata-se da internacionalização das trocas e do comércio, dos ajustes espaciais e da reorganização geográfica. Na lógica capitalista, há a mercantilização do espaço urbano, cujo valor de troca nem sempre está ligado ao valor de uso (especulação imobiliária). O capitalismo produz uma paisagem geográfica, relações espaciais, organização e reorganização territorial, e de sistema de lugares, trabalho e funções. A produção do espaço é um momento construtivo da dinâmica de acumulação do capital, que também terá reflexo nas variadas características econômicas, sociais, culturais e de trocas em diferentes aspectos.

Segundo Vainer (2000, *apud* BORJA, FORN, 1996), as cidades que estão em competição procuram por diferentes meios aumentar seu poder de atração, de modo a manter ou desenvolver sua capacidade de inovação e, no contexto das cidades europeias, procuram atrair investimentos e tecnologia com empresas multinacionais que possam oferecer tais recursos. As instituições culturais não geram lucro direto, assim como os museus, já que existe o consenso de que museus são, por essência, instituições sem fins lucrativos. Esse é um dos atributos que caracteriza, conforme a atual definição do ICOM, um museu. Por outro lado, na ótica da cidade como um produto a ser vendido, essas instituições podem ser compreendidas como um “diferencial” ou um “atributo” nas cidades. Essa perspectiva dialoga com Heidenreich e Plaza (2015), que alegam que os museus também servem como “instituições pontes ou instituições de ligação”. Os museus facilitam a cooperação através da aproximação – da relação entre universidades e outras instituições – ao mesmo tempo que os museus seriam também clientes importantes das

companhias de tecnologia e inovação. Além disso, os museus colaboram com empresas que desenvolvem novas formas de comunicação, como áudio-guias, aplicativos para 'smartphones' ou até mesmo de segurança, iluminação, climatização, conservação etc., abrindo oportunidades de inovação e negócio.

### 3 CAPÍTULO II: É APENAS NO ESPAÇO EXPOSITIVO ONDE A ARQUITETURA ENCONTRA A MUSEOLOGIA?

#### 3.1 Associando uma tipologia museológica: os museus de arte e os novos museus

Para Georges Henri Rivière (1975), em relação às instituições museológicas, assistimos uma proliferação das “disciplinas museológicas”, enquanto aumentamos as especializações das áreas do conhecimento. Hoje, os museus abrangem todas as disciplinas, sem negar a multidisciplinaridade, em busca da interdisciplinaridade. Rivière (1975) considera a instituição museológica no vasto campo de suas disciplinas contemporâneas, identificando-os como unidisciplinares, multidisciplinares não-especializados, multidisciplinares especializados e interdisciplinares, embora hoje considere-se a transversalidade - formas transdisciplinares que não se englobam nas tipologias tradicionais, que geram novos modelos de museus.

Já Waldisa Rússio considera a Museologia como ciência em construção, em que seu sistema é uma questão em aberto. No entanto, ela propôs o sistema da Museologia, que parece mais próximo aos sistemas propostos por Klausewitz e Sofka, com outras modificações, em que demonstra quais os ramos e domínios do conhecimento museológico e quais são as disciplinas complementares e auxiliares.

Os “museus interdisciplinares”, de acordo com Rivière (1975), são construídos em torno de uma única disciplina, de uma das cinco áreas fundamentais — “arte, ciências do homem, ciências da terra, ciências exatas e técnicas avançadas” — que, em suas formas mais avançadas, também podem trocar “referências” e prefigurar museus interdisciplinares. Os museus de arte estão incluídos na categoria de “museus disciplinares” e a definição de arte sugerida pelo autor, que cobre todos os ramos dessa categoria de museus, é a da arte entendida como o conjunto de atividades humanas criativas que visam a expressão de um ideal estético. No entanto, esse é um conceito mais amplo que avança outros campos, como Antropologia e a Arqueologia.



Museológico	Museológico	Objeto	Disciplinas Auxiliares e complementares principais	Categorias de Objetos a estudar (área multidisciplinar)
(1) Museologia Geral	Teoria Museológica História dos Museus Administração Museológica (princípios gerais)	O fato museológico (processo) O 'cenário' e sua evolução A ação museal: gestão/organização O Texto museal:	Conhecimento prévio (desejável): Filosofia, História, Antropologia, Sociologia, Ciência da Educação, Direito, Administração, Física, Química, Biologia.	Objetos técnicos e científicos A obra de arte Tecidos, tapeçaria, indumentária Ourivesaria e Joalheria Madeira Papel Fotografia Imaginária Utensilagem doméstica Máquinas e equipamentos: agrícolas industriais científicos Instrumentos musicais Mobiliário Vidros e Cristais Cerâmica Objetos de adorno Armaria (defensiva e ofensiva) Meios de Transporte Multimeios... etc.
(2) Museologia(s) Especial(is)	2.1. Segundo a Tipologia de Museus (Texto Museológico)  2.1.1. Segundo ramo de conhecimento e atividades: a) Museologia Museu de Arte e b) Museologia Museu de Ciência  2.1.2. Segundo o método (monografia, etc.)  2.1.3. Segundo o Espaço Geográfico ou Cultural  Museologias – do Terceiro Mundo - dos Países Desenvolvidos - Perspectivas (Exemplo: Anos 60) - Prospectivas (Século XXI...)	O 'fato' no seu texto (linguagem)  Museu: cenário e instituição: Realidade e Potencialidade  O FATO MUSEAL no seu contexto: O Institucional, o 'Cenário' As políticas culturais	Conhecimento auxiliar: as áreas citadas e, mais especificamente: Teoria da Comunicação, Semiologia, Informática, Antropologia Visual e dos Processos Simbólicos, Métodos e Técnicas da Pesquisa Científica, Técnicas e Processos Artísticos- -Culturais (Nacional e Regional), História da Arte e da Técnica, da Ciência.	
(3) Museologia Aplicada (Museografia)	3.1. Curadoria Museológica: 3.2. Conservação Museológica  3.3. Comunicação Museológica (a dialética museal)	O fato museal: a identificação do objeto  O fato museal: preservação do objeto  O 'fato' museal, o processo O homem, o objeto, o cenário A relação/Consciência possível Homem/Objeto/Realidade: Consciência possível/ação  O cenário da relação homem/objeto O Museu enquanto 'Utopia' (o pensamento utópico)	Estágio (trabalho prático em museus e organismos afins, órgãos de preservação de patrimônio cultural).	
(4) O Projeto Museológico	Planificação Museal			

Tabela 1 Sistema da Museologia, de Waldisa Rússio (1983, p.131)

Como neste trabalho se refere a essa tipologia museológica — os museus de arte —, é importante fazer algumas observações sobre essas instituições. Embora tenham raízes no Renascimento, os museus de arte estão em constante mudança (assim como todos os outros possíveis “museus”) e refletem, dentre muitas coisas, o pensamento artístico do seu próprio tempo. Um exemplo é a criação do primeiro museu de arte moderna (MoMA), concebido em um momento de descontentamento entre os modernistas com o modelo vigente de museu neoclássico, que já não era considerado o lugar ideal para conter a arte moderna (GRANDE, 2009). Outro exemplo em que os museus de arte também refletem o pensamento artístico do seu tempo é que ao longo da década de 60 os modelos modernistas de museus passaram também a ser “questionados 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). Nesse contexto, outras práticas reivindicaram uma nova relação da arte com outros espaços da cidade. É nessa conjuntura que se ocupam e se reciclam antigas escolas, depósitos, armazéns, fábricas abandonadas e essas organizações propõem dinamizar e reabilitar esses espaços, muitas vezes pautados em uma memória coletiva. É o que Nuno Grande chama de um espírito próximo ao *Squatting*<sup>25</sup> (GRANDE, 2009).

Trinta anos após a inauguração do MoMA foi inaugurado o museu da *Solomon R. Guggenheim Foundation*, projeto de Frank Lloyd Wright. O museu modernista passou então a ter um novo modelo, o de “museu ícone”, e pela primeira vez o edifício se tornou algo tão controverso quanto ao seu conteúdo, algo debatido pelos artistas convidados a expor suas obras naquele espaço.

Esse novo modelo de museu ícone está diretamente ligado com esses “novos” museus, que de acordo com Kylie Message (2006), são museus que surgiram a partir da década de 1990, retratados como novas instituições dedicadas à exibição de materiais culturais, artefatos e experiências. Esses museus existem globalmente, porém em maior número em cidades da cultura ocidental, devido à relação representacional desses espaços com o “*capitalist system of sponsorship*”<sup>26</sup>.

Embora Kylie Message (2006) tenha escrito que o termo *novos museus* se refira às mais variadas “tipologias” de museus, como os de História, de Etnologia ou Ciências,

---

<sup>25</sup> Squatting é ação de ocupar uma área de terra abandonada, desocupada, ou um edifício, geralmente residencial, em que não há posse do local, aluguel, ou tem permissão legal para usar. Está também relacionado a movimentos políticos, como anarquistas, autonomistas ou socialistas. Pode ser também um meio de conservar edifícios ou simplesmente fornecer habitação a preços acessíveis.

<sup>26</sup> “Sistema capitalista de patrocínio”. De serem geralmente instituições financiadas por iniciativas privadas, órgãos públicos, e doações privadas e interesses corporativos sistema capitalista de patrocínio.

vemos o museu de arte como protagonista, se considerarmos o Museu Guggenheim como um marco nessa mudança. Já o segundo “Museu Guggenheim”, em Bilbao, diferentemente dos museus anteriores definidos de acordo com suas coleções, foi um outro marco, em que esses novos museus passaram a se definir a partir da ideia de novidade, que se relaciona com o estilo arquitetônico. Neste caso, esses museus são projetados por uma equipe de arquitetos renomados – *starchitects*, como mencionado no capítulo anterior –, e são projetos que se aproximam à instalação e também aos modelos de publicidade do museu, em vez de destacar aquilo que é exibido. Esses museus, de acordo com Kylie Message (2006), são reconhecidos como sendo “novos” devido a sua arquitetura, que apresenta uma similaridade intertextual com outros novos museus, independentemente de onde eles estão localizados geograficamente.

Segundo Kylie Message (2006), a imagem de novidade projetada pelos novos museus pode rejeitar tanto a ancestralidade principesca das coleções da Renascença, como a dos museus públicos orientados para a educação do Século XIX. Não só a arquitetura mas também as características do novo museu sugerem uma conexão com a arquitetura comercial de *shoppings* e com a cultura contemporânea de *mass media*. Também demonstra que essa imagem de novidade projetada faz parte, com o surgimento de novas tecnologias, e estratégias de espetacularização da experiência, e consumo conspícuo que surgido no meio do século XIX. Segundo a autora, esses museus oferecem uma arquitetura pós-moderna na fachada, estratégias de marketing local, uma abordagem interdisciplinar a respeito da representação e diversidade e, apesar de agregar esses componentes superficiais, esses “novos museus” tendem a não reconhecer que essa preferência por novidade se encaixa dentro de uma cronologia de modernidade e modernização.

No campo da Museologia, compreende-se que há uma grande variedade de museus, o que está ligado ao rápido surgimento dessas instituições durante o século XXI, e principalmente após a Segunda Guerra Mundial. No entanto, os museus são caracterizados principalmente pela sua coleção e o patrimônio relacionado, incluindo os arranjos institucionais, seu edifício, território e entorno. Nesse sentido, existe uma variedade dessas instituições e não é muito claro o que são essas tipologias museológicas, por ser algo novo e transversal. Também, a respeito desses novos museus, ao tentar fazer essa distinção entre tipologia e modelos que rompem com estruturas hegemônicas, não é claro a qual tipologia museológica eles pertencem, pois são modelos ou estruturas novas e contra-hegemônicas, que tem como base um novo modelo museal, de participação mais

ampla – como em museus de auto-gestão, autonarrativas e patrimônio (museus comunitários). A definição de Message (2006) dos novos museus é intrínseca à disciplina em que as coleções desses museus estão inseridas. No entanto, a arquitetura cumpre um papel fundamental na identificação desses museus, que desempenham um papel que se sobrepõe ao das coleções, que acabaram por ter um papel secundário.

### 3.2 O espaço expositivo

Para Cury (2006), recursos expográficos são essenciais para contribuir com uma experiência de qualidade aos visitantes ao conceber e montar uma exposição. Os recursos expográficos são variados e podemos mencionar as cores, iluminação, temperatura, som, cenário, mobiliário, textos e legendas, incluindo a própria identidade visual da exposição. O espaço expositivo é um fator importante e um desses recursos que faz parte da relação entre o público/visitante e os objetos de museus ou *musealia*. Em relação à arquitetura e exposição, a exposição é um tipo de arquitetura, um espaço habitado, em que a experiência da pessoa ao durante a visitação ao circular esse ambiente institucional, é uma experiência sensorial desses caminhos possíveis.

Esse conjunto de elementos – os recursos expográficos, os objetos e o espaço junto às técnicas desenvolvidas para projetar e executar uma exposição – visa a tradução de uma linguagem científica para uma linguagem expográfica, que vem se desenvolvendo ao longo dos anos. No século XIX, as iluminações dos ambientes e as cores foram estudadas de forma que buscou-se ambientes mais claros e ventilados. Foi também durante o final do século XIX que iniciaram os estudos da psicologia de Gestalt<sup>27</sup>, cujos princípios difundidos eram a relação perceptual definida pelo contraste entre figura e fundo, tendo influenciado fortemente a expografia moderna (POLO, 2006).

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 recusam a acumulação e redundância dos modelos anteriores. Há uma ruptura na disposição do acervo em relação à herança de padrão acumulativo deixada pelos gabinetes de curiosidades e câmaras de maravilha<sup>28</sup>. Em consequência disso, foram criadas Reservas Técnicas para os bens não expostos. Segundo Maria Violeta Polo (2006), desenvolveram-se duas vertentes da expografia moderna: a primeira foi chamada “expografia moderna tradicional”, com origem na Alemanha e que ganhou bastante contribuição da Escola Bauhaus; a segunda vertente, a “expografia moderna italiana”, teve origem na Itália durante o Regime Fascista e foi menos difundida. No Brasil, o projeto do Museu de Arte de São Paulo — MASP, da arquiteta Lina Bo Bardi, é um exemplo da expografia moderna italiana. As duas foram

---

<sup>27</sup> Gestalt é um termo alemão que significa figura, configuração e forma. Trata-se de uma ciência que analisa princípios da percepção humana.

<sup>28</sup> Câmaras de maravilha, ou quarto das maravilhas nome dado para designar lugares que abrigavam coleções durante o Renascimento.

desenvolvidas durante o mesmo período e a principal diferença entre elas está na composição e organização dos painéis e espaços, já que ambas partem de um mesmo princípio de anular o fundo. A “expografia moderna tradicional” partiu dos estudos cromáticos enquanto “expografia moderna italiana” optou pelo uso de transparência através de estruturas, em que as paredes não são utilizadas para expor (POLO, 2006).



Imagem 17 Museu de Arte de São Paulo, projeto de Lina Bo Bardi. Foto do Arquivo de Pesquisa do MASP.<sup>29</sup>

O MoMA é considerado o primeiro museu de arte moderna, foi criado em Nova Iorque, nos Estados Unidos, em 1929, e consolidou a “expografia moderna tradicional” como paradigma das exposições nessa tipologia de museus, sendo muito difundido nessas instituições ao redor do globo.

---

<sup>29</sup> Disponível em < <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2018-11/predio-do-masp-projetado-por-lina-bo-bardi-completa-50-anos>> Acesso em: 27/09/2021.



Imagem 18 MoMA - Museu de Arte Moderna de Nova Iorque<sup>30</sup>

O MoMA visava criar e exibir espaços que eram ambos flexíveis e neutros. A estética do Cubo Branco originou-se ali e, assim como os corredores das galerias tradicionais derivadas dos palácios, que constituíram a norma para os espaços de museus do século XIX, o cubo branco acabou se tornando o paradigma modernista da exibição. Essa concepção dominou e segue dominando os interiores dos museus e galerias no mundo (GIEBELHAUSEN, 2006). É o que Brian O'Doherty chama de Cubo Branco (2002), ao comparar a galeria aos preceitos de uma igreja medieval no que se refere a sua construção, em que o mundo exterior não faz parte dela. Na galeria, as paredes são pintadas de branco, o teto é a fonte de luz e o chão de madeira é polido ou acarpitado, para que estalidos sejam provocados ao andar ou para que não haja ruídos. A arte então é livre, para assumir vida própria em que um cinzeiro de pé pode se tornar sagrado ou que uma mangueira de incêndio não seja uma mangueira de incêndio (O'Doherty, 2002).

<sup>30</sup> Disponível em < <https://www.moma.org/about/who-we-are/moma-history>> Acesso em: 27/09/2021.



Imagem 19 Salas expositivas de museus em diferentes países da Europa, que apresentam expografia moderna, e poderiam ser em qualquer outra parte do mundo. Primeira foto é do Four Domes Pavilion Museum of Contemporary Art, parte dos Museus Nacionais de Wrocław, Polônia, foto de 2017. Segunda foto é do Museu Calouste Gulbenkian - Coleção Moderna, em 2016. A terceira foto é do Der Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, em Berlim, foto de 2016. E a última foto é da Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, em Roma Itália, foto de 2020. Arquivo Pessoal, fotos da autora.



O branco tornou-se a cor “ideal”, símbolo da neutralidade, algo muito difundido nos museus de arte moderna e contemporânea. No entanto, é importante mencionar também o uso dessa expografia e de organização do espaço no caso de museus gregos de Arqueologia clássica. Embora não incluídos no guarda-chuva dos “museus de arte”, tiveram uma forte relação com as Belas-Artes e a Arquitetura e estiveram ligados ao próprio discurso nacionalista durante o século passado naquele país. Os museus nunca foram espaços neutros e sim espaços contagiados de carga política e simbólica.



Imagem 20 Sala expositiva do Museu da Acrópole, Grécia. Arquivo Pessoal. (Gonzaga, 2020.)



Imagem 21 Sala expositiva “Galerie du Temps,” dos arquitetos japoneses SANAA, chamados pelo Studio Adrien Gardère para fazer o design dos espaços do Museu Louvre-Lens. Autor da foto é Jean-Pierre Dalbéra.<sup>31</sup>

Embora a “estética do cubo branco” seja até hoje muito reproduzida em museus de arte moderna e contemporânea, mesmo em museus que também apresentam salas com a “tradicional” expografia moderna de interiores “brancos” em suas exposições de longa duração, algumas exposições optaram por se “reinventar” nas exposições temporárias/ou de curta duração e surgiram com interiores mais “vivos”, como, por exemplo, nas exposições temporárias *Feelings*, aberta ao público de 08/11/2019 à 04/10/2020, na Pinakothek der Moderne, em Munique, Alemanha, ou na exposição temporária *Ubuntu — The Harry David Art Collection*, aberta ao público de 22/09/2020 à 18/03/2021, no Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης — Museu Nacional de Arte Contemporânea de Atenas, Grécia.

<sup>31</sup> Disponível em <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:La\\_galerie\\_du\\_Temps\\_\(Louvre\\_Lens\)\\_8550665335.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:La_galerie_du_Temps_(Louvre_Lens)_8550665335.jpg)> Acesso em: 27/09/2021.

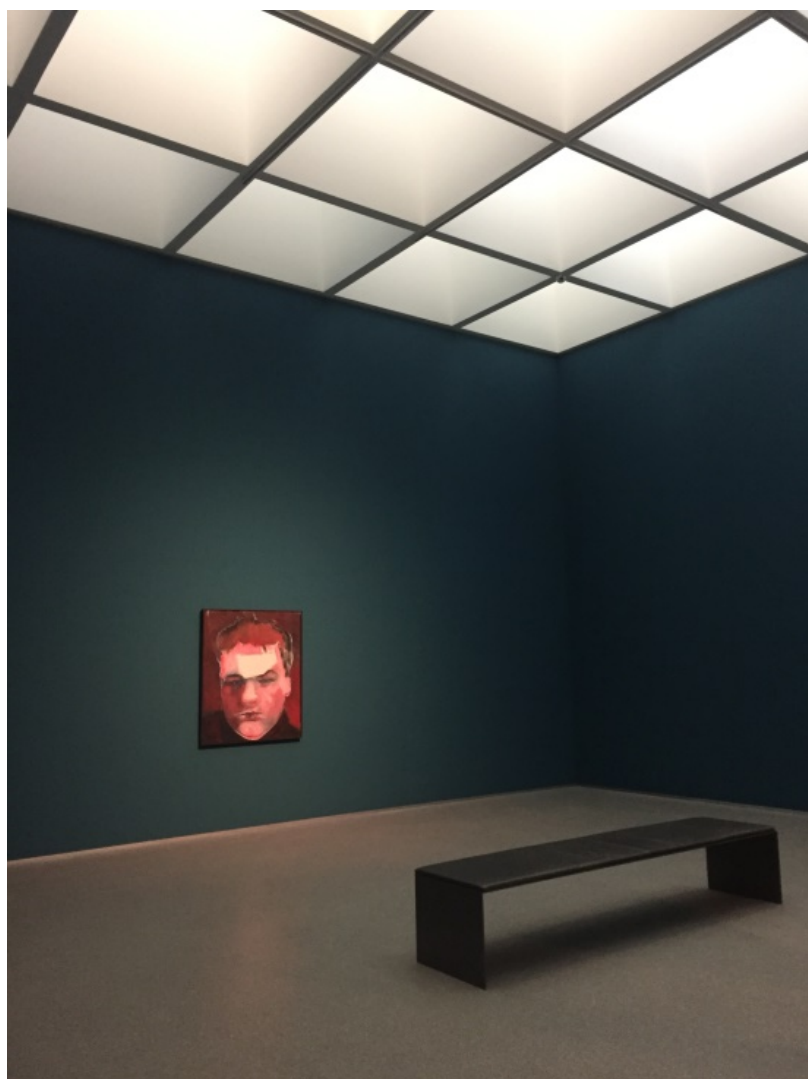


Imagem 22 Exposição temporária Feelings, aberta ao público de 08/11/2019 a 04/10/2020, na Pinakothek der Moderne, em Munique, Alemanha. Arquivo Pessoal. (Gonzaga, 2019.)



*Imagem 23 Exposição temporária Ubuntu – The Harry David Art Collection, aberta ao público de 22/09/2020 à 18/03/2021, no Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης – Museu Nacional de Arte Contemporânea de Atenas, Grécia. Arquivo Pessoal. (Gonzaga, 2020)*

Segundo Brian O'Doherty (2002) chegamos ao ponto que primeiramente percebemos o espaço e não a arte e que o clichê atual é de elogiar o espaço, sendo branco o “ideal” arquétipo da arte do século XX.

A relação entre projeto arquitetônico e projeto expositivo acaba por sofrer uma sobreposição nesse sentido, embora os dois projetos (arquitetônico e expográfico) sejam distintos. Refiro-me a uma sobreposição, pois a ideia de a arquitetura ser um “invólucro” para um certo “conteúdo” contribui para uma “confusão” entre projeto arquitetônico e projeto expográfico, algo que deve ser posto em debate, além de constituir um desafio para novos projetos. Mário Moutinho (2019) expõe essa preocupação sobre a distinção da abordagem da arquitetura em pelo menos três pontos: os projetos de edifícios novos, os projetos de adaptação ou de criação de anexos e os projetos expográficos. Nas palavras do autor:

Faltará, pois, ter em consideração que mais tarde ou mais cedo os museus terão de deixar pelo menos em parte esta obsessão pelo passado, pelo definitivo, para se dotarem de espaços que permitam que cada Museu cada dia possa mudar as suas exposições de acordo com a vida de cada dia. É neste contexto que se torna necessário analisar a contribuição da arquitetura para o campo da museologia, ou

melhor das diferentes conceituações da museologia contemporânea. Importa também distinguir a abordagem arquitetônica pelo menos dos seguintes pontos de vista: Projetos para edifícios novos; Projetos de adaptação de edifícios para usos museológicos; Projetos expográficos;

Para Moutinho, o papel da arquitetura pode ser negligenciada, subestimada ou superestimada, faltando um diálogo entre os setores em torno do museu.

A ‘interface’ da exposição como principal meio de comunicação assim como as coleções e a própria ideia de museu ainda estão ligadas à ideia de permanência. Essa ligação é presente na própria definição de museu e em como nos referimos às exposições. Na língua portuguesa, referimos às exposições de museus como “exposições de longa duração” e não mais como exposições “permanentes”, justamente para evitar a associação com a ideia de “permanência” (algo que ainda não mudou na língua inglesa e o termo utilizado é “*permanent exhibition*”). No entanto, o uso do termo “exposições permanentes” ainda não está “extinto” e, como exemplo, utilizo o concurso arquitetônico do Museu Marítimo do Brasil, no Rio de Janeiro, em 2021, em que o termo “exposições permanentes” ainda apareceu no Termo de Referência do concurso.

Os projetos expositivos do novo museu deverão contemplar três vertentes principais: \_ **Exposições permanentes** (*grifo do autor*) de objetos do acervo (exemplo: a Galeota de D. João VI). \_ Exposições temáticas temporárias de objetos do acervo. \_ Exposições temáticas temporárias, especialmente idealizadas para o Museu Marítimo do Brasil de objetos, documentos e/ou obras de arte que não pertençam necessariamente ao acervo. Idealmente, sempre haverá uma nova exposição em cartaz, criando constante e renovado apelo à visitação do museu e levando-o periodicamente à mídia. (Concurso Arquitetônico do Museu Marítimo do Brasil, 2021, p.11)

Nesse mesmo concurso, que buscou propostas para um novo edifício de museu, no Termo de Referência (Concurso do Museu Marítimo do Brasil, em 2021), na seção “perfil arquitetural” do edital, ilustra-se novamente essa sobreposição entre o projeto arquitetônico e o projeto expositivo, de maneira bem clara:

Esse deverá ser o objetivo principal a ser alcançado por sua arquitetura, em convergência estreita com a museografia e a expografia. A seguir, algumas sugestões para serem aplicadas na arquitetura do Museu Marítimo do Brasil e que contribuem para delinear um conceito geral para o museu: \_ A ideia fundamental para os espaços expositivos é que eles devem ser sucessivos. Isso implica na ideia de uma longa travessia, aproveitando a forma alongada do próprio prédio. Essa sucessão de espaços deve estabelecer uma perspectiva do inesperado e não do

linear. Ou seja, um espaço não deve gerar uma expectativa lógica e esperada para o próximo espaço, mas, ao contrário, cada novo espaço deve ser inesperado: depois de uma grande sala, virá uma pequena; depois de uma alta, uma baixa etc. (Concurso Arquitetônico do Museu Marítimo do Brasil, 2021, p.11)

Essa ideia de espaço expositivo requisitado pelo concurso como “de espaços expositivos sucessivos e com a ideia de uma longa travessia, aproveitando a forma do próprio prédio”, poderia ser alcançada em um projeto expográfico com suportes ou paredes móveis, que nada se relaciona com a estrutura do edifício. No que se relaciona ao edifício, ao contrário do estabelecido pelo concurso, seria a demanda por um edifício com flexibilidade e suscetível a modificações, se pensado em futuros novos projetos expográficos, mas que ainda fosse um edifício que atendesse às necessidades daquela coleção.

No contexto nacional, o Museu de Arte Contemporânea de Niterói (MAC-Niterói) é um outro exemplo. Incluído também como um “museu como organismo extraordinário” por Montaner (2003) é um “museu de arquitetura icônica”. Embora Mário Moutinho (2019), quando se referiu ao Museu de Arte Moderna de Niterói tenha se referido ao MAC-Niterói, é um exemplo de outro caso paradigmático, em que o projeto arquitetônico não está assegurando as funções “museológicas elementares”. Nas palavras do autor:

Um outro caso paradigmático é Museu de Arte Moderna de Niterói, no qual as mais elementares funções museológicas não estão asseguradas. E quem lá trabalha que o diga, pois nenhuma área de serviço dispõe de condições mínimas de funcionalidade e de salubridade. E, no entanto, do ponto de vista arquitetônico, se reconhece a elevada qualidade. No campo da adaptação de edifícios para funções museológicas a situação é na essencial oposta pois o projeto tem geralmente por base um programa e corresponde a necessidades decorrentes da ação museológica. Se os museus novos são de origem ministerial estes segundos são de origem municipal ou privada. Mas também é certo que muitas vezes o importante é inaugurar uma obra fruto de calendários eleitorais deixando para depois a definição da sua utilidade. (Moutinho, 2019, p. 65-66)



Imagem 24 Museu de Arte Contemporânea de Niterói (MAC-Niterói), no Rio de Janeiro.<sup>32</sup>

De acordo com Mário Moutinho (2019), o papel da arquitetura pode ser negligenciado ou o oposto, em que o arquiteto sobrepõe a organização espacial ao próprio conteúdo da exposição. Para o autor, em ambas as situações, é importante ressaltar a ausência de diálogo interáreas do conhecimento nesses projetos, tanto no caso dos edifícios novos ou adaptações quanto nos projetos expográficos. Nesse caso, a subestimação ou superestimação da arquitetura (como resposta da falta de diálogo entre os setores do museu), quando pensada como um ícone, é um investimento.

Podemos ainda relacionar a ideia de expografia — segundo Desvallées, a arte de expor<sup>33</sup> — como o conjunto de técnicas desenvolvidas para projetar e executar uma exposição, que visa a expressão e tradução de um programa de uma exposição a uma “linguagem” expográfica. Essa ideia de “linguagem” remete ao hipertexto. Nessa mesma

<sup>32</sup> Disponível em < [https://pixabay.com/pt/users/wagnerkiyoshi-1689608/?utm\\_source=link-attribution&utm\\_medium=referral&utm\\_campaign=image&utm\\_content=1087668](https://pixabay.com/pt/users/wagnerkiyoshi-1689608/?utm_source=link-attribution&utm_medium=referral&utm_campaign=image&utm_content=1087668)> WagnerKiyoshi</a> por <a href="https://pixabay.com/pt/?utm\_source=link-attribution&utm\_medium=referral&utm\_campaign=image&utm\_content=1087668">https://pixabay.com/pt/?utm\_source=link-attribution&utm\_medium=referral&utm\_campaign=image&utm\_content=1087668> Pixabay</a>  
Acesso em: 27/09/2021.

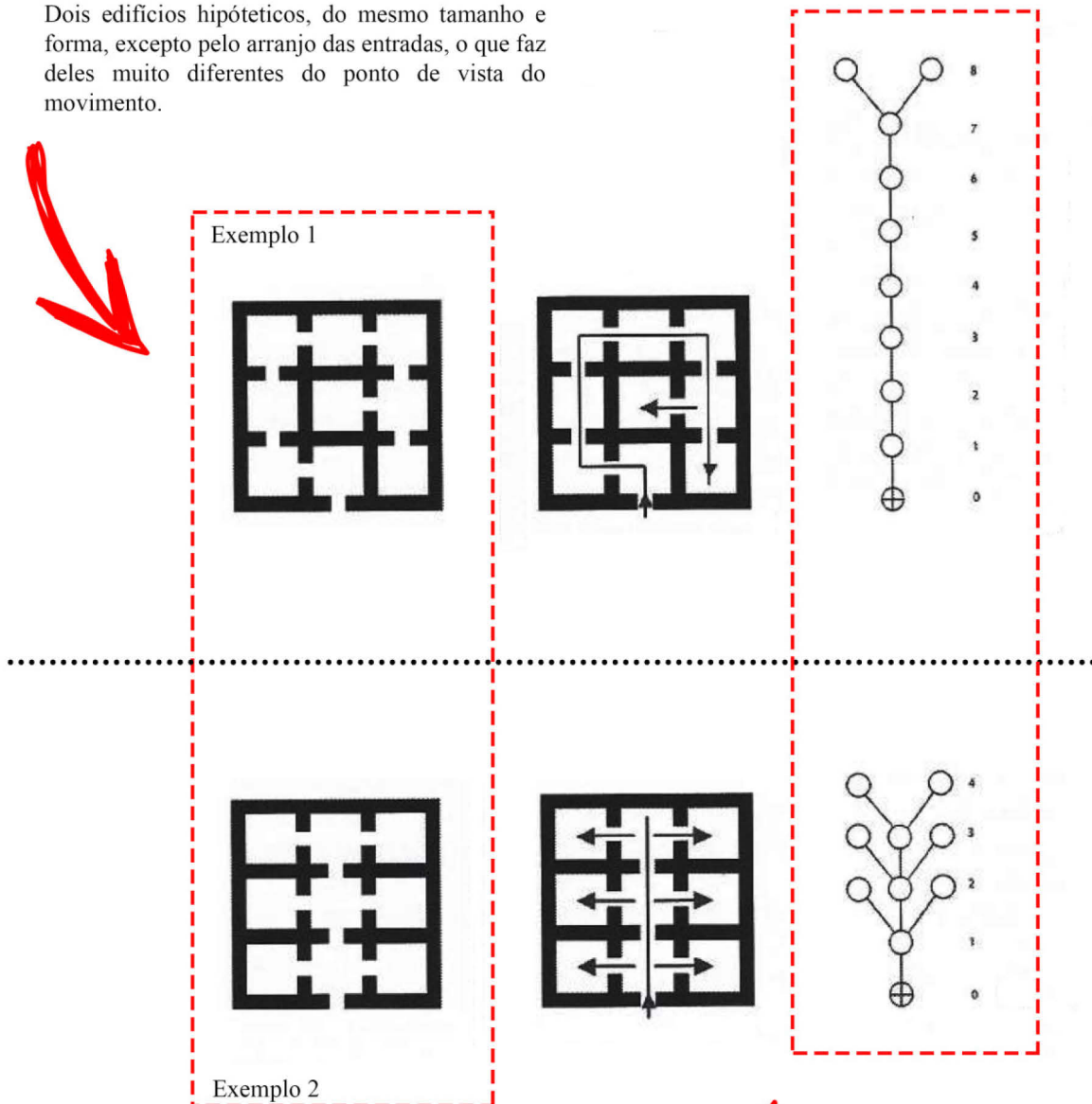
<sup>33</sup> Original: Expographie (angl. Expography, Exhibition design, esp. Expografia). n. f.—L’expographie est l’art d’exposer. Le néologisme a été proposé par André Desvallées en 1993, en complément du terme « muséographie » pour désigner la mise en exposition et ce qui ne concerne que la mise en espace et ce qui tourne autour, dans les expositions (à l’exclusion des autres activités muséographiques, comme la conservation, la sécurité, etc.), que ces dernières se situent dans un musée ou dans un lieu non muséal. L’expographie vise à la recherche d’un langage et d’une expression fidèle pour traduire le programme scientifique d’une exposition. En cela, elle se distingue à la fois de la décoration, qui utilise les expôts en fonction de simples critères esthétiques, et de la scénographie dans son sens strict, qui, sauf certaines applications particulières, se sert des expôts liés au programme scientifique comme instruments d’un spectacle, sans qu’ils soient nécessairement les sujets centraux de ce spectacle (DESVALLÉES, MAIRESSE, 2011, p. 599).

linguagem expográfica, o circuito expositivo/circulação de uma exposição conduz parte da criação de uma narrativa e se relaciona ao movimento e a co-presença no espaço.

Para Kali Tzortzi (2015), a ideia da “exposição como um hipertexto” é refletida na ênfase sintática nas relações visuais e permeáveis na disposição espacial, como as propriedades espaciais que afetam nossa percepção e compreensão das exposições. O argumento principal de Kali Tzortzi (2015) é que a arquitetura afeta nossa experiência nos museus pela forma com a qual ela organiza as relações espaciais entre as salas, os objetos e os visitantes. Nesse sentido, a arquitetura modela tanto o que chamamos funções genéricas de todos os edifícios como o movimento e a co-presença, bem como a função específica dos museus. O autor considera como função específica dos museus a de dispor exposições e utiliza a sintaxe espacial para descrever e analisar esses edifícios como sistema de relações espaciais.



Dois edifícios hipotéticos, do mesmo tamanho e forma, excepto pelo arranjo das entradas, o que faz deles muito diferentes do ponto de vista do movimento.



Gráficos dos dois edifícios, clarificando as estruturas de espaço diferentes.

### 3.3 O espaço-objeto | O espaço *musealia*

A relação entre museu e coleção parece óbvia e isso fica bem evidente na “atual” 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. Para Krzysztof Pomian (1990), existem dois tipos de coleções em “nossa” sociedade: as coleções privadas e as coleções de museu. O autor também nos provê uma definição de coleção como uma instituição que satisfaz os seguintes critérios: um conjunto de objetos naturais ou artificiais mantidos permanentemente dentro ou fora do circuito econômico, em que coleções especiais são dispostas em um lugar fechado com o propósito de colocá-las em exposição<sup>34</sup>. Essa é uma definição que o autor chama de meramente “descritiva” e, mais uma vez, vemos essa relação entre espaço expositivo, coleção e museu. Isso porque a primeira definição de coleção de Pomian (1990) colocaria todas as exposições na categoria de coleção. Isso leva o autor a descrever as coleções como sendo “os objetos mantidos temporários ou permanentemente fora do circuito da atividade econômica, e que devem, ainda assim, receber uma proteção especial, normalmente preservada para os objetos preciosos”<sup>35</sup>

Essa última definição serve, então, tanto para as coleções privadas quanto para os museus. No entanto, o museu é uma instituição colecionadora (porém não apenas isso), que abriga acervos e coleções, que embora sejam palavras usadas como sinônimos têm significados distintos. Um acervo pode ser composto por diversas coleções, o que não necessariamente significa que um acervo é uma coleção. No caso das coleções museológicas, elas só podem ser entendidas a partir da compreensão do contexto em que foram reunidas e da sociedade que as reuniu e no caso das coleções privadas, de “quem” as reuniu.

De acordo com Stránský (1994), empregamos normalmente os termos “objeto” e “coisa” como se fossem sinônimos. Empregamos o termo objeto como algo que se torna um objeto para um sujeito que se opõe a ele. É o objeto da nossa intenção cognitiva, já

<sup>34</sup> Original: “An Institution which must satisfy the following criteria: A set of natural or artificial objects kept temporarily or permanently out of the economic circuit, afforded special collection in enclosed spaces adapted specially for that purpose and put on display” (POMIAN, 1990, p. 9).

<sup>35</sup> . Original: “Objects which are kept temporary or permanently out of the circuit of economic activity should even so be afforded the kind of special protection normally preserved for precious objects” (POMIAN, 1990, p. 10).

que tal objeto não precisa necessariamente ser algo ou algo visualmente perceptível. Pode ser uma noção<sup>36</sup>. Para o autor, quando empregamos o termo objeto, queremos dizer que algo se tornou um objeto da nossa intenção cognitiva e o objeto, portanto, possui alguma informação museológica. Sendo assim, não haveria prova do caráter abordado na nossa realidade nesses objetos e não seríamos capazes de provar o caráter do que escondemos e mostramos, pois o objeto não conteria nenhuma “informação museológica”. Nesse sentido, os objetos de museu podem ser utilizados como fontes de diferentes maneiras. É então que Stránský (1994) utiliza o termo *musealia* e o objeto nesse contexto, quando colocado nos museus, passa a apresentar um valor específico, que ele chama museal. A “coisa” no museu não é apenas uma mera “coisa”. Em suas palavras:

Se não provarmos o caráter específico de nossa abordagem da realidade, não seremos capazes de provar o caráter específico daquilo que escondemos e ocasionalmente exibimos em nossos museus. Os objetos em museus podem ser utilizados como fontes de várias maneiras. Podemos concebê-los como meras coisas e exibi-los como tais, podemos apreciá-los do ponto de vista semiótico, mas não seremos capazes de salvaguardá-los se os transformarmos em meras exposições ou tudo o que tem sido falado sobre representa realmente um valor específico, que chamo de musealidade, e então, a coisa no museu não é apenas uma coisa, ou nós não provamos isso e então, nós deveríamos admitir que a frase introdutória desse artigo se aplica a nós também. (Tradução da autora)<sup>37</sup>

Já segundo Desvallées (2014), o objeto de museu é a “coisa” que foi musealizada, que constitui qualquer tipo de realidade: “A expressão objeto de museu, quase poderia passar por pleonasma, enquanto 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” (DESVALLÉES, 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

---

<sup>36</sup> 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” (STRÁNSKÝ, 1994, p.47).

<sup>37</sup> Original: “If we do not prove the specific character of our approach to reality, we will not be able to prove the specific character of what we hide and occasionally put on display in our museums. Objects in museums can be utilized as sources in many ways. We can conceive them of as mere things and display them as such, we can appreciate them from the semiotic point of view, but we will not be saved if we turn them into mere exhibits. Either all what I have been talking about really represents a specific value which I call museality and then the thing in the museum is not just a thing, or we do not prove this and then we should admit that the introductory sentence of this paper applies to us, too” (STRÁNSKÝ, 1994, p. 51).

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. O autor utiliza a expressão “objeto-símbolo” para designar esses “objetos-testemunhos” (apud DESVALLÉES, 2014). Os objetos, nesse sentido, mudam de significado e cada visitante é livre para interpretar aquilo que observa em função da sua visão 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” ou em *musealia*. A crítica de O'Doherty (2002) sobre a arte ser livre para assumir vida própria nesses espaços institucionalizados também se relaciona ao processo de musealização, sendo como resultado a “consagração” ou o reconhecimento de um certo valor artístico quando esses objetos (as obras de arte) se encontram no museu. No entanto, o processo de musealização não consiste apenas na transferência de um objeto para um espaço museal, mas está relacionada a todas as mudanças e ações que acompanham esse objeto, sendo a musealização estudo de vários pesquisadores na área da Museologia. Essas mudanças também podem acontecer *in situ*, assim como mencionado por Waldisa Rússio (1981) que expressava que a extração de “valores” de um “objeto” pode acontecer também nos *éco-contexte* ou *éco-dynamique* (ecomuseus).

Para Waldisa Rússio (1981), a musealização não envolve comunicação museológica, mas implica um destaque ou ênfase em certos objetos e baseia-se em pesquisas preliminares, na seleção, na documentação, gerenciamento, administração, conservação e possivelmente trabalhos de restauração, que abrange ações muito diferentes e que depende de diversos campos científicos. Nas palavras da referida museóloga:

A musealização não remete à comunicação museológica. A comunicação museológica remete a um realce, uma ênfase em certos objetos. Já a musealização se baseia em pesquisas preliminares, na seleção dos próprios objetos, na documentação, gestão, administração, conservação e eventualmente restauração. Esta musealização abrange, portanto, ações muito diferentes que dependem de campos científicos muito diversos. (Tradução da autora).<sup>38</sup>

Waldisa Rússio (1990 apud Cury, 2006, p. 24 – 25) considerava o ato de musealizar muito mais abrangente, pois levava em consideração as informações trazidas pelos objetos em termos de qualidades documentais, testemunhais e de fidelidade. Na concepção de Rússio, a musealização é um processo que integra preservação e comunicação, pois “documentalidade” se refere a ensinar algo (a potencialidade do objeto museológico de ensinar algo a alguém) como objetos testemunhais. Marília Xavier Cury (2006, p. 24) concorda com Waldisa Rússio que o termo musealização significa a valorização dos objetos e que pode acontecer com a transferência do objeto de seu contexto para o contexto dos museus ou sua valorização *in situ*. No entanto, para Cury (2006, p. 26), o processo de musealização é entendido como uma série de ações sobre os objetos. Essas ações são entendidas como a aquisição, pesquisa, conservação, documentação e comunicação, que se inicia com a seleção de um objeto e se completa com sua apresentação, pelos diversos meios de comunicação, como exposições, atividades educativas e outros.

---

<sup>38</sup> Original: 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. (RUSSÍO, 1981, p. 59)

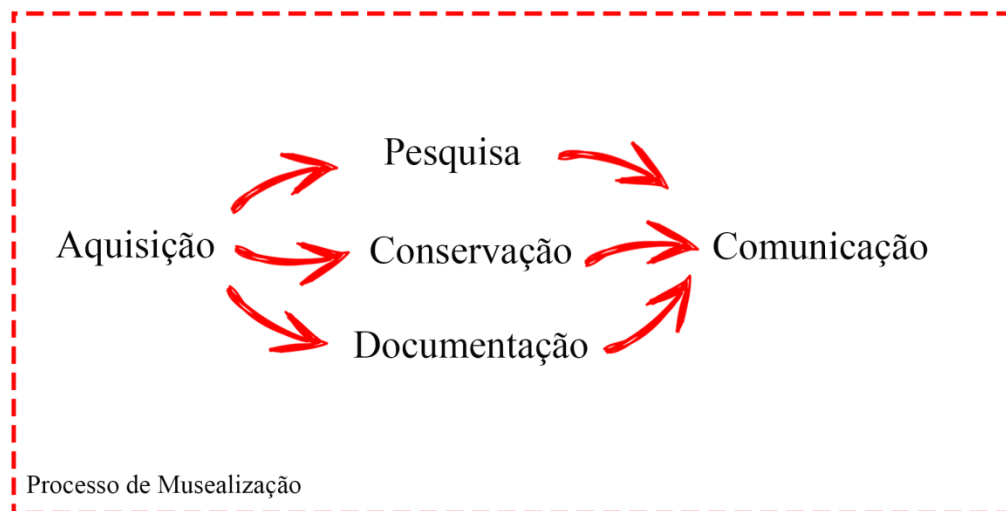


Imagem 26 Diagrama mostrando o processo de musealização, por Cury (2006, p. 26).

A comunicação museológica, segundo Cury (2006), é parte do processo de musealização de um objeto e é um nome genérico para várias formas de expressão desse conhecimento, absorvidas durante esse processo. No entanto, esse processo é entendido como ações que não necessariamente se encadeiam em uma sequência linear, mas sim como um ciclo, com atividades que continuam a acontecer: não há um fim desse processo na comunicação.

As formas de comunicação museológica são variadas, das quais podemos citar os artigos científicos e de estudos de coleções, catálogos, materiais didáticos, vídeos e filmes, palestras, ‘workshops’ e materiais de divulgação ou difusão do conhecimento. Também podemos incluir mídias sociais e sites nesta lista. Todas essas manifestações são comunicação em um sentido mais amplo e, segundo Cury (2006), no que se refere a museus, as exposições museológicas são a forma primária de comunicação nesses espaços ou a mais específica, onde os visitantes têm contato direto com a *musealia*. No entanto, podemos considerar que atualmente o formato expositivo também não se limita ao espaço do museu. Pode ocorrer *in situ*, por exemplo, nos sítios arqueológicos, ou até mesmo no “espaço virtual”.



Imagem 27 Jardim de uma residência, no Parque Arqueológico de Pompéia, um exemplo de musealização in situ. Arquivo Pessoal. (Gonzaga, 2021)

Os espaços dos museus também são passíveis de musealização. Os projetos de museus de arquitetura icônica podem ser percebidos não apenas como um primeiro componente que interpreta o museu mas também como um registro da expressão de ideias que demarcam um tempo, podendo ser um *objeto de museu*. Diferentemente dos primeiros “museus modernos” e, embora incluídos como sendo parte deles, os “novos” museus de arquitetura icônica marcam a abolição da centralidade da coleção; não estão vinculados à expressão de um conteúdo ou de uma instituição colecionadora; são projetados pela figura de um “arquiteto-estrela”; existem globalmente; e em alguns casos são impulsionados pela classe capitalista transnacional.

No entanto, os espaços desses novos museus de arquitetura icônica, vistos como obra de arte, não são necessariamente espaços musealizados ou entendidos como objeto museológico. A Museologia pode ser utilizada para entender “o espaço” de modo que a arquitetura é a materialização das expressões de valores culturais, históricos, artísticos e estéticos de uma sociedade, ou seja, uma arquitetura que pode ser também *musealia*.

## 4 CAPÍTULO III – A MUSEOLOGIA ENTRE AS PRÁTICAS E O FENÔMENO

### 4.1 O Fenômeno museu

Uma das formas de entender os museus, é tentar entender a história dessas instituições. Segundo Hooper-Greenhill (1992), a história é falha em analisar, compreender e articular o presente, o que gera algumas consequências. Uma dificuldade é a de articular a diversidade de histórias, principalmente no que tange aos museus, pois existem numerosas formas de museus, com financiamentos e arranjos administrativos diferentes. Outra dificuldade é a de compreensão do passado, a de buscar por uma origem e tradição, que procura por semelhanças ao invés de diferenças; portanto, se perde um conjunto de relações políticas, culturais, econômicas e ideológicas que caracterizam essas diferentes manifestações. (HOOPER-GREENHILL, 1992).

Hooper-Greenhill (1992) interroga os dias atuais dos museus, a partir de quatro estudos de caso - o *Medici Palace*, *The cabinet of the World*, *Repository of the Royal Society in England* e *Disciplinary Museums* - com o intuito de encontrar novas formas de escrever e compreender a história do presente. A autora parte da noção de discurso de Michael Foucault, para quem o discurso é uma representação culturalmente construída pela realidade e não uma cópia exata dela.

O Palácio Médici, que pode ser considerado o primeiro museu privado da Europa, é o primeiro estudo de caso de Hooper-Greenhill (1992). A autora questiona a maneira pela qual o Palácio pode ser compreendido. O Palácio Médici na Florença do século XV é citado como a entidade de origem dos museus europeus e das práticas de coleta de objetos e surgiu num momento de rápido crescimento das atividades bancárias, comerciais e mercantis, que resultaram em fortunas para os poderosos da classe mercantil. Segundo a autora, uma das razões para o surgimento do Palácio foi o desejo da família Médici em evidenciar seu status, tanto como uma importante decisão política quanto como uma nova forma de poder. A Itália daquele período não era uma unidade social ou cultural e não havia ainda o conceito de identidade nacional. A forma política que substituiu o sistema feudal era a do príncipe absoluto que contava com o apoio dos mercadores e de quem poderia até mesmo ser um mercador enobrecido, como era o caso da família Médici (HOOPER-GREENHILL, 1992).



Segundo a autora, existiam muitos “projetos”<sup>39</sup> que não procuravam representar a visão de mundo do colecionador. A visão do colecionador foi tomada posteriormente. A constituição de uma visão de mundo enciclopédica não era o objetivo desses colecionadores. O Palácio dos Médici não representou uma visão de mundo a partir de suas coleções, mas sim o desenvolvimento de posições de sujeitos que demonstrassem uma relação de poder, a de ser uma família mais rica e instruída se comparada a outras famílias. Sendo assim, uma das funções básicas do “primeiro museu da Europa” foi a de estabelecer uma posição de superioridade por meio da exibição de riqueza e status da família que o possuía. A conceituação de um espaço expositivo nasceu da necessidade dessa tarefa, como já mencionado, e esse novo espaço expositivo era de natureza privada e controlada, muito diferente dos espaços de natureza pública como as igrejas, que eram abertos a todos. Esse novo espaço se tornou um privilégio atribuído por um príncipe ou pelo dono do palácio (HOOPER-GREENHILL, 1992).

Entretanto, de acordo com Waldisa Russo (1979) o momento da abertura renascentista após o medievo, irá sintetizar a vida, a religião e a arte. O Uffizi é então o protótipo de seu tempo, se denominando como Galeria, não apenas pelo fato de ser um museu de arte, mas também pelo fato de o vocábulo estar atribuído ao Mouseion de Alexandria/ Museu de Alexandria. O museu da abertura renascentista revela em suas características os primeiros sintomas de um acervo seletivo e representativo do diálogo entre o homem e a arte, como uma manifestação de seu espírito. Foi também uma das primeiras tentativas de especialização de um museu, pois o museu de arte é cogitado como algo diferente do museu científico. Há uma tentativa de abertura do museu, embora esteja limitado àquele contexto social, o que já é algo contemporâneo, porque a “visitação aberta a todos” se restringiu apenas aos jovens artistas, o que representou uma abertura para aquele modelo social aristocrático (RUSSO, 1979). Ainda, de acordo com Luísa Becherucci (Apud RUSSO, 1979, p. 82), o museu de arte e a galeria se diferenciam do museu científico e ainda contribuíram para a formação de uma nova disciplina, a História da Arte.

Hooper-Greenhill não escreve sobre o nascimento dos museus ou dos museus na Itália, mas é importante destacar a reinvenção dessas instituições, entendidas como um fenômeno e não como uma instituição estática, mas sim daquilo que ela pode representar. Essa representação está ligada ao tempo, ao espaço e à sociedade em que está inserida,

---

<sup>39</sup> Coleções que se assemelhavam a lógica da coleção dos Medici e que não tinham a visão de mundo do colecionador, como nos gabinetes de curiosidade.

bem como aos sujeitos que a interpretam. As formas de entender o museu enquanto uma instituição que está em constante mudança, como no caso do Palácio dos Medici, ou até mesmo dos Gabinetes, se analisados segundo a atual definição do ICOM que temos atualmente de museus, não seria enquadrada como um museu por serem coleções privadas e não abertas ao público.

Para Hooper-Greenhill (1988), em referência aos “*Theatres*”, as coleções renascentistas pela Europa, chamados “*Theatrum Mundi, Theatrum Naturae, Theatrum Sapientiae*” foram coleções constituídas para representar uma lógica de mundo a partir da visão de quem as colecionava. Essas coleções recriavam representações a partir de objetos significativos, que retratavam a ordem do cosmos. Nas palavras de Hooper-Greenhill (1992), ainda sobre os gabinetes de curiosidades, podemos destacar que:

O gabinete, na medida em que tinha a função de um “*teatrum mundi*”, foi uma das primeiras e mais abrangentes tentativas nesta constituição do mundo como uma visão. As funções desses “gabinetes do mundo” eram duplas: em primeiro lugar, reunir objetos dentro de um cenário e um discurso onde as coisas materiais (feitas significativas) pudessem atuar para representar todas as diferentes partes do existente; e em segundo lugar, tendo reunido uma coleção representativa de objetos significativos, para expor ou apresentar esse conjunto de tal forma que a ordenação do material tanto representasse como demonstrasse o conhecimento do mundo. Além disso, tanto a coleta conjunta das coisas materiais como a sua ordenação posicionaram a ordem dos sujeitos dentro daquele sistema de ordem. (Tradução da

*The Cabinet of the world* ou o “Gabinete do Mundo” foi o segundo caso estudado por Hooper-Greenhill (1992), nome que ela utilizou para se referir aos “gabinetes de curiosidade”, pois segundo a autora havia um grande número de diferentes manifestações dessas coleções. O termo “Gabinete”, nesse contexto, foi usado metaforicamente. Na Itália do século XVI são utilizados diferentes termos e dentre os mais utilizados estão ‘*studio*’, ‘*studiolo*’, ‘*guardaroba*’, ‘*museo*’ e posteriormente ‘*galleria*’. No Schloss Ambras<sup>40</sup>, as salas também eram chamadas *Kunstkammer, Turkenkammer, Antiquarium, Heldenrust-kammer*.

---

<sup>40</sup> Palácio da Áustria.



Imagem 28 Ilustração Museo di Ferrante Imperato, Nápoles, 1599. <sup>41</sup>

Hooper-Greenhill (1988), ainda questiona a “arte da memória”<sup>42</sup> e como ela se relaciona com o “gabinete do mundo”. Sugerindo que a imagem do mundo apresentado por esses espaços foram criadas a partir das regras da episteme renascentista e da racionalidade que explicam essas estruturas de conhecimento, elas só podem ser melhor entendidas com a combinação de elementos, como, por exemplo, com as práticas epistemológicas da Renascença. O objetivo desses “gabinetes do mundo” varia conforme a posição social do sujeito que coleciona, se é o príncipe, o pesquisador ou o comerciante. Nas palavras da autora:

[...] A racionalidade que explica a estrutura do conhecimento que informou o "gabinete do mundo" pode ser entendida, pelo menos em parte, através de uma combinação de vários elementos. Estas incluem as práticas epistemológicas da episteme renascentista (interpretação, semelhança, conhecimento esotérico);

<sup>41</sup> Disponível em <[http://www.ausgepackt.uni-erlangen.de/presse/download/museum\\_des\\_imperato.jpg](http://www.ausgepackt.uni-erlangen.de/presse/download/museum_des_imperato.jpg)> Acesso em: 27/09/2021.

<sup>42</sup> A arte da memória (relacionado ao termo mnemotécnica, que tem origem grega), se refere a memorização de grandes quantidades de informação, pelo processo de transferência oral, no qual era necessário desenvolver eficientes de memorização antes do advento da impressão.

técnicas mnemônicas (lugares e imagens); e modelos do mundo apresentados através de exemplares bidimensionais (Fludd) e tridimensionais (Camillo). O alvo adequado dos "gabinetes do mundo" irá variar de acordo com a posição do assunto do "coleccionador" (príncipe, estudioso, comerciante). (Tradução da autora)<sup>43</sup>

Para Hooper-Greenhill (1992), as práticas de coleta analisadas no primeiro estudo de caso - o Palácio dos Médici - foram efetuadas em um contexto muito diferente dos "Gabinetes do mundo" e as atividades de coletas de artefatos do "gabinete do mundo" mal existiam durante o período do Palácio dos Médici e só começaram a ser estabelecidas a partir do final do século XVI de modos e em escalas diferentes. Não há a figura de um colecionador, mas sim de sujeitos coletores.

Já a palavra "museum" não é muito usada durante esse período e quando isso acontece emprega-se o termo em latim ou grego, que se refere ao lugar específico onde as musas podiam ser "observadas"<sup>44</sup>. Na sexta edição do *Edward Phillips's New World of Words* ou *Universal English Dictionary* (1706), a palavra é definida como estudo ou biblioteca, uma faculdade ou um "espaço público" dentro daquele contexto, de uso para homens instruídos<sup>45</sup> (HOOPER-GREENHILL, 1992).

Segundo Jeffrey Abt (2006), na história dos museus o termo museu tem origem no grego antigo Μουσεῖον (*mouseion*), que se relacionava ao local de culto dedicado às musas ou na fundação do "Mouseion de Alexandria". Já a associação da palavra museu com uma coleção sistemática e com estudos começou provavelmente com as viagens de Aristóteles para ilha de Lesbos, em companhia de seu estudante Teofrasto, em que começaram a colecionar, classificar, e estudar espécies botânicas (ABT, 2006).

A maioria dos relatos da história do museu começa com as origens etimológicas do "museu" na palavra grega antiga para locais de culto dedicados às musas (mouseion) ou ao lendário museu de Alexandria, c.280 aC. No entanto, a associação de "museu" com a coleta sistemática e o estudo de evidências começou em algum lugar intermediário - provavelmente com as viagens de Aristóteles à ilha de Lesbos em meados da década de 340 aC. Foi lá que Aristóteles, na companhia de seu aluno Theophrastus, começou a colecionar, estudar e classificar espécimes botânicos; e, ao fazê-lo, formulou uma metodologia empírica, exigindo que

<sup>43</sup> Original: [...] the rationality that explains the structure of knowledge that informed the 'cabinet of the world' can be understood, at least in part, through a combination of several elements. These include the epistemological practices of the Renaissance episteme (interpretation, resemblance, esoteric knowledge); mnemonic techniques (places and images); and models of the world presented through two-dimensional (Fludd) and three-dimensional (Camillo) exemplars. The proper target of the 'cabinets of the world' will vary according to the subject position of the 'collector' (prince, scholar, merchant) (HOOPER-GREENHEIL, 1992, p. 130 – 131)

<sup>44</sup> No texto, a autora utiliza a palavra "study", que significa aprender sobre algo, especialmente em algum livro ou curso educacional; examinar algo cuidadosamente;

<sup>45</sup> No *Edward Phillips's New World of Words*, a palavra museum é definida como: "A study, or library; also a college, or public place for the resort of learned man."

estruturas sociais e físicas levassem à investigação aprendida contínua e à evidência necessária para persegui-la. (Tradução da autora)<sup>46</sup>

Segundo Poulot (2013, p. 15 – 16), o Museu de Alexandria - “ao mesmo tempo, biblioteca, coleção, centro acadêmico - é o testemunho por excelência da relação imaginária estabelecida pela instituição e com a Antiguidade, a qual se converteu gradualmente em lugar-comum dos dicionários.” Por outro lado, de acordo com Jeffrey Abt (2006), o *Mouseion* de Alexandria era uma das instituições mais reconhecidas da antiguidade e a memória do *Mouseion* tende a ser confundida com dois aspectos muito diferentes: o da comunidade de estudiosos, como traduções para o grego, e o do centro onde as atividades eram abrigadas (o *Mouseion*) tais como coleção de textos, aquisição, edição, catalogação.

O quarto estudo de caso de Hooper-Greenhill (1992) é o “museu disciplinar”, que representa as transformações nas práticas em museus que aconteceram após a Revolução Francesa e o surgimento do estado. Houve reformulações dos modelos anteriores, como o “gabinete do mundo”, surgindo um novo modelo, que envolveu o “museu disciplinar” dentro de uma rede de patrocínio estatal e de produção de arte numa escala muito maior, exigindo cargos especializados para manter a sua força como instrumento do estado. A Revolução Francesa propiciou as condições para o surgimento de um programa museológico, que transformou as práticas de colecionar e as posições dos sujeitos. A Revolução Francesa também marcou o fim de uma sociedade hierárquica e desigual e, ao mesmo tempo, colocou um fim no antigo modo de observar o mundo com uma ordem fixa regida pela lógica teológico-política. (HOOPER-GREENHILL, 1992).

A Revolução Francesa é marcada pelo surgimento do estado nacionalista centralizado e pelo domínio social da burguesia, que até então era dominada pelos monarcas, aristocratas e pela Igreja Católica. Isso significou o fim dos privilégios feudais, aristocráticos e religiosos. Para os museus, isso marcou o surgimento do primeiro museu público e dos museus nacionais, assim como o início da democratização da cultura. A compreensão de “primeiro museu público” também é controversa e para muitos

---

<sup>46</sup> Original: Most accounts of museum history begin with either the etymological origins of “museum” in the ancient Greek word for cult sites devoted to the muses (*mouseion*) or the legendary Museum of Alexandria’s founding c.280 bce. However, the association of “museum” with the systematic collection and study of evidence began somewhere in between – probably with Aristotle’s travels to the island of Lesbos in the mid-340s bce. It was there that Aristotle, in the company of his student Theophrastus, began collecting, studying, and classifying botanical specimens; and in so doing formulated an empirical methodology requiring social and physical structures to bring into contiguity learned inquiry and the evidence necessary to pursue it (ABT, 2006, p. 115-116).

pesquisadores é atribuída entre o Museu Ashmolean (1683) e a inauguração da Grande Galeria do Palácio do Louvre (1793).



*Imagem 29 Museu do Louvre, Paris, França. Arquivo Pessoal (Gonzaga, 2016)*

No entanto, o que é um museu público? Conforme a atual definição de museu do ICOM, compreende-se o museu como uma instituição aberta ao público e sem esse atributo uma instituição não se caracteriza como um museu. No entanto, a ideia de museu público vem se transformando. Como já mencionado por Jeffrey Abt (2006), no discurso moderno da Museologia o “museu público” é uma das expressões menos questionadas e mais comuns e esses dois termos “museu” e “público” são tratados como um só. Segundo

o autor, a redução do “público” como um adjetivo que modifica o “museu” veio com a constituição do Museu Ashmolean<sup>47</sup>. Já a nomenclatura e significado de “público” em relação às práticas, lugares, audiências, coleta de artefatos e exibição, bem como o significado de museu, tem evoluído ao longo dos anos.

Segundo Hooper-Greenhill (1992), o museu público foi constituído para compartilhar o que foi privado e expor o que foi escondido. Segundo a autora, as novas práticas que emergiram tentaram cumprir a função de transformar a população em um recurso útil para o estado. Nesse sentido, era considerado parte do sistema educacional do estado e isso teve profundas implicações e produziu práticas de acesso que eram descontínuas em relação a outras instituições (outros museus), em que a entrada podia ser restrita para apenas algumas pessoas. Segundo Hooper-Greenhill,

A pura coragem da República é celebrada tanto como uma força moral maior quanto como mais útil que o poder da riqueza herdada do soberano aniquilado. Os "museus" são vistos como aparelhos para consumo público e não para consumo privado. A educação da população através de "museus" surgiu como uma nova forma de gestão da população, voltada para o bem coletivo do estado e não para o benefício do conhecimento individual. O "museu" deveria ser usado para apoiar a República, oferecendo uma oportunidade a todos os cidadãos de compartilhar o que anteriormente se tornariam as posses privadas do rei. O "museu" é um ponto crucial nessa articulação. Ela permite o triunfo da "liberdade sobre a tirania" e da "filosofia sobre a superstição". (Hooper-Greenheil, 1992, p. 174) (Tradução da autora)<sup>48</sup>

Em suma, para Hooper-Greenhill (1992), os museus foram muito importantes para a formação do conhecimento nos últimos 600 anos e durante o período da episteme renascentista, mesmo desde a era clássica à era moderna, pode-se observar diversas estruturas de conhecimento e regras para a construção de uma “verdade”. Nesse sentido, a acumulação de coisas materiais sempre foi uma maneira utilizada pela qual é possível conhecer o mundo e em cada contexto possibilitou diferentes formas de conhecimento. Para a autora, não há um “museu essencial” ou uma entidade pré-construída, sendo ela produzida igualmente durante os diferentes tempos, não existindo um ancestral direto dos

<sup>47</sup> A origem do museu, segundo o próprio site da instituição, foi em 1682, quando Elias Ashmole doou sua coleção para a Universidade, e foi inaugurado como o primeiro museu público da Grã-Bretanha e o primeiro museu universitário do mundo, em 1683. Disponível em < <https://www.ashmolean.org/history-ashmolean> > Acesso em 09 de setembro de 2021.

<sup>48</sup> Original: The pure courage of the Republic is celebrated both as a greater moral force and also as more useful than the power of the inherited wealth of the overturned sovereign. ‘Museums’ are seen as apparatuses for public rather than private consumption. The education of the population through ‘museums’ emerged as a new form of population management, targeted at the collective good of the state rather than for the benefit of individual knowledge. The ‘museum’ was to be used to support the Republic by offering an opportunity to all citizens to share in what would previously have become the private possessions of the king. The ‘museum’ is a crucial point in this articulation. It enables the triumph of ‘liberty over tyranny’ and ‘philosophy over superstition’ (HOOPER-GREENHEIL, 1992, p. 174)

museus ou um papel fundamental, assim como não existe uma identidade para essas instituições. Conforme demonstrado nos estudos de caso, tais identidades são construídas e estão sujeitas a mudanças, conforme o jogo de dominações e poderes que se alteraram, surgindo novas relações de vantagem e desvantagem.

Tereza Scheiner (1999) procura uma abordagem mais holística para pensar o museu. Para a autora, o “museu tradicional” não é o único museu possível e ele não deveria ser pensado como algo único, mas sim como um fenômeno, algo dinâmico, independente de um local e tempo específico, podendo estar em muitos lugares, sobre diversas formas e diferentes manifestações. Segundo Scheiner,

Como fenômeno, o Museu é livre e plural: pode existir em qualquer espaço, em qualquer tempo. Inexiste, portanto, uma forma 'ideal' de Museu, que possa ser utilizada em diferentes realidades: o Museu toma a forma possível em cada sociedade, sob a influência dos seus valores e representações. ...O que constitui, então, o Ser do Museu? A sua relação muito específica com a realidade (real presente, real em devir), o tempo (duração), a memória (processo), o Homem (produtor de sentidos). De que modo se apresenta esta relação? Em liberdade e pluralidade, sob os mais diferentes suportes - do museu interior à memória da biosfera, todos eles igualmente expressões do Real. Qual a potência do Museu? Recriar-se continuamente, em intensidade, produzindo sentidos (SCHEINER, 1999, p. 156).

Tereza Scheiner (1999) vê o museu como um fenômeno e não como uma instituição estática. Essa instituição mutável, que existe independente do tempo ou espaço, dialoga com a perspectiva de Hooper-Greenhill (1992) a respeito dos “museus” no que tange à compreensão de que muitas leituras podem ser feitas a partir dessas manifestações. Segundo Hooper-Greenhill (1992), até recentemente, muitos museus eram focados na representação do passado e mesmo hoje em dia as pessoas ainda associam isso como sendo a função dos museus. Essa não era a função do Palácio dos Médici, dos Gabinetes de Curiosidade ou do *Repository of the Royal Society*. Os valores e prioridades dados aos museus de hoje em dia não são e foram os mesmos dos que eram no passado.

Hooper-Greenhill ao fazer uma releitura da compreensão na forma de escrever e compreender a história dos museus, a partir da noção de do discurso de Michel Foucault, contribui para este trabalho demonstrando que diferentes leituras podem ser feitas a partir dessas instituições. Conforme o que essas instituições poderiam significar em determinado contexto histórico e social, os museus assumiram diferentes funções ao longo dos anos e o próprio entendimento do que é um museu se modificou. Ele continua



em constante transformação, sendo o entendimento de “fenômeno museu”, de Tereza Scheiner (1999), o mais cabível para se referir a essas manifestações e essa leitura do museu é um dos elementos centrais para esta pesquisa.

## 4.2 O museu no tempo presente: Uma definição em constante revisão

A palavra museu pode ser associada tanto ao lugar de aprendizado da biblioteca ou ao templo de devoção. Por outro lado, partindo da definição de museu do ICOM, o termo museu se relaciona mais ao “Museu de Alexandria” que ao “*Mouseion* Templo”, já que essas instituições no presente têm sido compreendidas como muito além da mera contemplação de artefatos e objetos da cultura material, incluindo também a compreensão desses espaços como lugar de aprendizado e de trocas.

Atualmente, a definição de museu de 2007, que provém do Conselho Internacional de Museus (ICOM)<sup>49</sup>, é uma definição de origem europeia, embora mesmo que atualmente existam várias entidades na Europa e além dela que se identificam como museus, mas que podem não cumprir todos os requisitos da definição. Além disso, uma das principais lições aprendidas com os esforços do ICOM é o das consideráveis diferenças da noção do que é um museu em todo o mundo e dos diferentes contextos linguísticos (BROWN, MAIRESSE, 2018).

A atual definição continua sendo a definição de museu adotada pela *22nd General Assembly*, em Viena, Áustria, em 24 de agosto de 2007, que apresenta o museu como: “instituição permanente sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, investiga, comunica e expõe o patrimônio material e imaterial da humanidade e do seu meio envolvente com fins de educação, estudo e deleite”<sup>50</sup>. No entanto, a definição de museus está em constante discussão e debate no próprio âmbito do ICOM. Um exemplo é que em 2019 a definição (sétima definição) entrou em discussão novamente, quando o ICOM realizou uma chamada pública para a colaboração de propostas para uma nova definição. A decisão aconteceria durante a conferência “*ICOM Kyoto 2019 25th General Conference: Museums as Cultural Hubs: The Future of Tradition*”, na cidade de Kyoto, no Japão, em setembro de 2019. No entanto, após a conferência em Kyoto, que gerou um grande debate entre os membros, a assembleia geral decidiu postergar com 70,41% dos votos a nova

---

<sup>49</sup> O ICOM foi criado em 1946, e é uma organização não-governamental, que mantém relações formais com a UNESCO. Ainda sobre o conselho, é importante ressaltar que é uma associação profissional sem fins lucrativos, financiada predominantemente pela contribuição de seus membros, por atividades que desenvolve e pelo patrocínio de organizações públicas e privadas. Sua sede é junto à UNESCO em Paris (França) e sua diretoria é composta por um Presidente, um Vice-presidente e um Conselho Executivo, integrado por membros eleitos nas Assembleias que se realizam nas Conferências Gerais. Seu Conselho Consultivo é integrado por representantes dos Comitês Nacionais, dos Comitês Internacionais e das Organizações Regionais. Os afiliados participam de atividades de 117 Comitês Nacionais e 31 Comitês Internacionais. Participam ainda do ICOM 15 associações internacionais afiliadas. Disponível no site: <[http://www.icom.org.br/?page\\_id=4](http://www.icom.org.br/?page_id=4)> Acesso em 18 de junho de 2019.

<sup>50</sup> Disponível em: <<http://icom-portugal.org/2015/03/19/definicao-museu/>> Acesso em 28 de julho de 2019

definição de museu, mantendo então a definição de 2007 da *22nd General Assembly*, em Viena.<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> Disponível em <<https://icom.museum/en/news/the-extraordinary-general-conference- postpones-the-vote-on-a-new-museum-definition/>>

#### 4.3 Museu (s) e Museologia (s): Onde a teoria e a prática se encontram

No âmbito do ICOM instauraram-se também Comitês, em especial o *Comitê Internacional para Museologia — ICOFOM*, criado em 1977, que é responsável pelos delineamentos para a formação de uma teoria museológica, gerados em um plano internacional. De acordo com Suely Moraes Cerávolo (2004, p. 239) “o papel do comitê foi desenvolver pesquisas, análises e debates, contribuindo para a independência da área.” Ainda segundo a autora:

A Museologia como área de conhecimento conta com uma história de formação a ser rememorada. Os delineamentos para a formação de sua teoria foram gerados no plano internacional, no qual encontrou uma maior divulgação, particularmente no decorrer das décadas de 70 e 80 do século XX. Parte dessa história relaciona-se com a instauração de um dos comitês do Conselho Internacional de Museus (Icom), fundado em 1946 e associado à Unesco, o Comitê Internacional da Museologia (Icofom), no ano de 1977, data formal de sua criação. [...] Algumas publicações desse comitê, como o Icofom Study Series (ISS) e o *Museological Working Papers/Documents du Travail Museologique (MuWoP/DoTraM)*, nos dão essa oportunidade ao situar a maneira como ocorreu a busca para moldar teoricamente a área almejando cunhar pressupostos para suprir o que era tido como um vazio. (CERAVOLO, 2004, p. 237-238)

A Teoria Museológica começou a ser delimitada e concebida em um plano internacional a partir dos anos 1980 e está associada à constituição do ICOFOM. De acordo com Cerávolo (2004), embora a Museologia não esteja delimitada ao ICOFOM, havendo outras associações mais antigas com objetivo de cuidar de questões profissionais, foi com o Comitê e suas publicações que barreiras geográficas foram ultrapassadas e chegaram a um plano internacional.

Em 1980, é publicado pelo ICOFOM o *Museological Working Papers (MuWop)*, Journal 01/1980, com o título *Museology — science or just practical work?*, cuja série de artigos propõe o debate da Museologia enquanto disciplina/ ciência. Ainda na introdução é mencionada a dificuldade de compreensão do significado da palavra Museologia. Além de não haver unanimidade sobre o seu significado, uma pesquisa realizada na Europa em 1975 mostrou o desentendimento sobre o que era Museologia, problema que havia se repetido nas discussões do comitê em 1978.

Villy Toft Jensen (1980) no primeiro artigo da revista discorre sobre os resultados da primeira tentativa de compreender o que é Museologia entre os profissionais de museus, a partir da pesquisa de 1975. Segundo o autor, o resultado da pesquisa foi

dividido em três categorias. Algumas das ideias da primeira categoria seriam o entendimento da Museologia como ciência aplicada, que deveria se ancorar na disciplina à qual se relaciona; que geralmente as funções de museus diferem, já que os critérios para coletar, manter e exibir vão depender do caráter dessa disciplina; e que o propósito final será o trabalho pedagógico, em seu sentido amplo. Dessa forma, a Museologia não teria um objeto de pesquisa ou uma metodologia própria. As categorias II e III, diferente da primeira categoria, consideram a Museologia como uma ciência independente, em que o propósito do museu deveria ser definido, independente dos interesses dos “profissionais disciplinares”. Ao contrário da primeira, não deveria ser deduzido através da coordenação das teorias disciplinares e sim como ciência independente, que deveria ter seus interesses concentrados nas características do museu e do trabalho de museus (teoria e prática). A primeira abordagem (categoria II) é concentrada nos aspectos institucionais do museu, se transformando em uma teoria sociológica do museu e de como o museu trabalha (papéis institucionais e funcionais dos diferentes tipos de museus); também aspira chegar a formulações gerais dessas características que são comuns a todos os tipos de museus e, ao mesmo tempo, únicas, bem como critérios comuns, deduzidos para funções de museus independentes do seu tipo. Já na categoria III, a abordagem é a de reconhecimento da teoria ou meta-teoria, que seria alcançar o reconhecimento do que é e o que não é um museu, o que entra nos passos de uma construção da Teoria Museológica. Jensen (1980) conclui com um resumo das três categorias ou direções teóricas em um esquema bem simplificado em que pode ser observado a seguir.

Categorias	Museologia como Ciência Aplicada	Museologia como Ciência Independente	
	Categoria III	Categoria I	Categoria II
Características Teóricas			
Base da Teoria	Interesses, teorias, e métodos da profissão disciplinar	O papel institucional e as funções dos diferentes tipos de museus	Considerações teóricas: o que é e o que não é um museu -
Natureza da Teoria	Interpretação interdisciplinar das atividades dos museus	Interpretação sociológica do museu e dos trabalhos de museu	Interpretação meta-teórica das atividades do museu
Objetivo Final da Teoria	Critérios para aplicação das disciplinas preocupadas com os museus	Critérios comuns para o desenvolvimento das funções do museu - independente do tipo	

Tabela 2 Tabela disponível em Villy Toft Jensen (1980). Tradução da autora.

Na revista *Museological Working Papers (MuWop)*, Journal 01/1980, há também outras quatro tentativas de definição de um conceito de Museologia, escritos pelo conselho editorial da revista composto por Villy Toft Jensen, Awraam M. Razgon, Wolfgang Klausewitz e Vinos Sofka. Dentre as definições da Museologia como ciência, área de investigação ou disciplina, entende-se Museologia como o estudo dos museus e de suas atividades, como apresentado por Vinos Sofka. O objeto de estudo da Museologia foi também questionado por Stránský, que marcou os pensamentos em relação à Museologia, incluindo a concepção de Museologia no Brasil a partir dos anos 1980, como nas interpretações de Waldisa Rússio e Tereza Scheiner.

Segundo Waldisa Rússio, a Museologia era uma nova ciência que tomava forma. A relação entre “homem” (sujeito que detém o conhecimento) e “objeto” (parte da realidade, onde o homem pertence e consegue intervir) é o que ela chamou “fato museal” ou “fato museológico”. Para citá-la na íntegra:

A museologia é uma ciência nova em formação. Ela faz parte das ciências humanas e sociais. Ela possui um objeto específico, um método especial e está tentando formular algumas leis fundamentais. O objeto da museologia é o fato museal ou o fato museológico. O fato museológico é a relação profunda entre o homem, sujeito conhecedor, e o objeto, parte da realidade à qual o homem também pertence e sobre a qual tem o poder de agir. Essa relação possui vários níveis de consciência, e o homem pode apreender o objeto por meio de seus sentidos: visão, audição, apertando os olhos. etc. Essa relação supõe, em primeiro lugar e no sentido etimológico do termo, que o homem "admira" o objeto (ad + mirare) (Rússio, 1981, p. 58)<sup>52</sup>

Para Stránský (1965), seria natural que o objeto da Museologia fossem os museus, embora ele discordasse disso. Para o autor, a definição de Museologia estava ligada a outra questão que deveria ser resolvida primeiro. A questão à qual ele se refere é o conceito de museu, afinal, o que é museu? Segundo Stránský o objeto de estudo da Museologia não é e nem deveria ser o museu.

Anna Gregorová (1980) não só menciona a concepção de Museologia de Stránský, como acredita ser uma concepção já resolvida (por Stránský), em que o objeto de estudo da Museologia é a relação específica do homem com a realidade. Anna Gregorová ainda

---

<sup>52</sup> Original: La muséologie est une science nouvelle et en formation. Elle fait partie des sciences humaines et sociales. Elle possède un objet spécifique, une méthode spéciale et s'essaie déjà à la formulation de quelques lois fondamentales. L'objet de la muséologie est le fait muséal ou fait muséologique. Le fait muséologique est le rapport profond entre l'homme, sujet connaissant, et l'objet, partie de la réalité à laquelle l'homme appartient également et sur laquelle il a le pouvoir d'agir. Ce rapport comporte plusieurs niveaux de conscience et l'homme peut appréhender l'objet par l'intermédiaire de ses sens: vue, ouïe, toucher. etc. Ce rapport suppose d'abord et au sens étymologique du terme, que l'homme «admire» l'objet (ad + mirare) (Rússio, 1981, p. 58).

amplifica o conceito, afirmando que esta relação ou realidade museológica pode ser estudada em três grupos básicos de questões como “museu e realidade, museu e sociedade e, finalmente, questões terminológicas relacionadas com a análise da função do museu” (Gregorová, 1980, p. 19).

Como podemos perceber, durante as décadas de 1970 e 1980, ocorreram diferentes discussões no campo dos museus, nas quais profissionais e acadêmicos de museus tentaram implementar a Museologia contemporânea como ciências sociais ou ciências sociais aplicadas. Neste contexto, as práticas museológicas e os museus foram alvo de debates. A Museologia contemporânea no Brasil coloca a Museologia dentro das ciências sociais aplicadas, conforme a Tabela das Áreas de Conhecimento da CAPES, o que difere da maioria dos outros países no globo.

Em termos de teoria museológica, antes de 1960, podemos falar de uma Museologia tradicional ou “moderna”, mais comprometida com a atividade técnica dos museus, desenvolvida na articulação da formação de coleções e dos impérios modernos do Estado-nação e colônias europeias. Essas primeiras coleções e museus públicos contribuíram para a democratização da educação de seus cidadãos e fomentaram a formação de identidades nacionais durante os séculos XVIII e XIX. Um exemplo é o uso da Arqueologia clássica na Grécia como aparato ideológico do Estado, convocado a serviço de uma agenda nacionalista, no final do século XVIII e século XIX, que é percebida ainda hoje nos museus gregos. No contexto nacional, podemos mencionar diversos casos, um deles o Museu Victor Meirelles, estudo de caso do meu trabalho de conclusão de Curso de Graduação em Museologia, que embora tenha sido constituído pouco tempo depois do momento de criação de museus nacionais, está ligado a este movimento. Um trecho enviado do dia 20 de julho de 1945 por Rodrigo M. F. de Andrade para Dr. Gustavo Capanema, Ministro da Educação e Saúde, solicitando a autorização para providenciar a organização dos museus pensados anteriormente e criados — e justificar a compra da casa onde “nasceu” o pintor Victor Meirelles para a construção de um novo museu — permite ilustrar isso forma bem clara:

Na mesma oportunidade que este serviço solicitou ao Senhor Presidente da República, por seu prestigioso intermédio a autorização para providenciar no sentido da organização dos museus 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 Meirelles,

a ser instalado em Florianópolis, na casa onde nasceu esse mestre ilustre da pintura brasileira.<sup>53</sup>

O Museu Victor Meirelles foi organizado para ser parte do “patrimônio da nação” e, nesse sentido, refletir e fazer parte de uma memória nacional, baseada nas ideias e propostas que conduziam aquele período. Um exemplo disso é o edifício do museu ser uma das poucas edificações do estilo oitocentista de Florianópolis, um sobrado tipicamente luso-brasileiro, do final do século XVIII e início do século XIX.

---

<sup>53</sup> Ofício de Rodrigo M. F. de Andrade para Dr. Gustavo Capanema em 20 de julho 1945. Arquivo do Museu Victor Meirelles.





*Imagem 30 Museu Victor Meirelles, Florianópolis, Brasil. Arquivo Pessoal. (Gonzaga, 2019)*

Hoje, sabemos que as práticas museológicas e os museus enquanto espaços e instituições nem sempre foram reflexivos. No entanto, alguns eventos, como o Seminário Regional da UNESCO no Rio de Janeiro (1958) sobre a Função Educativa dos Museus, dentre outros mais mencionados, como a Mesa Redonda do ICOM de Santiago do Chile (1972); a Declaração de Quebec de 1984 (Princípios Básicos de uma Nova Museologia);

e a criação do Movimento Internacional para a Nova Museologia<sup>54</sup> (MINOM); contribuíram para críticas relacionadas ao papel social e político dos museus. Nós também podemos mencionar Peter Vergo e a publicação do livro *The New Museology*, em 1989.

No entanto, de acordo com Shelton (2013), Peter Vergo elaborou uma definição ou proposta de um campo ou método de estudo e submeteu a “velha” Museologia a uma avaliação crítica sustentada no livro. Segundo Desvallées e Mairesse (2010), a Nova Museologia (ou *la Nouvelle Muséologie*), termo que se originou na França e foi amplamente difundido a partir de 1984, interessou-se por novos tipos de museus, que fossem distintos dos modelos anteriores, considerados tradicionais. Esses novos museus interessavam-se por novas propostas que visavam a utilização do patrimônio cultural para o desenvolvimento local. Por outro lado, Peter Vergo escreveu “a Nova Museologia” relacionando-a com um discurso crítico sobre o papel social e político dos museus, dando certa confusão à difusão do termo francês, menos conhecido do público de língua inglesa. Para citar Desvallées e Mairesse (2010) na íntegra:

A nova museologia estava particularmente interessada em novos tipos de museus, concebidos em contraste com o modelo clássico em que as coleções são o centro de interesse. Estes novos museus são ecomuseus, museus sociais, centros científicos e culturais e, de um modo geral, a maior parte das novas propostas visam utilizar o patrimônio local para promover o desenvolvimento local. Na literatura museológica inglesa, o termo Nova Museologia apareceu no final da década de 1980, e é um discurso crítico sobre o papel social e político dos museus - criando uma certa confusão para a difusão do termo francês, que é menos conhecido pelos ingleses. falar em público. (Desvallées e Mairesse, 2010, p. 55)

Para Peter Vergo (1989), não existe apenas uma disciplina como Museologia, mas uma série de possibilidades, ou “Museologias”. A Nova Museologia, para Peter Vergo, é definida como a insatisfação com o “velho”, que estava centrado nos métodos museológicos, e não muito na finalidade dessas instituições. Nas palavras do autor:

Eu retrucaria que o que há de errado com a "velha" museologia é que ela se preocupa muito com os métodos dos museus e muito pouco com os propósitos dos museus; que no passado a museologia só raramente foi vista, se é que o foi, como uma disciplina teórica ou humanística, e que os tipos de questões levantadas acima foram raramente articulados, quanto mais discutidas. Contemplando a história e o desenvolvimento da profissão de museu - e, pelo menos neste país, sua triste situação atual - a comparação que vem irresistivelmente à mente é com o celacanto,

<sup>54</sup> Mouvement Internationale pour la Nouvelle Museologie.

aquela criatura notável cujo cérebro, no curso de seu desenvolvimento a partir do embrião para o adulto, encolhe em relação ao seu tamanho, de modo que acaba ocupando apenas uma fração do espaço de que dispõe. A menos que um reexame radical do papel dos museus na sociedade - com o que não me refiro a medir seu "sucesso" meramente em termos de critérios como mais dinheiro e mais visitantes - ocorra, os museus neste país e, possivelmente, em outros lugares, podem igualmente ser apelidados de "fósseis vivos."<sup>55</sup> (Vergo, 1989, pp. 3-4)

Segundo Shelton (2013), existem três Museologias: uma Museologia crítica, uma praxiológica e uma operacional, na qual a Museologia crítica tem como objeto o estudo da “museologia operacional”. Como campo de estudo, segundo o autor a Museologia crítica:

“[...] interroga os imaginários, narrativas, discursos, agências, regimes visuais e ópticos, e suas articulações e integrações em diversas estruturas organizacionais que juntas constituem um campo de produção cultural e artística, articuladas por museus públicos e privados; patrimônios; jardins; memoriais; salas de exposição; centros culturais; e galerias de arte (Tradução da autora).<sup>56</sup>

A “Museologia operacional”, de acordo com Shelton (2013), se relacionada à “prática”, é aquele corpo de conhecimentos, regras de aplicação, protocolos procedimentais e éticos, estruturas organizacionais e interdições regulatórias, e o que o autor considera seus produtos, como, por exemplo, exposições e programas. Além disso, para o autor, há a Museologia praxiológica relacionada à 'crítica institucional', que visa questionar esses sistemas classificatórios estabelecidos e a relação entre o conhecimento empírico.

A Nova Museologia é o que Mário Moutinho<sup>57</sup> chama de a constatação de uma nova prática, que tem uma série de documentos fundadores (como a Declaração de Santiago do Chile, em 1972), com a criação de museus comunitários, museus de favelas,

<sup>55</sup> Original: I would retort that what is wrong with the 'old' museology is that it is too much about museum methods, and too little about the purposes of museums; that museology has in the past only infrequently been seen, if it has been seen at all, as a theoretical or humanistic discipline, and that the kinds of questions raised above have been all too rarely articulated, let alone discussed. Contemplating the history and development of the museum profession - and, in this country at least, its present sorry plight' - the comparison that springs irresistibly to mind is with the coelacanth, that remarkable creature whose brain, in the course of its development from embryo to adult, shrinks in relation to its size, so that in the end it occupies only a fraction of the space available to it. Unless a radical re-examination of the role of museums within society - by which I do not mean measuring their 'success' merely in terms of criteria such as more money and more visitors - takes place, museums in this country, and possibly elsewhere, may likewise find themselves dubbed 'living fossils'. (Vergo, 1989, pp. 3-4)

<sup>56</sup> Original: [...] “there are three museologies: a critical, praxiological and operational museology. “Critical museology has as its subject the study of operational museology. As a field of study, it interrogates the imaginaries, narratives, discourses, agencies, visual and optical regimes, and their articulations and integrations within diverse organizational structures that taken together constitute a field of cultural and artistic production, articulated through public and private museums; heritage sites; gardens; memorials; exhibition halls; cultural centers; and art galleries” (Shelton, 2013, p. 8).

<sup>57</sup> Entrevista de Ana Carvalho com Mário Caneva Moutinho (2015).

pontos de memória e a ressignificação dos diferentes discursos das práticas museológicas nos museus, especialmente no contexto latino-americano, sendo uma bandeira da Sociomuseologia – uma área dentro das ciências sociais. Já a Museologia Social, segundo Mário Moutinho é um pouco a Nova Museologia.

Em suma, o movimento por uma “Nova Museologia” tem um amplo leque teórico e metodológico e com a proliferação de tantas outras denominações ainda essenciais para o desenvolvimento do campo museológico, incluindo os debates nos museus e a renovações das práticas museais, é um campo que vem sendo estudado extensamente nos últimos anos. A Museologia, assim como o museu, está em constante transformação. Os debates em torno da disciplina estão fragmentados, já que, ao longo dos anos e nos diferentes lugares do globo e em um curto período, há uma extensa produção acadêmica sendo produzida, na tentativa de adaptar o “fenômeno museu” aos diferentes contextos, algo importante para o desenvolvimento do campo. No entanto, é fundamental não dissociar a prática da teoria no caso dos museus, porque uma está diretamente ligada à outra já que discutir o papel dessas instituições, os discursos, “o que são” essas instituições, também significa desenvolver novas práticas.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A relação entre a arquitetura e os museus está diretamente ligada com a função dessas instituições e com a própria história dos museus. Falar sobre arquitetura de museus é também falar de Museologia e os modelos arquitetônicos são resultados das inúmeras tentativas de solucionar as problemáticas dessa relação. Se o tipo é algo que varia conforme as necessidades das sociedades, ainda há muito a ser criado e discutido no que tange aos museus — principalmente se pensarmos o museu como algo que está em constante transformação. Ainda irá se adaptar e reinventar, em outros novos tipos, que não estejam apenas baseados na constituição de uma instituição ocidental tal qual os “museus tradicionais”.

A arquitetura de museus está vinculada às funções dos mesmos, de diferente forma já que os critérios para coletar, exibir, documentar e conservar estão atrelados ao caráter da disciplina a qual se relacionam, e isso aconteceu em diferentes momentos. No entanto, uma das funções mais conhecidas é a de comunicação, o propósito primário dos museus que consolidou o tipo arquitetônico no século XVIII e XIX, como mencionado no capítulo anterior. Essa sobreposição, entre espaço que interpreta um conteúdo, ou uma coleção, é uma herança deste passado, no entanto, as funções dessas instituições não se limitam a isso, e é algo que está em constante transformação.

As necessidades espaciais dependem da coleção, do patrimônio com que ela se relaciona, do plano museológico e de seus usuários (os públicos), não apenas em relação ao movimento, à co-presença e ao sistema de relações espaciais. Inclui também as memórias e narrativas dessas instituições, a sociedade e as comunidades para as quais os museus estão à serviço. Nesse sentido, ao procurarmos práticas compartilhadas de curadoria, poderíamos pensar também em práticas compartilhadas de arquitetura quando se trata de espaços culturais e de memória, já que o desenho arquitetônico é também parte do processo de interpretação.

Uma arquitetura que interpreta o museu é algo desejado, mas não é sempre possível, pois a arquitetura que interpreta um conteúdo se refere a um conteúdo que não é estático. Exposições são modificadas e renovadas e coleções podem receber doações de objetos e outras coleções, o que depende da Política de Acervo das instituições.

As quatro ideias de museus modernos apresentadas se diferenciam do museu neoclássico, porque ao final tentam romper com a ótica de apresentar um conteúdo

“permanente”, de atender os novos ideais museográficos e de apresentar inovações em seu programa expográfico. Um exemplo, é o surgimento do “cubo branco” enquanto ideal dos museus de arte moderna e contemporânea, que encontram na disciplina das artes essa possibilidade de se reinventar. O museu moderno, que tentava “fugir” de seu passado neoclássico, acabou por se consagrar como um novo ideal tão “tradicional” quanto o modelo anterior.

O *museu de crescimento ilimitado* de Le Corbusier ou *museu de planta livre* possibilita em teoria que o edifício acompanhe as mudanças junto ao museu. Para que isso aconteça há um “conteúdo imaginário” em seu projeto, enquanto o *museu como organismo extraordinário* desconsidera totalmente esse “conteúdo”. Essa mudança resulta na novidade do papel da arquitetura, com mais importância que o próprio eventual conteúdo (a coleção de arte). E, quando isso acontece, há uma desconexão entre as duas áreas: a da Museologia e a da Arquitetura.

A ideia de a arquitetura ser um “invólucro” para um certo “conteúdo”, embora dominante, é algo que deve ser posto em debate, já que constitui um desafio para novos projetos, e contribui para uma “confusão” entre projeto arquitetônico e projeto expográfico.

A ideia de conteúdo ligado às coleções dos museus que, afinal, podem sofrer modificações ao longo do tempo, significa que nem sempre a arquitetura poderá estar alinhada a este conteúdo, embora, o conteúdo está também ligado à própria ideia de tipologia museológica. O programa museológico ou plano museológico do museu em si, cumpre papel fundamental, pois norteia essas relações, já que existem instituições ou situações em que a relação entre edifício e conteúdo é mais clara, ou menos flexível. Um exemplo, seriam os museus de artistas ou colecionadores privados, onde não seria possível modificar essas coleções. Outro caso é o dos sítios arqueológicos, em que a escavação arqueológica é um acontecimento único, ou até mesmo, os museus ligados ao patrimônio imaterial. Nesses últimos exemplos, a arquitetura pode cumprir um papel essencial, e pode ser também um meio de comunicação, ou ser a *musealia* que representa aquele acontecimento. Nesse sentido, a arquitetura nem sempre irá (ou deverá) interpretar a coleção/conteúdo/patrimônio, embora, essa seja uma qualidade desejável em muitos projetos.

Os novos museus de arte estão vinculados a uma arquitetura icônica, mas diferentemente dos primeiros “museus modernos”, embora estejam incluídos como parte deles. Esses “novos” museus de arte que apresentam uma arquitetura icônica marcam

também a abolição da centralidade da coleção, e não estão vinculados à expressão de um conteúdo. Porém ao mesmo tempo não estão alinhados aos movimentos para uma Nova Museologia, seja ela Inglesa, Francesa ou Latino Americana, pois não surgiram da preocupação em encontrar novos modelos de museus ou estar relacionado às memórias de grupos marginalizados. Muito pelo contrário, esses projetos de museus de arquitetura icônica partem da concepção de “museus tradicionais”, criados para uma coleção que está a serviço das funções museológicas ou de uma coleção específica e, embora a própria arquitetura do museu seja vista como obra de arte, ele não.

Neste caso, os museus de arquitetura icônica podem ser melhor entendidos como um reflexo de seu próprio tempo, que vai ao encontro do museu, enquanto reflexo da sociedade envolvente. Contribuiu com o entendimento de que museus são fenômenos, se analisados pela sua inserção na atual fase do sistema capitalista, e, como algo do nosso tempo, há a oportunidade de estudar o fenômeno a partir da história do presente. É importante perguntar qual é o discurso, ou representação que está sendo construída sobre a nossa realidade, e que realidade é essa. Se esse novo gênero de edifícios “icônicos” está substituindo o “monumento”, deixo o seguinte questionamento — seria a maleabilidade dos museus que se ajustou e tomou forma na arquitetura icônica, ou teria a “arquitetura”, encontrado nos museus um espaço que a legitimou enquanto monumento? Porque, embora a arquitetura possa indiscutivelmente ser monumento, isso dependerá de seu “*valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência*”, e, que valores estariam sendo reconhecidos ao considerarmos essa arquitetura icônica um “monumento”, em espaços museológicos?

É importante ressaltar também que, embora os museus sejam instituições sem fins lucrativos, eles não estão excluídos do atual sistema econômico capitalista e tampouco podemos desconsiderar que os museus de arte também são fundamentais na participação de atribuição de valor às obras artísticas e contribuem para o mercado da arte. Para uma melhor compreensão dessas relações, seria necessário também refletir sobre qual a proporção de museus de arquitetura icônica de arte se comparados a outras tipologias (relacionados a outras disciplinas/ tipologias museológicas como Arqueologia, Ciências, Tecnologia). Qual a disciplina que se sobressai nesses projetos? Qual é a história de formação dessas coleções? Quais são os atores envolvidos? Não foi pesquisado de que forma essas coleções foram constituídas e sua relação com este contexto atual, algo em que seria interessante aprofundar. Sabemos que, como mencionado anteriormente, a construção desses projetos arquitetônicos está ligada ao contexto das redes globais de

mídias, atores corporativos, estatais e profissionais, impulsionada pela classe capitalista transnacional. Ao se questionar quais são os atores, categorias de arranjos envolvidos e quais narrativas podemos criar a partir desses museus de arquitetura icônica, é possível refletir qual seria o papel da Arquitetura, ao pensar novos tipos arquitetônicos de museus no futuro que não incluam apenas sociedades ocidentais.



## 6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABT, Jeffrey. Chapter 8: The origins of the Public museum. In: MCDONALD, Sharon. **A Companion to museum Studies**. Malden, Mass: Blackwell Pub, 2006. p. 115-129.

AMARAL, Dianna Izaías. **Novos Museus de Arte: entre o espetáculo e a reflexão**. 2014. 186 f., il. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo)—Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

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

BOURDIEU, Pierre. **The forms of capital**. IN: J. G. Richardson (org.), *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, New York, Greenwood, 1985. pp. 241-58

BORALEVI, Alberto. The architectural conception of the museum in the work of Le Corbusier. **Museum Management And Curatorship**, [s.l.], v. 2, n. 2, p.177-189, jun. 1983. Informa UK Limited. [http://dx.doi.org/10.1016/0260-4779\(83\)90043-2](http://dx.doi.org/10.1016/0260-4779(83)90043-2).

BUENO, Francisco da Silveira. **Grande dicionário etimológico-prosódico da Língua Portuguesa**. São Paulo: Lisa S.A, 1988. 8v.

BROWN, Karen; MAIRESSE, François. The definition of the museum through its social role. **Curator: The Museum Journal**, [S.L.], v. 61, n. 4, p. 525-539, out. 2018. Wiley. <http://dx.doi.org/10.1111/cura.12276>.

BARRETTO, Margarita. **Museus Por Teimosia: uma análise da função social dos museus em Campinas**. Campinas, 1993. 176p. Dissertação em Ciências Sociais Aplicadas á Educação. Faculdade de Educação,Unicamp.

CASELLATO, Cristiana Serrão. **Arquitetura de Museus**. 1995. 152 f. Mestrado em ARQUITETURA E URBANISMO. Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, São Paulo. 1995.

CURY, Marília Xavier. **Exposição Concepção, Montagem e Avaliação: Campo de Atuação da Museologia**. São Paulo: Annablume, 2006.

CERÁVOLO, S. M. (2004). Delineamentos para uma teoria da Museologia . **Anais Do Museu Paulista: História E Cultura Material**, 12(1), 237-268. <https://doi.org/10.1590/S0101-47142004000100019>

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

CARVALHO, ANA. **Decifrando Conceitos em Museologia: Entrevista com Mário Caneva Moutinho**. *Revista Museologia & Interdisciplinaridade* 4 (8): 252–69. 2015. Disponível em <<http://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/15824>>

DESVALLEES, André., MAIRESSE, François,. **Key Concepts of Museology**. Armand Colin, 2010.

DESVALLEES, André., MAIRESSE, François. **Conceitos-chaves de Museologia**. São Paulo :Armand Colin, 2014

DESVALLEES, André., MAIRESSE, François,. **Dictionnaire encyclopédique de muséologie**. Paris: Armand Colin. 2011.

FRAGA, Carlos André Soares. **Museus, pavilhões e memoriais: arquitetura de Oscar Niemeyer para exposições**. 2006. 185 f. Mestrado em ARQUITETURA Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL, PORTO ALEGRE. 2006.

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.

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

GREGOROVÁ, Anna. (Topic for analysis: Museology -science or just practical museum work? (V. Sofka, Ed.) **MuWoP Museological Working Papers** A debate journal on fundamental museological problems, 1980, p.19-21

HEIDENREICH, Martin; PLAZA, Beatriz. **Renewal through Culture? The Role of Museums in the Renewal of Industrial Regions in Europe**. *European Planning Studies*, [s.l.], v. 23, n. 8, p.1441-1455, 8 ago. 2013. Informa UK Limited. <http://dx.doi.org/10.1080/09654313.2013.817544>.

HOOPER-GREENHILL, Eilean. **Museums and the Shaping of Knowledge**. London: Taylor & Francis E-library, 1992.

HOOPER-GREENHILL, Eilean. The 'art of memory' and learning in the museum: The challenge of GCSE. **Museum Management and Curatorship**, [s.l.], v. 7, n. 2, p.129-137, jun. 1988. Informa UK Limited. [http://dx.doi.org/10.1016/0260-4779\(88\)90017-9](http://dx.doi.org/10.1016/0260-4779(88)90017-9).

HARVEY, David. **A condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 1989.

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

JENCKS, Charles. The iconic building is here to stay. **City**, London, v. 10, n. 1, p. 3-20, abr. 2006. <http://dx.doi.org/10.1080/13604810600594605>.

JENSEN, Villy Toft. Museological points of view – Europe 1975. (V. Sofka, Ed.) **MuWoP Museological Working Papers** A debate journal on fundamental museological problems, 1980, p. 6 – 10

KIEFER, Flávio. **MAM - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, MASP - Museu de Arte de São Paulo. Paradigmas Brasileiros na Arquitetura de Museus**. 1998. 200 f. Mestrado em ARQUITETURA Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL, PORTO ALEGRE.

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

KONDER, Leandro. **O que é dialética**. São Paulo: Brasiliense, 2008.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina Andrade. **Metodologia do Trabalho Científico**. 7. ed. São Paulo: Editora Atlas, 2015. 225 p.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina Andrade. **Metodologia Científica**. 5. ed. São Paulo: Editora Atlas, 2007. 312 p.

MOUTINHO, Mario. **Por uma arquitetura ao serviço da museologia contemporânea**. Cadernos de Sociomuseologia, vol.57, 13. 2019, p.61-67.

MESSAGE, Kylie. **The New Museum**. Theory, Culture & Society, [s.l.], v. 23, n. 2-3, p.603-606, maio 2006. SAGE Publications. <http://dx.doi.org/10.1177/0263276406023002110>.

MENDONÇA, Fabiola Moulin. **Arte e Arquitetura - diálogo possível: um estudo de caso sobre o Museu de Arte da Pampulha**. 2013. 115f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.

MERAZ, José Manuel Falcón. La arquitectura del museo: testigo y evidencia de la época. **Arquitetura Revista**, [s.l.], v. 8, n. 2, p.135-147, 21 dez. 2012. UNISINOS - Universidade do Vale do Rio Dos Sinos. <http://dx.doi.org/10.4013/arq.2012.82.04>.

MEIRA, Marcel Ronaldo Morelli de. **Museus contemporâneos : arquitetura e estética na pós-modernidade**. 2009. 100 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais., Centro de Letras e Ciências Humanas., Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2009. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.uel.br/document/?code=vtls000149873>. Acesso em: 08 set. 2021.

MEIRA, Marcel Ronaldo Morelli de. **A cultura dos novos museus: arquitetura e estética na contemporaneidade**. 2014. Tese (Doutorado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. doi:10.11606/T.8.2014.tde-27062014-105015. Acesso em: 2021-09-08.

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

MOTTA, Renata Vieira da. **Museu e cidade: o impasse do MACs**. 2009. 298 f. Doutorado em ARQUITETURA E URBANISMO. Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, São Paulo. 2009.

NORA, Pierre. **Entre Memória e História: A problemática dos Lugares**. Projeto História, São Paulo, v. 10, p. 07-28, Dez. 1983. Tradução de Yara Aun Koury.

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

PATTERSON, Matt. **The Role of the Public Institution in Iconic Architectural Development**. Urban Studies, [s.l.], v. 49, n. 15, p.3289-3305, 3 Maio 2012. SAGE Publications. <http://dx.doi.org/10.1177/0042098012443862>.

POULOT, Dominique. **Museu e Museologia**. São Paulo: Autêntica, 2013.

PLAZA, Beatriz., HAARICH, S. Museums for urban regeneration? Exploring conditions for their effectiveness. **Journal of Urban Regeneration & Renewal**, v2(3), 2009, p. 259-271.

POMIAN, Krzysztof. **Collectors and Curiosities: Paris and Venice. 1500-1800**. Cambridge: Polity Press, 1990.

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

RICHARDSON, Roberto J et al. **Pesquisa Social. Métodos e Técnicas**, SP. Atlas, 1999.

ROSSI, Aldo. **A arquitetura da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 307 p.

RUSSIO, Waldisa. La question à analyser: L'interdisciplinarité en muséologie. **MuWoP Museological Working Papers** Revue de débat sur les problèmes fondamentaux de la muséologie, 1981. p. 58-59.

RÚSSIO GUARNIERI, Waldisa. Sistema da Museologia (1983). In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira (Org.). **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional**. V.1. São Paulo: Pinacoteca do Estado; Secretaria de Estado de Cultura; Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010. P. 127-136

RAMIRES, Giovana Mileib. **A Arquitetura de Museus na Historiografia: um estudo das publicações do Iphan**. 2008. 136 f. Mestrado em ARQUITETURA Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, RIO DE JANEIRO. 2008

SAAD, Silverio Syllas. **Os lugares e as arquiteturas para a arte contemporânea Os novos museus do século XXI**. 2016. 228 f. Doutorado em ARQUITETURA E URBANISMO Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE, São Paulo. 2016.

SALEMA, Isabel. A época dos edifícios icônicos está a passar. **Ípsilon**. Lisboa, p. 14-17. 14 out. 2016.

SKLAIR, Leslie; GHERARDI, Laura. Iconic architecture as a hegemonic project of the transnational capitalist class. **City**, [S.L.], v. 16, n. 1-2, p. 57-73, abr. 2012. Informa UK Limited. <http://dx.doi.org/10.1080/13604813.2012.662366>.

SKLAIR, Leslie. Iconic Architecture and the Culture-ideology of Consumerism. **Theory, Culture & Society**, [S.L.], v. 27, n. 5, p. 135-159, set. 2010. SAGE Publications. <http://dx.doi.org/10.1177/0263276410374634>.

SCHEINER, Tereza Cristina Moletta. **As bases ontológicas do Museu e da Museologia**. In: Simpósio Museologia, Filosofia e Identidade na América Latina e Caribe. ICOFOM LAM, Coro: Venezuela, Regional Subcommittee for Latin America and the Caribbean / ICOFOM LAM, 1999.

SHELTON, Anthony. Critical Museology. A Manifesto. **Museum Worlds Advances in Research**, 2013. p. 7-23.

STRÁNSKÝ, Z.. Object-document, or do we know what we are actually collecting? **Icofom Study Series**, 23, 47–51. 1994.

TZORTZI, Kali. **Museum Space: where architecture meets museology**. London: Routledge, 2015.

VAINER, Carlos. Pátria, empresa e mercadoria: Notas sobre a estratégia discursiva do Planejamento Estratégico Urbano. In: ARANTES, Otilia Beatriz Fiori; VAINER, Carlos; MARICATO, Ermínia. **A cidade do pensamento único: desmanchando consensos**. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 15-104.

VERGO, Peter. **The New Museology**. Reaktion Books, London, 1989

