

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

ANAIS DO III SEMINÁRIO PROJETAR

porto alegre , 24 a 26 de outubro de 2007

A moderna expografia e a identidade arquitetônica

Cêça Guimaraens

arquiteta e professora-adjunta do PROARQ-FAU/UFRJ

bolsista CNPq

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

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

A moderna expografia e a identidade arquitetônica

RESUMO

O trabalho apresenta os resultados de análises visuais de espaços museológicos que, desenvolvidos pelo Grupo de Estudos de Arquitetura de Museus, se fundamentam em aspectos considerados por Josep Maria Montaner no texto “Museu Contemporâneo: lugar e discurso”.

Tendo em vista contribuir para o debate sobre a adaptação de espaços do “passado” e as renovações de uso, pois, seguindo a fórmula moderna, espaços internos de edifícios históricos vêm sendo transmutados em áreas neutras e assépticas, os estudos realizados buscam verificar a articulação dessas transformações e as identidades formais de origem.

Neste sentido, a comunicação demonstra alguns resultados de estudos comparativos entre as Galerias Funarte e do Palácio Gustavo Capanema (PGC) e do Centro de Arte Hélio Oiticica e o Paço Imperial.

Esses espaços foram transformados em áreas expositivas dedicadas especialmente à arte contemporânea e se localizam em edifícios reconhecidamente representativos da constituição histórica e urbano-arquitetônica do Centro do Rio de Janeiro. Além disso, têm em comum o fato de terem sido recentemente adaptados para a finalidade acima, segundo os padrões modernos.

Palavras chave: arquitetura de museus, galerias de arte, patrimônio cultural

ABSTRACT

Modern expography and architectural identity

This paper presents the results of visual analysis of museologic spaces that, developed by Museum Architecture Study Group (Grupo de Estudos de Arquitetura de Museus), is based upon aspects considered by Josep Maria Montaner in his article “Contemporary Museum: place and speech”.

Aiming to contribute to the discussion on the adaptation of spaces of the “past” and the renovations of use, for, according to the modern formula, internal spaces of historical buildings are being changed into neutral and aseptic areas, studies made investigate the articulation of these changes and conventional identities of origin.

In this sense, communications present some results of comparative studies among the Funarte Galleries, Gustavo Capanema Palace (PGC), Helio Oiticica Art Center and Imperial Residence.

These spaces were turned into exhibiting areas specially dedicated to contemporary art and are located inside historic constituted and urban-architectonic admittedly representative buildings in downtown Rio de Janeiro. Besides that, they have in common the fact of being recently adapted to the above purpose, according to modern standards.

Key words: museum architecture, art galleries, cultural heritage

A moderna expografia e a identidade arquitetônica

Apresentação

O trabalho expande e desdobra matéria de interesse do Grupo de Estudos de Arquitetura de Museus do PROARQ/FAU-UFRJ onde se desenvolvem, com a participação de graduandos e pós-graduandos, sob minha coordenação, pesquisas, dissertações e teses sobre os principais museus do centro da cidade do Rio de Janeiro. Esses estudos abordam a importância do conjunto desses edifícios para a requalificação da cidade observando, com base na inserção urbanística, as condições de preservação da arquitetura original da edificação, a organização espacial e a adequação do uso para a finalidade cultural e artística.

As análises urbano-arquitetônicas vêm demonstrando a necessidade de ampliar o conhecimento dos tópicos referentes à adaptação de uso, pois, em seqüência à crescente valorização da arte, entre 1980 e 1990, a reabilitação de edifícios para fins culturais e a arquitetura dos museus tornaram-se matéria emblemática no jogo que diferenciava as ofertas de comércio e lucro das cidades, o que, supostamente, garantia o lazer e o divertimento, associados ao prazer estético.

Constantemente, as reportagens na grande imprensa internacional e os artigos em revistas especializadas demonstram que a tendência de popularização dos museus, iniciada após a Segunda Guerra Mundial ¹, se ancora na arquitetura desses edifícios, que históricos e novos, foram, desse modo, projetados na cena principal das capitais mundiais.

No Brasil, as recuperações de antigas estruturas coloniais e ecléticas que se arruinavam também têm o mesmo destaque. Portanto, sobrados, palácios e palacetes motivam as reutilizações de edifícios e lugares para as diferentes finalidades culturais e passam a ter lugar na mídia e nas pranchetas de arquitetos.

Em conseqüência, o apelo às adequações técnicas do espaço físico é constante em discursos competitivos dos responsáveis, organizadores e curadores, os quais visam o cumprimento das exigências das agendas internacionais, promotoras da arte moderna e contemporânea.

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

Desta perspectiva, em linhas gerais, exige-se que a "ambiência" seja simples e despojada sendo as exposições de obras e objetos organizadas segundo essa tendência moderna. Mas, algumas

¹ O International Council of Museums — ICOM foi criado em 1946.

vezes, a desarticulação entre as identidades formais de origem e as tão necessárias transformações, pode engendrar um debate entre especialistas, estabelecendo a concorrência conflitante de arquitetos, museólogos e preservacionistas.

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

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

Registra-se, mais uma vez, que a escolha dos espaços estudados foi realizada com base na constatação de que, atualmente, as renovações de uso e a adaptação de edifícios do “passado” destacam-se entre as diversas maneiras com que a arquitetura de museus reúne, programática e formalmente, os diferentes fundamentos simbólicos, ou seja, políticos-ideológicos que a constituem.

A arquitetura de museus

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Os problemas que determinam e envolvem continente e conteúdo são também considerados por Montaner no tema que denomina com a expressão “materialidade de fundo”. Assim, a pretensão dos museólogos de transmutar o caráter das formas e detalhes dos edifícios de museus em caixas neutras e que, por isso, deveriam imprimir “total protagonismo” às obras expostas, é vista por Montaner na condição de fato causador de polêmica.

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

A conexão da arquitetura dos edifícios, o conforto ambiental, a iluminação e a ordenação dos objetos também está fundamentada nesse pequeno, mas denso, ensaio de Montaner, em parte aqui comentado.

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

As galerias do Palácio Gustavo Capanema

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

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

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

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

Até o ano de 2005 foram implantadas, e desenvolvidas por discípulos e seguidores das propostas da equipe que idealizou a antiga sede do MES, algumas obras de manutenção e reabilitação do PGC. Dentre essas obras se destacam, atualmente, no Palácio Gustavo Capanema, a transformação de parte da sobre-loja ou mezanino e do segundo pavimento em dois espaços expositivos que representam as idéias de duas gerações de arquitetos formados sob os preceitos do Movimento Moderno.

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

Na seqüência do espaço do Hall Nobre, existe um espaço onde estiveram situadas diferentes formas de ocupação. Antes utilizado na condição de Galeria Oscar Niemeyer, o espaço é, hoje, ocupado pela exposição *1937-1945: a construção do moderno*.

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

A transformação do mezanino do Palácio Gustavo Capanema resultou da implantação da sede da Funarte. Antes situada no Museu Nacional de Belas Artes, a Funarte foi criada em 1975, quando, na fase de mais cerrada ditadura militar, modernizou-se a estrutura administrativa do Ministério da Educação e Cultura. Essa foi também uma época em que os museus governamentais atravessavam tempos de reconceituação e abertura, anunciada em final dos 70, com a criação da Fundação Nacional pró-Memória.

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

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

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



Figuras 1 e 2

Galerias Funarte, 2006-7

Fotos de C.Guimaraens

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

Conforme antes afirmado, até finais da década de 1990, parte de área do segundo pavimento foi utilizada para expor a obra de Oscar Niemeyer. Havia, na mesma época, intenção expressa de utilizar a sala vizinha e em frente com o mesmo tipo de uso para homenagear Lucio Costa. Esses arquitetos foram os principais autores na equipe que concebeu o edifício e também criadores da arquitetura moderna brasileira, considerando-se, portanto, que essa finalidade seria a mais adequada à importância de ambos.



Figura 3

Espaço Oscar Niemeyer, Palácio Gustavo Capanema, segundo pavimento, 1998
Acervo do Grupo de Estudos de Arquitetura de Museus

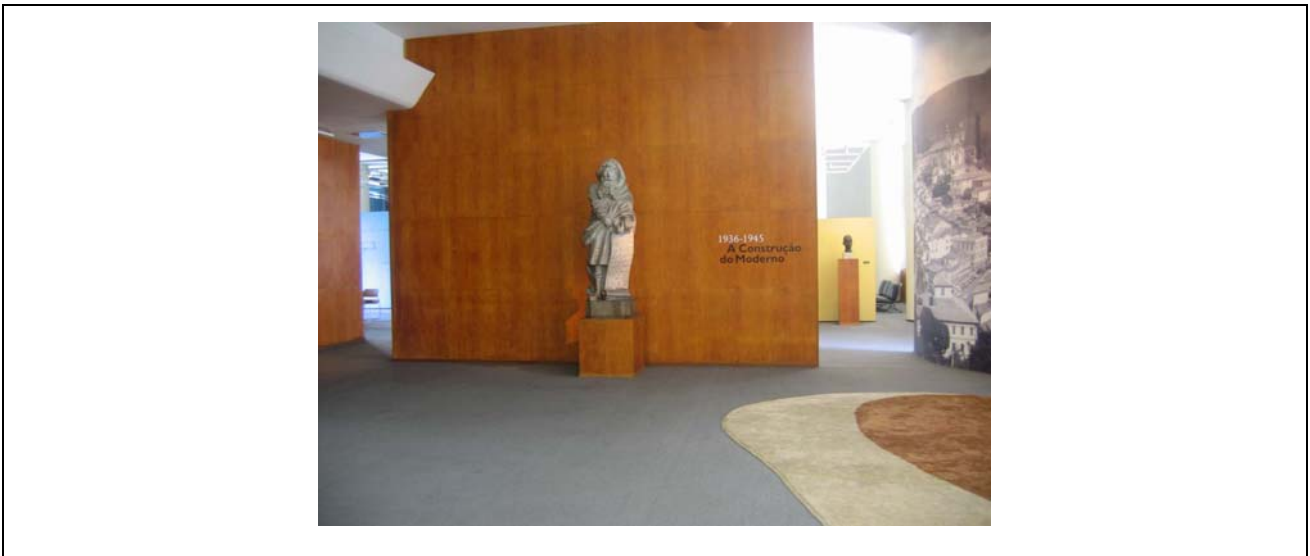


Figura 4

Palácio Gustavo Capanema, 2º pavimento, 2007
Foto de C. Guimaraens

Em início de 2000, a exposição *1937-1945: a construção do moderno* substituiu o Espaço Oscar Niemeyer e essa nova utilização estabelece nova ambiência para o segundo pavimento. A continuidade espacial, o tratamento da cor e o uso de peças e imagens referenciais são as principais conexões com o Movimento Moderno que a ordenação da área expõe de forma direta e clara.

A disposição das peças escultóricas e imagens fotográficas cria o percurso contínuo e integrado ao espaço. Neste roteiro, a sugestão de curvas imaginárias, as associações da modernidade do PGC ao Barroco de Aleijadinho, as frases capitais do mestre Le Corbusier, e outros grandes e pequenos detalhes impressos nas paredes demonstram a validade das representações que originaram a arquitetura brasileira.

Modernizando o paço e o palacete

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

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

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

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

Localizado na borda leste da Praça Quinze, centro do Rio de Janeiro, ao lado do Palácio Tiradentes, antes Câmara dos Deputados, o edifício do Paço Real foi restaurado a partir de 1983 e, segundo consta naquela nota do *Boletim*, foi transformado em centro cultural e “devolvido à comunidade” no dia 6 de março de 1985. O Paço era um edifício histórico singular, porque sucessivas reformas e usos transfiguraram o estilo colonial; administrado pelo Iphan, abrigaria “exposições, recitais de música, seminários, projeções de filmes, encenações teatrais, venda de produtos culturais, além de mostras sobre o edifício e as descobertas arqueológicas”.



Figuras 5 e 6

Paço Imperial térreo e sala de exposição, 2007

Fotos de C. Guimaraens

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

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

Há quase duas décadas o Paço Imperial é a unidade museológica do Iphan vista na condição de um dos “principais centros de cultura do país”. As experiências de gerenciamento e promoção da arte contemporânea ali promovidas têm sucesso, pois, além da qualidade das obras e debates, há divulgação garantida da programação em diversos tipos de mídia.

Os aspectos históricos e modernizadores e os atributos subjetivos e imateriais asseguram a excelência formal do Paço, pois estes são enfatizados nas propostas recentes de renovação das condições físico-espaciais e simbólicas.

O edifício possui uma tipologia morfológica mista, mesclando pátios, salas conectadas e galerias. Em termos expositivos, a ordenação espacial ao redor dos pátios não ocorre com clareza, pois não é possível percebê-lo na maior parte do percurso museográfico. No interior, o grande número de sacadas foi camuflado e desaparece atrás de painéis de madeira geralmente na cor branca, o que, além de criar maior superfície expositiva de paredes, configura neutralidade aos fundos, e diminui ou cessa completamente a incidência de luz natural.

O Centro de Arte Hélio Oiticica também atravessou processos de renovação de uso e requalificação arquitetônica, transformando-se em espaço cultural dedicado ao tratamento e promoção do acervo de Hélio Oiticica. Este artista plástico teve uma trajetória relacionada às vanguardas dos 60 e produziu obras de grande força e visualidade que são elaboradas em suportes e materiais de formas inusitadas. Os trabalhos de Oiticica constituem o eixo conceitual da programação e a diretriz essencial para a apropriação do espaço do palacete de estilo eclético. Antes, funcionaram no edifício escolas de música e teatro, e, mais recentemente, escritórios técnico-burocráticos de setores de preservação da prefeitura da cidade. A construção é do ano de 1872, tendo havido uma reforma que expandiu o edifício em 1900, sendo que o centro cultural ali foi instalado em 1996.



Figuras 6 e 7

Centro de Arte Helio Oiticica, fachada e interior, 2007

Fotos de C.Guimaraens

A situação do palacete na rua e na ambiência da Praça Tiradentes torna o CAHO um protagonista, ao mesmo tempo principal e marginal nesse cenário tradicionalmente boêmio. Composto por galerias de exposição, sala de conferências, livraria, lojinha e bistrô, além de ocupar a esquina e ser a edificação mais alta, é também a mais bem conservada.

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

Tratando-se de uma "revitalização tipológica", o Centro de Arte Hélio Oiticica pode ser também classificado, seguindo Zein, como um Complexo Cultural Público Monográfico de Temas Variados

e se assemelha ao modelo tipológico de salas enfileiradas. Entretanto, devido à compartimentação do edifício, há momentos expositivos em que ocorrem percursos labirínticos.

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

Comentários à guisa de conclusão

Este breve ensaio crítico-analítico sobre situações determinadas pela arquitetura encontradas na ambiência de edifícios de museus e centros culturais destaca, ainda que de modo descritivo, as adaptações e transformações de espaços históricos com linguagens e estilos arquitetônicos diferentes entre si. Assim, aqui foram “exibidos” alguns dos aspectos físico-espaciais, indicadores da permanência de traços originais em edificações patrimoniais, o que também possibilita a aferição da qualidade e eficácia de espaços expositivos “modernizados”.

Na pesquisa também foi verificado que, para assegurar a climatização e iluminação no ambiente interno, houve, no Paço e no CAHO, a necessária inserção de elementos do tipo dutos e luminárias. Esse fator é essencial para o conforto físico e visual dos visitantes e funcionários, e, também, para a conservação e segurança das obras em exposição e em reserva técnica.

Observa-se ainda que, a localização, cor, textura e dimensões das salas, os equipamentos para condicionamento de ar, controle de umidade e temperatura, e os artefatos lumínicos, influenciam sobremaneira na relação que a forma interna estabelece com discurso arquitetural. Estes elementos configuram e complementam a materialidade de fundo e, conseqüentemente, determinam a percepção das obras e a apreensão dos espaços. Ainda pode se destacar que as adaptações e mudanças desses elementos ocorrem de modo variado e de acordo com as verbas e a técnica disponíveis.

Finalmente, no que rege a norma adequada e os tópicos e temas sugeridos por Zein e Montaner, conforme aqui aplicados, os estudos indicam que, do ponto de vista dos elementos definidores da ambiência modernista e da temática específica da arquitetura de museus, as Galerias da Funarte e do PGC são “espaços expositivos modernos, em transformação”.

Por outro lado, na transformação “radicalmente modernista” dos padrões eclético e colonial, que, por meio de paredes falsas, compõem as ambiências assépticas de grande parte da superfície das galerias do CAHO e do Paço, verifica-se certa “anomia” excludente no que diz respeito ao tratamento das arquiteturas tradicionais.

Bibliografia de referência

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

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

GUIMARAENS, C. "A idéia de museu no Brasil modernista". In Pessoa, J. et alli, *Moderno e Nacional*. Niterói: Editora da UFF - EdUFF, 2006, p. 183-204.

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

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

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

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

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

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

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

_____. "Duas décadas de arquitetura de museus" In Projeto, nº 144, São Paulo, 1990.