

Arquitetura, Patrimônio e Museologia

Cêça Guimaraens

Arquiteta, Doutora em Planejamento Urbano e Regional (IPPUR),
Professora Associada UFRJ – FAU / PROARQ, Pesquisadora do CNPq

Resumo

Em face à crescente patrimonialização de todo o existente e à consequente musealização do espaço urbano, a função social e a hermenêutica da arquitetura dos edifícios de museus adquirem importância singular. No artigo observa-se inicialmente que a arquitetura e a museologia são campos disciplinares e de ação social que visam a proteção e a promoção das expressões patrimoniais das sociedades humanas.

Dessa perspectiva, busca-se abordar a associação entre arquitetura, patrimônio e museologia com vistas a ampliar as discussões acerca dos fundamentos dos registros historiográficos e arquitetônicos dos museus, considerando que nestes registros estão constituídas as formas integradoras daqueles campos.

Essa intenção do trabalho justifica-se na medida em que, no Brasil, a arquitetura da maioria dos edifícios onde estão instalados os principais museus é representativa de momentos conformadores do patrimônio nacional. Portanto, ainda considera-se que, em decorrência desse fato, expografias urbanas simbólicas e historicamente significativas encontram-se configuradas em quase todas as cidades do país.

Com base no trabalho analítico de textos sobre essa temática verifica-se que as grandes inflexões formais que ocorreram no tipo arquitetônico “museu” aconteceram no início do século XX e foram provocadas por meio do embate e da consecução de objetivos que foram comuns e integraram a arquitetura e a museologia. Nesse sentido, o artigo trata dos registros de ideias e recomendações preservacionistas, buscando observar as bases históricas e políticas desses objetivos comuns. Destaca-se, então, que as ideias contidas em disposições de organismos internacionais configuraram-se em documentos básicos, nos quais foram anunciadas tanto a inovação conceitual dos objetos patrimoniais quanto a revolução programática das instituições museais e o consequente reconhecimento dos novos lugares de memória urbanos.

Palavras chaves: arquitetura de museus, patrimônio urbano, cidades.

Contexto e conceitos

Respeitadas as características genéticas singulares, a consolidação da Arquitetura e da Museologia na condição de campos disciplinares ocorreu de modo simultâneo a partir de meados do século XVIII. Porém, desde o início do século XX, as disposições sobre a preservação e a guarda de objetos patrimonializáveis e musealizáveis —cuja quantidade cresce de modo irreversível em natureza e volume, o que torna inadministrável esta proliferação—, passaram a exigir a realização de ações dialógicas em níveis interdisciplinares.

Assim, a necessidade de conservar o patrimônio de todos e ampliar o sentido informacional e comunicacional das instituições de cultura produziu influências transdisciplinares recíprocas no sentido da contextualização conceitual dos objetos e lugares patrimoniais. Dentre essas influências, destaca-se o reconhecimento das contradições ideológicas dos processos de musealização, aí incluindo a discussão sobre as formas de renovação urbanística e de promoção do patrimônio musealizado.

Os setores de educação patrimonial e turismo tornaram-se, em consequência, parceiros insubstituíveis dos museus para a utilização estratégica da cultura no sentido do desenvolvimento. E, embora muitas vezes espetacularizadas e danosas, pois excessivamente superficiais e pouco ou nada educativas, as atividades museológicas passaram a ser fatores de desenvolvimento e geração de riqueza para os habitantes de regiões e áreas em processo de degradação e arruinamento.

Desse modo, a arquitetura das instituições museais, quando observada tanto do ponto de vista do edifício quanto da cidade, anunciou as mudanças políticas e sociais no século XX, pois, tais equipamentos estabeleceram-se no domínio da comunicação de massas, hoje irreversivelmente mundializada.

No entanto, os museus ainda continuam sendo identificados na condição de instituições “duras”, ou seja, portadoras de menor flexibilidade programática e, conseqüentemente, pouco ou nada *inclusivas* socialmente.

SANTOS (2007) propõe um processo de reflexão no qual considera o museu

“um fenômeno social, um espaço relacional e, como tal, resultado da ação de muitos sujeitos sociais, que estão no interior da instituição e fora dela, e o constroem e reconstroem, a cada dia.”¹

Na sequência desta afirmação, a mesma autora comenta as dificuldades que temos em perceber e transformar as nossas paradigmáticas visões de mundo, destacando que “os museus talvez sejam uma das instituições mais resistentes, no sentido de rever teorias, de enfrentar o novo e provocar rupturas”.²

Na perspectiva de que as teorias e os sistemas formais arquitetônicos e urbanísticos recentes também expressaram, simultânea e coletivamente, tanto os desejos de mudança quanto de permanência das estruturas conservadoras das sociedades humanas, os temas tratados neste artigo se referem às maneiras com as quais a arquitetura envolveu a preservação do patrimônio das cidades à museologia.

Para discorrer sobre tal articulação considera-se que as categorias de análise dessas disciplinas, nas quais se configuram os estudos e a prática do campo da ação social, são complementares. E denota-se ainda que a compreensão dos sentidos e da harmonia dos lugares requer o estudo das ideias e dos ideais das sociedades.

Neste sentido, observo inicialmente que a ordem e a proporção são leis da *harmonia* que fundamentam a criação arquitetônica e também a aferição dos valores sociais, determinantes da historicidade das culturas e identidades. Pois, nas formas físicas, a essas leis e valores estariam agregadas, de modo interativo, ideologias excludentes e inclusivas.

Entretanto, a arquitetura é um ato criativo cuja finalidade seria, em essência e por princípio, a radical renovação do espaço físico existente, observadas ou não as estruturas preexistentes. E a museologia é uma disciplina em aberto, fundamentando-se em releituras constantes da história e da memória das ações humanas.

A museologia, diferentemente da arquitetura, estaria direcionada à produção, reprodução e institucionalização de progressivas apropriações e representações sociais das coisas do mundo estabelecido. Assim, tanto em termos de ação efetiva

¹ SANTOS, Maria Célia T. Moura. “Os museus e seus públicos invisíveis”, texto apresentado no I Encontro Nacional de Rede de Educadores de Museus e Centros Culturais, realizado no Rio de Janeiro, na Casa de Rui Barbosa, em 17 e 18 de setembro de 2007, p. 2.

² Idem, p.2

quanto de elaboração teórica, ambas as disciplinas atuam com base no reconhecimento da importância da dimensão física na constituição do espaço social.

Do ponto de vista de tais assertivas decorreria a distinção entre os sentidos de museificar e musealizar, pois, quando a necessidade de dar sentido à forma nova — e a preservação de patrimônios é problema aí incluído —, os valores de dinamicidade e de anciandade das ações e dos objetos são matéria a ser observada de maneira imprescindível.

Então, no sentido restrito, museificar seria um termo que sugere paralisia e inércia, ou seja, resistência negativa. E musealizar, em sentido amplo, seria o processo de elaborar e abrir possibilidades para conhecer e reconhecer os atos lembrados e esquecidos.

A musealização do espaço urbano

Cristina Bruno, citando Waldísia Rússio Guarnieri, entende que musealização pressupõe ou implica em preservar. Essa autora também considera que a preservação é uma ação museológica que aproxima objetos e homens e, assim, revitaliza o fato cultural.

Portanto, C. Bruno afirmou que:

*“a preservação proporciona a construção de uma memória que permite o reconhecimento de características próprias, ou seja, a identificação. E a identidade cultural é algo extremamente ligado à autodefinição, à soberania, ao fortalecimento de uma consciência histórica”.*³

Assim, a historicidade seria um atributo da memória em processo; e a história poderia ser o modo de limitar ou acirrar tal processo.

Museificar seria “fazer” a história. Então, por outro prisma, musealizar seria garantir a historicidade das coisas e dos lugares. E identificar, portanto, significaria reconhecer as diferenças de modo afirmativo e positivo do que está estabelecido historicamente.

De outro lado, em termos etimológicos e políticos, harmonia significa ajuste e beleza, o que pressupõe reconhecimento e pacto.

³ BRUNO, C. in http://tercud.ulusofona.pt/publicacoes/1997/BrunoC_Text.pdf
Acessado em 22 de julho de 2010.

Admite-se, entretanto, que o reconhecimento das diferenças sugere a primeira aceção do que é *moderno*, ou seja, do que possui historicidade. Em tal aceção, o que é *antigo* é o que teria história; e o que é moderno seria o que é dinâmico, radical e originalmente novo.

No entanto, ainda há que lembrar e preservar o fato de serem muitas e de ordem variada as naturezas das preexistências. Por isso, para a arquitetura da atualidade, a articulação das preexistências e o reconhecimento do modo mútuo com que essas preexistências apoiam e influenciam, tanto os próprios sentidos quanto os significados das construções novas, são inevitáveis e quase impositivos.

O trabalho analítico em que se busca associar os sentidos de harmonia à musealização do espaço urbano poderia ser restringido à dimensão física e à escala urbana e edilícia dos lugares e paisagens.

Do ponto de vista do fazer arquitetônico na atualidade, essas categorias enquadram as formas concretas de uso do edifício, do entorno imediato e da cidade preexistentes. Os elementos formais do espaço social são os fatores que melhor contribuem para a formação e percepção das ideias e das ações de natureza pública, dado serem os aspectos mais apreendidos visual, direta e imagetivamente, sendo, portanto, os mais musealizáveis.

Nesta perspectiva, interessa aqui demonstrar algumas das maneiras sob as quais a arquitetura e o urbanismo do século XX musealizaram ou, segundo alguns críticos, sugeriram a museificação do espaço urbano.

No final do século XIX, apesar dos ímpetus saneadores, foi patente a tendência de preservação das malhas urbanas representativas dos tempos passados. Tal inclinação deveu-se não apenas às resistências conservadoras à industrialização crescente e aos movimentos progressistas, mas, também, à expansão e difusão da história da arte, da arqueologia e da etnografia.

John Ruskin e William Morris, socialistas e preocupados com os aspectos econômico-sociais da industrialização em face do declínio das manufaturas, e considerados entre os mais importantes pais fundadores das teorias do restauro, são também referenciados na condição de serem os primeiros a promover, não só a proteção dos monumentos isolados, mas a manutenção de bairros e cidades antigas da Europa e do Oriente Médio. (CHOAY, 2001: 141-142)

Os compromissos socialistas desses influentes personagens, os quais não eram arquitetos, mas pleiteavam as reformas sociais e apoiavam o sindicalismo, podem ser encontrados no diagrama da cidade-jardim de Ebenezer Howard, de 1898.

Ao associar de maneira equilibrada a industrialização à atividade agrária, a cidade de Ebenezer Howard teria entre 30 e 50 mil habitantes, e seria o lugar ideal para a implementação das políticas sociais em que se combinariam a dispersão urbana, o ruralismo de colonos e a descentralização governamental. (FRAMPTON: 1994, 47)

Porém, é a haussmanização de Paris, que poderia ser considerada uma operação excepcional em que o entendimento da história e os conflitos resultantes deste conduziram a museificação e a musealização do espaço urbano.

Observa-se, inicialmente, que as críticas e contradições que a destruição da malha urbana medieval da cidade-luz provocou eram refutadas por Haussmann (1809-1891) com a seguinte afirmação:

“Mas, boa gente.(...), cite pelo menos um monumento antigo digno de interesse, um edifício precioso para a arte, curioso por suas lembranças, que minha administração tenha destruído, ou de o maior valor e que ela se tenha ocupado senão para desobstruir e dar-lhe a mais bela perspectiva possível”. (HAUSSMAN, apud CHOAY, 2001:175)

A expografia urbanística de que Haussmann se valia para consolidar e defender suas ideias era decorrente da visão pinturesca e estética da cidade. Tal ótica, marcadamente arraigada ao longo dos tempos, estabelecia *mise-en-scènes* singulares, as quais sempre valorizariam o “novo” em oposição ao antigo, e, ousemos dizer, vice-versa.

No século XX, tal atitude serviu de álibi a inúmeras radicalizações e operações “bota-abaixo” em muitas cidades do Ocidente. Os planos urbanísticos de Francisco Pereira Passos, Sabóia Ribeiro, Alfred Agache e Afonso Eduardo Reidy são referências especiais desses propósitos idealizados para a antiga capital brasileira, o Rio de Janeiro.

A separação das funções na cidade foi uma das mais fortes características das formas urbanas inovadoras e da configuração das morfologias arquitetônicas originais no período entre 1920 e 1960.

Para os arquitetos representantes da modernidade expressa no século XIX e do Movimento Moderno do início do século XX, o contexto físico racionalista e funcional possibilitaria a separação dos fluxos de veículos e de pedestres, o uso livre do solo e as relações permeáveis entre o exterior e o interior das edificações.

No entanto, a integração com a natureza física e a constituição da nova sociedade urbana também foram os objetivos que fundamentaram os projetos e as teses do urbanismo moderno.

Assim, a cidade ideal, ou a segunda natureza, seria o lugar da síntese das artes e o universo das máquinas onde os homens e as coisas novas e incansavelmente originais estariam harmonizados, pois eram impensados e daí excluídos os conflitos e as restrições à mobilidade física e social e ao convívio comunitário.

Em tais espaços de “futuros”, as relações tridimensionais expressivas do conceito e do respeito moderno estabeleciam-se declaradamente face aos desejos de arte e história, os quais adquiriam a condição de patrimônios dos grupos sociais historicamente hegemônicos.

As referências morfológicas e éticas primordiais e representativas das teses utópicas do Movimento Moderno são a espiral, o esquema do museu do crescimento ilimitado, e a proposta para a cidade mundial idealizados por Le Corbusier. O pavilhão de Barcelona e a Galeria Nacional em Berlim de Mies Van der Rohe, ao lado do Kimbell Art Museum de Louis Kahn, também são edifícios em que os esquemas formais, as referências e os significados clássicos aderem, de maneira integradora os elementos clássicos aos modernos.

Denota-se, portanto, que as coisas do passado estavam contidas de maneira constante nas propostas modernistas. Tais esquemas ocorriam na perspectiva de *futuro*, pois a representação da ideia de *passado* em espaços novos imprimia originalidade e garantia a perenidade da ética modernista.

Em tal sentido, ao incluir o passado no princípio da “realidade” e da contemporaneidade, a arquitetura moderna, racional, abstrata e neutra por excelência, parecia articular os substratos, estruturas e significados essenciais da natureza dos lugares de memória.

Assim, a tendência modernista que associava o uso das formas geométricas puras e atemporais à ambiência existente, geraria tipologias ajustáveis ao “espírito” local. (MONTANER: 2008, 116).

E, nessa atitude, estariam latentes as virtudes e os desejos de harmonia social.

A ideia de museu contemporâneo e o campo patrimonial

A espetacularização do espaço urbano por meio da promoção da morfologia singular dos edifícios de museus é outro foco representativo das idéias que articulam museologia, patrimônio e arquitetura, pois o principal papel dessas instituições de cultura seria “acirrar” a relação entre história e cidadania, revelando, idealmente, a excelência pedagógica dos lugares originais e a condição de espaço museológico das cidades no cotidiano dos cidadãos. Desse ponto de vista, a requalificação efetiva de áreas centrais das cidades resultaria de ações que devolveriam aos habitantes e aos usuários o sentido de urbanidade e historicidade.

Para compreender tal “fenômeno”, recorro a F. Choay, autora que, em *A alegoria do patrimônio* (2001), analisa as diferentes formas de tratamento aos monumentos e malhas urbanas das cidades antigas, com base nas teses que constituíram o urbanismo moderno.

Choay afirma que a noção do patrimônio urbano foi gerada na “contramão” dos processos de modernização das cidades (2001:180). E, segundo essa autora, as idéias e as contradições dos processos de destruição das cidades pré-industriais e da configuração funcionalista do urbanismo moderno, a partir de 1860 e até meados do século XX, resultaram da “batalha” entre história e historicidade.

Ou, em outras palavras, entre a inércia e o dinamismo.

Em tal contexto de ações reflexivas e práticas, surgiram as figuras de cidade denominadas por Choay “memorial, histórica e historial”, as quais são representativas das ideias de John Ruskin, William Morris, Camilo Sitte, Violet-le-Duc e Gustavo Giovannoni, inquestionáveis “pais fundadores” das teorias do patrimônio urbano moderno.

Para esses personagens, ajustadas ou negadas as escalas físicas do edifício, da cidade e do território, e revistos os equívocos de interpretação, a conservação das

estruturas tradicionais e modestas, a permanência da beleza urbana concebida pelos mestres antigos, e a função hermenêutica do uso dos diferentes tipos arquitetônicos e sistemas espaciais antecedentes seriam fatos indutores da harmonia formal nas metrópoles contemporâneas.

A verificação de tais conjunções pode ser comprovada na contribuição das teorias urbanísticas de Gustavo Giovannoni (1873-1943) à Carta de Atenas de 1931 e na participação dele no desenvolvimento, na consolidação das formas de definição, na atribuição de valor de uso museológico aos conjuntos urbanos antigos.

A figura da cidade histórica ou museal era representada na cidade antiga entendida na condição de "objeto raro, frágil, precioso para a arte e para a história e que, como as obras conservadas nos museus, deve ser colocada fora do circuito da vida." (CHOAY: 191). Segundo Choay, a cidade museal foi renegada pelos CIAMS (Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna), pois o Plano Voisin, idealizado por Le Corbusier para Paris em 1925, dissolveria, à maneira de Haussmann, a malha urbana dos velhos bairros, aumentando consideravelmente o gabarito dos edifícios e conservando apenas alguns monumentos.

Entretanto, a manutenção da Notre Dame, do Arco do Triunfo e da Torre Eiffel no Plano Voisin, seria uma espécie de "inventário que já anunciava a concepção midiática dos monumentos antigos". (CHOAY: 194)

Assim seria a cidade museal o "lugar" da museificação, este ato hoje impensável?

As formas de representação da cidade museal no Rio de Janeiro encontram-se nas propostas de Afonso Eduardo Reidy, o qual reproduziu as ideias haussmanianas e corbusianas, recriando, com base no Plano Agache, a urbanização dos morros de Santo Antônio e do Castelo. Em 1942, Reidy apropriou-se de recomendações morfológicas de Agache e Sabóia Ribeiro, mantendo, em seus planos para a renovação do centro do Rio, as estruturas coloniais (o convento de Santo Antonio e o Aqueduto dos Arcos), e as ambiências neoclássicas do Passeio Público e da Santa Casa de Misericórdia. Entretanto, tais monumentos seriam emoldurados pelas novas construções, dentre as quais ele incluiu a réplica do Museu do Conhecimento Ilimitado.

A importância do edifício do "museu" no espaço urbano modernista foi reconhecida por Le Corbusier quando utilizou o modelo de museu do crescimento

ilimitado no projeto do novo *cuore* de Saint Dié. Provavelmente, esse plano serviu de inspiração direta para o projeto do morro de Santo Antônio, no qual o arquiteto carioca Afonso Eduardo Reidy reproduziu o desenho do museu corbusiano.

Nas propostas para a cidade universitária da Universidade do Brasil elaboradas por Le Corbusier e pela equipe liderada por Lucio Costa, a morfologia e a situação dos edifícios dos museus universitários conferiam a esses edifícios referências monumentais modernas, diferenciando-os de outras construções do conjunto.

Os projetos de arquitetura de museus de arte moderna e contemporânea também poderiam ser observados na condição de exemplos expressivos das intenções modernistas de agregação da arte nas cidades e da consequente popularização das experiências artísticas.

Afonso Eduardo Reidy, Lina Bo Bardi e Acácio Gil Borsóí, arquitetos autores de estruturas museais modernas, configuraram em seus desenhos as proposições da época voltadas à democratização dos acessos de todos aos lugares das cidades. Para harmonizar os edifícios com a natureza dos lugares, esses arquitetos utilizaram os pilotis e, assim, deixaram livre o pavimento térreo de suas construções. As fachadas envidraçadas, típicas dos princípios corbusianos, foram ações afirmativas de inclusão social constantes nos edifícios do Museu de Arte Moderna do Rio e o Museu de Arte de São Paulo, lado a lado com outros MAMs, incluindo o Museu de Arte Moderna do Recife.

As conexões entre “popular” e “moderno” também representariam outras possibilidades de observar a correspondência entre a função social da arte e os programas de museus de arte moderna. E, apesar de haver poucas referências à aceitação da arte popular e da arte primitiva em museus de arte, tais articulações ocorreram por meio da exibição de obras dos artistas *naïfs*, das crianças e dos pacientes psiquiátricos. Essa categoria especial de criadores da “arte virgem”, conforme classificava o crítico Mário Pedrosa, participou de exposições no MAM-SP e no MASP no final da década de 1940 valorizando extremamente a arte popular e os artesanos.

Os documentos patrimoniais na década de 1930

A historicidade das estruturas urbanas pré-industriais foi reconhecida desde meados do século XIX e, na perspectiva da permanência das preexistências de tal tipo, a cidade histórica foi progressivamente melhor compreendida. Assim, o respeito às relações entre os edifícios e o ambiente fundamentaria a consideração das camadas históricas das cidades e o reconhecimento dos valores das preexistências, as quais eram vistas na condição de espaço público, ou seja, a todos pertencentes.

No movimento moderno, as intenções de criar sistemas racionais contextualizados, conciliando as expressões culturais estabelecidas das comunidades e os novos lugares então criados, estão registradas em Cartas e Declarações elaboradas em reuniões de organismos internacionais

A respeito desses textos que, até hoje, orientam internacionalmente as políticas e diretrizes de proteção patrimonial, Judite Primo comenta que:

“Todos esses documentos seguem uma linha de preocupação e atuação que nos levam a perceber o patrimônio nas suas relações com o meio em que se insere, na sua dinâmica social e no seu papel como elemento simbólico. É ainda importante ressaltar que essas preocupações também nos fazem refletir sobre o papel do patrimônio no contexto museal e museológico e serviu de influência para que os profissionais da museologia pudessem também formular documentos de base para fundamentar a ação museal.”⁴

A primeira resolução internacional em que se tratou de monumentos históricos no século XX, a Carta de Atenas, foi elaborada na reunião da Sociedade das Nações realizada em 1931 e as atas foram publicadas em 1933. Nessa Carta, as recomendações para a utilização dos monumentos visavam assegurar o uso perene dos monumentos, desde que fosse respeitado o “caráter histórico ou artístico dos mesmos.” (CARTAS, 2004: 13)

Na medida em que são observadas as intenções e diretrizes modernistas inaugurais, elaboradas em reuniões de arquitetos e especialistas em conservação patrimonial na terceira década do século XX, verifica-se que o princípio da *coletividade*

⁴PRIMO, J. “Documentos básicos em Museologia”. In CADERNOS DE SOCIOMUSEOLOGIA. 2007, p. 124.

seria o fundamento e o sentido da função social das ações de proteção dos lugares e das coisas. Tal princípio seria o sentido fundamental e preponderante da ação patrimonial, tanto no que se referisse às construções novas quanto às intervenções em espaços públicos do “passado”.

Dados o destaque e a atenção à relação entre os monumentos do passado e a cidade moderna, o primeiro documento de Atenas também ressaltava, na mesma medida, o direito de propriedade e a função social do património. Segundo observações de historiadores, essas recomendações explicitavam de forma inovadora que os monumentos pertenciam à “coletividade” e que, portanto, essa coletividade, ou grupo, tem o dever de compartilhar a responsabilidade de preservá-los.

Então, ao ser constatada a tendência em que era consagrado “um certo direito da coletividade em relação à propriedade privada”, no texto, uma certa “conciliação” das diferenças entre os direitos público e privado preconizava que as leis fossem “adaptadas às circunstâncias locais e à opinião pública, de modo que se encontre a menor oposição possível, tendo em conta os sacrifícios a que estão sujeitos os proprietários em benefício do interesse geral.” (CARTAS, 2004: 14).

O sentido da musealização do espaço urbano pode também ser observado na Carta de Atenas, quando aí foi afirmado o respeito ao “caráter e à fisionomia das cidades, sobretudo nas vizinhanças dos monumentos antigos, cuja proximidade deve ser objeto de cuidados especiais.” (CARTAS: 2004, 14)

A noção de ambiência, dessa maneira, também estaria contida nas referências à preservação das “perspectivas pitorescas” e ao uso de “vegetação conveniente ao caráter antigo dos monumentos”, expressando ainda a ideia de expografia urbana.

O papel da educação e as ações de cooperação das comunidades dos estados, por meio do Pacto da Sociedade das Nações, também foram temas tratados nessa conferência. Os presentes à reunião estavam “profundamente” certos de que os “sentimentos” de “respeito e de interesse dos próprios povos” pela proteção dos “testemunhos de toda a a civilização” seriam cultivados e ampliados por meio das ações do poder público e dos educadores. (CARTAS: 2004, 17)

A segunda Carta de Atenas, a do Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM) de 1933, é um texto em que a cidade e a região tornam-se o foco de análises conjunturais de ordem conceitual e prática no sentido do projeto e da gestão.

Portanto, é um documento seminal para a teoria e a prática do planejamento urbano moderno.

A liberdade e a vida em que seriam “conciliados os dois princípios contraditórios que regem a personalidade humana: o individual e o coletivo” foram valores associados aos aspectos econômicos e políticos e às características biológicas e psicológicas que os grupos e as sociedades urbanas tinham em comum.

O espaço físico e o espaço social, ou seja, os contextos geográfico, político e econômico eram vistos de modo complexo e entendidos na condição de modeladores das atitudes mentais; da mesma forma, os “empreendimentos” seriam diferentes em virtude dos modos de ver e da razão de viver das “raças”.

Assim, até nas características das cidades de “formato incerto”, “a proporção a hierarquia e a conveniência” foram vistas na condição de regras humanas em que se denotava “civilização” e “bem-estar”. (CARTAS :2004, 25)

Ao relacionar as mudanças e o dinamismo das cidades, a Carta de 1933 registra que:

“A História está inscrita no traçado e na arquitetura das cidades. Aquilo que deles subsiste forma o fio condutor que, juntamente com os textos e documentos gráficos, permite a representação das imagens sucessivas do passado” (...) “À medida que o tempo passa, os valores indubitavelmente se inscrevem no patrimônio de um grupo, seja ele cidade, país ou humanidade; a vetustez, não obstante, atinge um dia todo o conjunto de construções ou de caminhos. A morte atinge tanto as obras quanto os seres. Quem fará a discriminação entre aquilo que deve subsistir e aquilo que deve desaparecer? O espírito da cidade formou-se no decorrer dos anos; simples construções adquiriram um valor eterno, na medida em que simbolizam a alma coletiva ...”
(CARTAS: 2004, 25-26)

Ao constatar as condições injustas dos ambientes onde eram construídas as habitações modestas, os quais se diferenciam dos lugares em que eram localizadas as ricas, os arquitetos do CIAM de 1933 afirmaram:

“É preciso tornar acessível para todos, por meio de legislação implacável, uma certa qualidade de bem-estar, independentemente de qualquer questão de dinheiro. É preciso impedir, para sempre, por uma rigorosa regulamentação urbana, que famílias inteiras sejam privadas de luz, de ar e de espaço.” (CARTAS: 2004, 30)

As recomendações também tratavam das instituições coletivas que eram consideradas prolongamentos da habitação, pois deveriam estar localizadas nas proximidades dos setores de moradia. Dentre essas, estariam as “escolas, as quais se somarão organizações intelectuais e esportivas destinadas a proporcionar aos adolescentes a possibilidade de trabalhos ou de jogos adequados à satisfação das aspirações próprias dessa idade; (...) (CARTAS: 2004, 31)

Assim, a preocupação com essas construções de uso comunitário, incluía os “centros de entretenimento intelectual”, pois estes deveriam fazer parte dos planos de renovação das cidades e dos setores habitacionais.

A densidade, resolvida com os arranha-céus, e a qualidade da legislação urbanística associavam os programas de cultura, entretenimento e lazer ao estatuto do uso dos espaços abertos públicos. Desse modo, os espetáculos, concertos e teatros ao ar livre, configurariam “(...) destinação fecunda das horas livres (a qual) forjará uma saúde e um coração para os habitantes das cidades.” (CARTAS:2004, 42)

Dentre as atividades de trabalho estava incluído o artesanato, o qual deveria ser praticado nos pontos mais densos. E, segundo a Carta de Atenas, embora considerado diferente da indústria, o artesanato, “emana diretamente do potencial acumulado nos centros urbanos. O artesanato de livros, joalheria, costura ou moda encontra na concentração intelectual da cidade a excitação criadora que lhe é necessária.” (CARTAS: 2004, 46)

A seção da Carta de Atenas destinada à avaliação do contexto e às soluções para a conservação e demolição do patrimônio histórico das cidades reafirma e amplia as recomendações citadas, na medida em que registra o compartilhamento das responsabilidades e sugere soluções conciliatórias para edifícios e conjuntos monumentais.

“Um culto estrito do passado não pode levar a desconhecer as regras de justiça social” (CARTAS: 2004, 53) foi a declaração-chave em que os autores desse documento buscaram expressar de modo claro as preocupações com “a miséria, a promiscuidade e a doença” instaladas em bairros antigos.

Nesse sentido, as mudanças e as renovações nas cidades deveriam abranger desde desvios e deslocamentos da circulação até transposições de monumentos, pois o objetivo seria conservar apenas os elementos essenciais.

No entanto, os componentes do CIAM de Atenas, também afirmam que: “em nenhum caso, o culto do pitoresco e da história deve ter primazia sobre a salubridade da moradia da qual dependem tão estreitamente o bem-estar e a saúde moral do indivíduo”. (CARTAS: 2004, 53)

No Brasil, as ações de preservação do Iphan seguiram essa variada e ambígua trilha traçada para integrar modernidade e preservação progressista. Dentre os exemplos mais representativos de tal sentido encontram-se a transposição do pórtico da antiga Academia Imperial de Belas Artes para o Jardim Botânico e a construção da sede provisória da prefeitura de Salvador.

Em muitos casos assemelhados e baseados em intenções modernizantes do século XX, estão as “superfícies verdes” que criaram as grandes perspectivas e os grandes vazios urbanos que resultaram da demolição de cortiços existentes no entorno de monumentos históricos.

O largo da Lapa, no Rio de Janeiro é outro exemplo da museografia urbana que utiliza as recomendações de Atenas no centro histórico para criar, na década de 1970, cenário monumental e espetacular.

Em Atenas, também a cópia e o pastiche foram condenados, pois “as antigas condições de trabalho não poderiam ser reconstituídas e a aplicação da técnica moderna em um ideal ultrapassado sempre leva a um simulacro desprovido de qualquer vida.” (CARTAS: 2004, 54)

Assim, o movimento e o estilo neocolonial foram rechaçados em reunião de nível internacional. Porém, registre-se aqui o fato de que tal recomendação não foi seguida pelos preservacionistas norte-americanos na reconstituição de Williamsburg e na construção do Cloister em Nova York.

Embora observada pelos principais arquitetos da geração modernista brasileira, essa disposição não evitou a continuidade do uso de adornos daquele estilo nas construções das principais cidades do país, e algumas proposições de tendência historicista da arquitetura pós-moderna também utilizaram as formas decorativas difundidas no movimento neocolonial.

Nas Conclusões de Atenas, foi possível verificar que, em trinta e três cidades estava ilustrada

“a história da raça branca sob os mais diversos climas e latitudes” (...) “o crescimento incessante dos interesses privados” e o “maquinismo” seriam os

responsáveis pela “desordem instituída (...) em uma situação que comportava até então uma relativa harmonia; e também a ausência de qualquer esforço de adaptação”. (CARTAS:2004, 55)

A desumanidade das aglomerações urbanas, a falta de controle e o sofrimento dos indivíduos e grupos desapareceriam com o urbanismo moderno, o qual faria da cidade uma unidade funcional harmoniosa e utópica, onde seriam asseguradas “a liberdade individual e o benefício da ação coletiva”. (CARTAS:2004, 56-57)

O sentido da coletividade e as ações especulativas são referenciadas ao longo da Carta; e as contradições e a subordinação do direito privado ao interesse coletivo foram matérias também tratadas nos últimos itens das Conclusões. Dessa perspectiva afirmava-se que: “O direito individual não tem relação com o vulgar interesse privado. Este, que satisfaz a uma minoria, condenando o resto da massa social a uma vida medíocre, merece severas restrições.” (CARTAS: 2004, 64-65).

Conclusão

A década de 1930 também possui marco documental importante para a Museologia, pois as reflexões sobre as maneiras de articular a missão e o programa dos museus ainda são discutidas; e as disposições sobre as mudanças do espaço físico que ocorreram nesta época também são, até hoje, reproduzidas em projetos de arquitetura.

Os temas de projeto de arquitetura foram tratados no Congresso Internacional de 1934 realizado em Madrid pelo Office Internacional de Musée e ali foram estabelecidos e evidenciados os padrões para a criação de espaços expositivos apropriados à correta funcionalidade dos museus.

Nesse sentido, transcrevemos as afirmações de SALCEDO,⁵ nas quais estão registrados parâmetros arquitetônicos:

“A forma das salas deve ser retangular, de dimensão variável, de acordo com a proposta expositiva, bem como facilitar o acesso fácil e independente; a iluminação deve ser do alto, por janelas que também possam dosar a incidência luminosa e a temperatura;

⁵ DEL CASTILLO, S. Salcedo. Cenário da arquitetura da arte. São Paulo: Martins, 2008, p.258.

A distribuição dos espaços é resultante da circulação, e deve ser organizada de tal forma que se possa escolher o que se deseja sem interrupções de outros espaços;

A circulação deve permitir o acesso livre às salas e, caso haja outros andares, deve-se ter uma única escada como acesso principal, mas se deve prever outra para serviços, elevador e um plano na entrada principal que indique ao visitante o sentido e, ainda, o fácil acesso entre salas e o local de armazenamento das obras;

A iluminação ideal será obtida por meio de um sistema difuso, realizado pelas janelas altas, visto que a iluminação zenital, além de ofuscar a visão do observador, cria zonas de sombra, iluminando mais o piso do que as paredes; já se prevê que a iluminação artificial será a melhor para o futuro;

O modo de construção dependerá das necessidades técnicas, materiais e econômicas;

A implantação deve ser equivalente à de teatros e igrejas, o museu deve estar cercado de jardins, facilitando os acessos, evitando o som da cidade, garantindo segurança por meio do distanciamento da vizinhança e possibilitando seu crescimento futuro.”

Verifica-se nessas considerações que a arquitetura do museu deveria considerar o local e as possibilidades de soluções expositivas flexíveis e acessíveis, determinando-as com base em intenções que eram, ao mesmo tempo, nitidamente modernistas e preservacionistas.

Tais intenções progressistas e contextualistas também podem ser observadas em uma das disposições sobre as exposições, na qual registrou-se que “a exposição das obras deve ser didática, sistemática, limitada quanto ao número de peças em razão da decoração existente na sala ou do excesso decorativo que possa resultar.” (SALCEDO: 2008, 258)

Portanto, os diagramas arquitetônicos dos novos museus e as soluções de adequação dos edifícios existentes, dos quais resultariam os volumes e as formas originais de organização espacial dos museus modernos e contemporâneos estavam objetivamente sugeridos.

Referências bibliográficas

- BRUNO, C.. In http://tercud.ulusofona.pt/publicacoes/1997/BrunoC_Text.pdf
Acessado em 22 de julho de 2010.
- CARTAS patrimoniais. CURY, I. (org). Brasília: IPHAN, 2004.
- CHOAY, F. *A alegoria do património*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- DEL CASTILLO, S. Salcedo. *Cenário da arquitetura da arte*. São Paulo: Martins, 2008.
- GUIMARAENS, C. “Entrevista”. Mais Passeio, agosto de 2003.
- MONTANER, J. M.. *Sistemas arquitectónicos contemporâneos*. Madrid: Editorial Gustavo Gili, 2008.
- PRIMO, J. “Documenos básicos em Museologia”. In **CADERNOS DE SOCIOMUSEOLOGIA**. Lisboa: ULHT, 2007.
- SANTOS, Maria Célia T. Moura. “Os museus e seus públicos invisíveis”. In I Encontro Nacional de Rede de Educadores de Museus e Centros Culturais. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2007.