



**EIXO TEMÁTICO:**

- |  |   |  |
|--|---|--|
| <input type="checkbox"/> Ambiente e Sustentabilidade                 | <input type="checkbox"/> Crítica, Documentação e Reflexão | <input type="checkbox"/> Espaço Público e Cidadania          |
| <input type="checkbox"/> Habitação e Direito à Cidade                | <input type="checkbox"/> Infraestrutura e Mobilidade      | <input type="checkbox"/> Novos processos e novas tecnologias |
| <input checked="" type="checkbox"/> Patrimônio, Cultura e Identidade |   |  |

## **Modernização: o que é?**

*Modernization: what it is?*

*Modernización: ¿Qué es?*

GUIMARAENS, Cêça (1)

(1) Professora Doutora, Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ – PROARQ, Rio de Janeiro, RJ, Brasil;  
email: cessaguimaraens@gmail.com

## Modernização: o que é?

*Modernization: what is it?*

*Modernización: ¿Qué es*

### RESUMO

Embora não haja homogeneidade de critérios para a definição dos sentidos de 'modernização', entende-se que a acepção do vocábulo compreende um conjunto de ações, programas e projetos destinados à ampliação de conceitos e à renovação funcional de instituições, lugares e objetos. Em consequência, verifica-se que os padrões da modernização programática e adequação técnica de museus e espaços culturais decorrem do alargamento da noção de patrimônio e da apropriação do patrimônio como fator de desenvolvimento. Ao lado de revisões conceituais, 'modernização' compreenderia as ações de uma gestão institucional historicamente dinamizada pelas parcerias mistas – públicas e privadas – voltadas à criação e à disponibilização de novos serviços, e à ampliação do acesso aos bens culturais para os diferentes grupos da sociedade. 'Modernização' ultrapassaria, então, a mera melhora da situação física, pois modernizar abrangeria os fundamentos das práticas museológicas da contemporaneidade. Desse modo, ações preservacionistas foram também modernizadoras, pois produziram novos cotidianos e valorizaram as diferentes identidades. Enfim, a modernização físico-espacial dos bens culturais garantiu o amplo e crescente usufruto por toda a população dos ambientes e das coisas históricas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Modernização, patrimônio cultural, centros históricos, museus

### ABSTRACT

*Although there is no uniformity of criteria for the definition of the "modernization", it is understood that the meaning of the term comprises a set of actions, programs and projects for the extension of concepts and the renewal of functional institutions, places and objects. As a result, it turns out that the programmatic modernization standards and technical adequacy of museums and cultural spaces resulting from the enlargement of the concept of heritage and the appropriation of heritage as a factor of development. Beside conceptual revisions, "modernization" understand the actions of an institutional management historically driven by mixed public and private partnerships aimed at creation and the provision of new services, and the extension of access to cultural assets for different groups in society. "Modernization" would, thus, go beyond the mere improvement of physical condition, for modernizing assumes the basic museological practices of contemporaneity. Therefore, the production of space and of morphological forms, generated by needs facing these practices, would be one of the actions inherent to the processes of modernization. In this way, actions that were preservationists, were also modernizing, because they produced new daily activities and added value to different identities. Anyway, the physical-spatial modernization of cultural goods were assured, in many ways, the widespread and growing use of environments and historical things for the entire population.*

**KEY-WORDS:** Modernization, cultural heritage, historic centres, museums

### RESUMEN

*Aunque no hay uniformidad de criterios para la definición de la 'modernización', se entiende que el significado del término comprende un conjunto de acciones, programas y proyectos para la ampliación de los conceptos y la renovación de las instituciones funcionales, lugares y objetos. Como resultado, ahora resulta que la programación estándares de modernización y adecuación técnica de museos y espacios culturales resultantes de la ampliación del concepto de patrimonio y de la apropiación del patrimonio como factor de desarrollo. Al lado de las revisiones conceptuales, 'modernización' comprende las acciones de una gestión institucional históricamente impulsado por mixtas (sociedades públicas y privadas (dirigidas a la creación y la prestación de nuevos servicios, así como la ampliación del acceso a los bienes culturales de diferentes grupos de la sociedad. 'Modernización' no sería, entonces, la simple*



*mejora de la condición física, pues modernizar cubre los fundamentos de las prácticas museológicas de la contemporaneidad. De todos modos, acciones conservadoras fueron también modernizadoras, pues producen nuevos cotidianos e valorizaran las diferentes identidades. Sin embargo, la modernización físico-espacial de bienes culturales ha asegurado para toda la población, en muchos sentidos, el uso generalizado y creciente de ambientes y cosas históricas.*

**PALABRAS-CLAVE:** *Modernización, patrimonio cultural, centros históricos, museos*

## 1. INTRODUÇÃO

Busca-se aqui demonstrar que a recuperação arquitetônica do Museu Histórico Nacional – MHN e do Museu Nacional de Belas Artes - MNBA do Rio de Janeiro possibilitou a reapropriação social e cultural dessas instituições por diferentes públicos.

Nesse sentido, ‘modernização’ compreenderia ações de gestão institucional historicamente dinamizada pelas parcerias mistas – públicas e privadas – voltadas à criação e disponibilização de novos serviços, e à ampliação do acesso aos bens culturais para os diferentes grupos da sociedade. (GUIMARAENS, 2012)

‘Modernização’ ultrapassaria, assim, a mera melhora da situação física. Desse modo, modernizar seria também a base e a condição para a renovação dos conceitos e das imagens institucionais em amplo contexto social e público.

Museus são espaços de memória adequados à implementação de ações afirmativas dos direitos identitários e à socialização das responsabilidades patrimoniais comuns. Assim, na perspectiva do projeto de autonomia de uma sociedade heterônoma, o MHN e o MNBA são componentes de uma rede nacional que estabelece contexto social de exceção.

A modernização física e programática desses museus está aqui apresentada, porque

[...] julgamos que a urgência está antes de mais nada na abertura do museu ao meio, no estudo da sua relação orgânica com o contexto social que lhe dá vida [...]. (MOUTINHO, 1996)

Segundo o mesmo autor, as predisposições da Museologia Social, pressupõem:

o alargamento da noção de patrimônio, [...] a redefinição do ‘objeto museológico’, a ideia de participação da comunidade na definição e gestão das práticas museológicas, a museologia como fator de desenvolvimento, a [...] interdisciplinaridade, e a utilização de novas tecnologias de informação e a museologia como um meio autônomo de comunicação. (MOUTINHO, 1993, p: 7-9)

Em consequência, uma das principais contribuições deste artigo é a disposição de alguns fatos da modernização físico-espacial que geraram novos processos educativos e práticas sociais no MHN e no MNBA.

Ambos têm trajetória ligada ao ensino e à defesa dos patrimônios desde a fundação. No MHN, o polígrafo Gustavo Barroso — reconhecido por suas ideias integralistas —, iniciou os cursos de Conservadores de Museus em 1932. No século 19 e 20, a Academia Imperial e a Escola Nacional de Belas Artes, respectivamente, foram instituições que deram origem ao MNBA.

A categoria ‘nacionalidade’ foi o primeiro conceito em que foi embasada a ação de preservação dos patrimônios, campo em que se incluem os museus. Destaca-se, portanto, que:

O conceito de nação, independente de todas as definições criadas a partir do século 19, está irremediavelmente vinculado a uma dimensão pragmática, cumprindo um papel decisivo para ‘formar a base da organização política dos estados territoriais’, como observa Hobsbawn. (MARQUES DOS SANTOS, 2007, p: 91)

Por outro lado,

[...] os fenômenos museais tradicionais correspondem aos museus estruturados institucionalmente, que atuam a partir das coleções constituídas e exercem sua função social por intermédio da sua produção científica e de formas de intervenção comunicacional e organizacional. Já os novos processos que

procuram interagir extramuros voltam-se para as perspectivas do trabalho comunitário. (BRUNO, 1996, p: 28)

Conceitos e princípios democráticos também foram apropriados em projetos de modernização e adequação de uso de edifícios dos museus nacionais ditos tradicionais. Essa apropriação e as recomendações da Museologia de Interesse Social contribuíram para a reconstituição da imagem institucional destes lugares de memória.

O movimento metodológico de dispor intertextualmente alguns registros das origens e usos do espaço físico, patrimonial e expositivo do MHN e do MNBA propiciou também a verificação da formação e transformação da imagem pública destas instituições. Embora pouco a pouco reformulada, essa imagem configurou um lugar de memória antiquado e hermético que foi 'processado' em tempos restritos à democracia.

A historiografia registra que a 'chegada' da modernidade foi um dos fatores da formação de coleções e criação das instituições de memória, ou seja, arquivos, bibliotecas e museus. Esses registros da história também tratam dos acontecimentos que contribuíram para a ideia de criação dos museus nacionais e a formação das coleções compostas de objetos representativos do Império. (CASTRO, 2002 e FERREIRA, 2007)

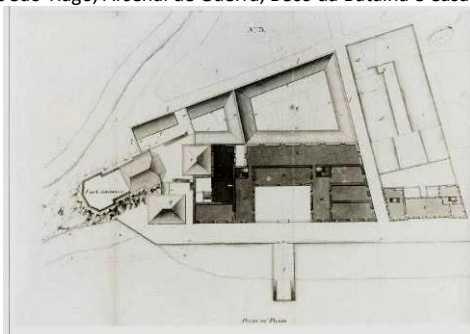
Nessa perspectiva, observa-se que a vinda da Família Real portuguesa constituiu momento da modernidade em que o desejo de 'civilização' instaura-se em nosso país. Assim, pode-se afirmar que a criação das estruturas e a consolidação dos espaços de cultura e ensino públicos no Brasil agregaram-se à sistematização das ações de preservação da memória histórica e artística.

Esse momento foi reproduzido na Primeira República na década de 1920 e na República Nova a partir de 1930, quando ações de igual teor definiram diretrizes para os museus brasileiros no sentido do acesso à educação e à cultura. Reafirmava-se, então, a trajetória firme do Estado para criar e controlar os conteúdos patrimoniais, determinando para o MHN e o MNBA a condição de lugares excepcionais.

## 2. TRANSFORMAÇÕES FÍSICAS E FUNCIONAIS NO MHN

Na intrincada relação do espaço físico e social, a neutralidade da arquitetura não existe. Portanto, para demonstrar a importância da constituição física do MHN, é preciso destacar, de pronto, que esta é composta de remanescentes de antigos grupos de edificações do Centro da cidade do Rio de Janeiro. (figura 1)

Figura 1 - Forte São Tiago, Arsenal de Guerra, Beco da Batalha e Casa do Trem, 1770.



Fontes: Arquivo do MHN.

O conjunto arquitetônico que o museu ocupa é o objeto mais visível dentre as coleções aí contidas. O complexo tem cerca de 9 mil e 500 metros quadrados de área e é parte constituinte do acervo de 258 mil itens, entre peças históricas e artísticas, documentos manuscritos e iconográficos, mobiliário, porcelanas, pratarias, arte sacra, ourivesaria e marfins religiosos de origem indoportuguesa, além de publicações e obras raras.

A instituição do MHN foi pensada desde 1910, mas apenas concretizada durante a celebração do centenário da Independência do Brasil, em 1922.

Em 1924 a primeira mostra do MHN, realizada na Galeria das Nações do Palácio das Indústrias exibiu fragmentos das construções e bandeiras dos países participantes da exposição do Centenário da Independência de 1922. O conjunto que, em 1922, era denominado Palácio das Indústrias, integrava a Exposição do Centenário da Independência e abrangia os antigos edifícios do Arsenal de Guerra e da Casa do Trem. (figura 2)

Figura 2 - Fachada da Casa do Trem, 1922.



Fonte: Arquivo do MHN.

As maiores obras de reforma aí realizadas são expressivas das ideias de uso e proteção patrimonial no Brasil. A primeira realizou-se em 1922 segundo projeto de estilo neocolonial idealizado pelos arquitetos Archimedes Memória e Francisque Cuchet, quando se aderiram novos elementos de arquitetura e de composição ao edifício a fim de transformá-lo em monumento neocolonial. A segunda estendeu-se por cerca de década e meia (aproximadamente de 1970 a 1985), e tratou de retirar os elementos da época da criação do MHN, reconfigurando uma feição de suposta origem colonial.

Em 1922,

O Pavilhão das Indústrias chamou especialmente atenção pela ornamentação externa, que longe de obedecer rigorosamente aos planos primitivos, apresentava uma profusão de elementos que “evocavam” a arquitetura do período colonial. O rigor das críticas que se sucederiam através dos anos contra os muxarabis, telhas de louça e outras ‘deformações’ do antigo Arsenal de Guerra, entretanto, não leva em conta que não se tratava de pura e simples restauração de uma edificação antiga, mas de uma intervenção que ganhava sentido somente se integrada aos elementos do entorno em que ela estava inserida. (KESSEL, 1998, p: 241)

“Híbrido” é o rótulo que o impõem, pois impregnado de mescla de modelos arquitetônicos variados com manifestações estilísticas diferentes.

O MHN é desde 1930 nomeado de *Casa do Brasil*. Essa metáfora, após todas as reformas por que passou o conjunto, reforçaram a ideia de museu nacional e a condição deste de depósito de coisas sem valor. Ou seja, museu de tudo, sim, mas também do nada, pois sem valor.

O senso comum, assim determinado e até hoje gerado nas observações de Lúcio Costa e de outros estudiosos do “velho modo de ver o espaço”, define o conjunto do MHN na condição de

objeto 'contenedor' de ambientes de formas diferenciadas, enquadrando-o, porém, de modo pejorativo, no tipo arquitetônico de estilo neocolonial, uma das tendências do ecleticismo arquitetônico..

Assim, o edifício do museu

As modificações na arquitetura do prédio não se orientam pelo ideário desenvolvido a partir da ótica de Lúcio Costa e seus seguidores, o que constitui, a partir do desaparecimento de Barroso, em 1959, o MHN num corpo estranho que traz desde o seu nascimento a marca "infamante" do neocolonial e orienta as intervenções posteriores no sentido de apagar esta origem problemática, tentando regenerá-lo pela reaproximação das forças coloniais legítimas. (KESSEL, 2002, p: 19)

Apesar dos conflitos que interferiram nas tentativas de superação das grandes sínteses, a sucessiva modernização foi uma espécie singular de ruptura com os discursos da 'geração heróica'. Para tanto:

Uma comissão interdisciplinar [...] propunha novas abordagens historiográficas e linguagens museográficas modernas para contar uma outra história do Brasil, mais afinada com as questões políticas, sociais e econômicas da época e com as prerrogativas da "Nova Museologia. (MAGALHÃES, 2010, p: 358)

Radicais foram as transformações arquitetônicas realizadas desde 1975 até à fase pós-tombamento iniciada em 2012. Então, as intervenções e a abertura dos pátios internos buscaram aproximar o MHN aos projetos museográficos contemporâneos. (figuras 3)

Figuras 3 - Pátio Gustavo Barroso, cerca de 1950, em 2000 e em projeto de 2004.



Fonte: Arquivo do MHN.

Figura 4 - Pátio dos Canhões: balcão e fachada interna em cor de rosa pombalino, 2003



Fonte: Grupo de Estudos de Arquitetura de Museus.

A conservação do estilo neocolonial é enfática no Pátio dos Canhões. A ambiência e a arquitetura do pátio, definidas também pelas modenaturas dos vãos e pelo hibridismo dos adornos, e a cor rosa das paredes torna esse espaço um remanescente legítimo da reforma de 1922. (figura 4)



A museografia do Pátio dos Canhões foi a primeira da instituição. Tendo em vista que a mudança de uso e a reforma de 1922 determinaram ao conjunto arquitetônico o estatuto de objeto e lugar de memória, essa é museografia histórica legítima.

Na condição de objeto, a arquitetura do pátio 'escreve' a história do aspecto integral e memorável das fachadas do conjunto desde 1922.

Enfim, verifica-se que:

Embora não haja uma narrativa explicitada em textos ou na disposição dos objetos, uma vez que a lógica da organização das peças de artilharia é estética, é clara a filiação à história mestra da vida produzida no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, onde o culto aos grandes feitos e aos grandes homens deveria lançar luz no presente e no processo de construção da identidade nacional. (MAGALHÃES & TOSTES, 2008, p: 130)

### 3. TRANSFORMAÇÕES FÍSICAS E FUNCIONAIS NO MNBA

A história do MNBA está relacionada de modo direto à história das exposições e do ensino de artes plásticas no Brasil. Nesse contexto, ao verificar as origens da coleção do MNBA, o historiador Dalton Sala afirmou que, em 1808,

com a chegada da corte, em uma manobra que preservava a Coroa de Portugal das ameaças militares e alianças políticas que a França de Napoleão impunha às casas reinantes da Europa, criou-se uma nova situação: o Rio de Janeiro não era mais uma cidade colonial, mas o centro de um império. (SALA, 2002, p: 18)

Tal situação política e administrativa marcou a entrada do Brasil na Era Moderna, o que integraria – com a proclamação da Independência, a implantação da Monarquia e a proclamação da República – as necessidades de criação de um imaginário próprio ao fortalecimento da soberania nacional.

A esse respeito, Edson Motta escreveu:

A história do Museu é recente em face do tempo, mas nem tanto, comparando-a a outros museus importantes existentes em nações mais desenvolvidas e de recursos abundantes. Ele surgiu, como foi dito, pela chegada do Príncipe Real que, por sua vez, proporcionou a seu ministro, Conde da Barca, as condições para a contratação de artistas destinados a fundar, em seus domínios americanos, o ensino de artes e ofícios. A sua criação teria sido, já naquela época, uma consequência do desenvolvimento de nossa educação que fez originar, em todos os setores inteligentes, a consciência da independência cultural política e econômica, objetivos alimentados por brasileiros e por uma parcela, a mais intelectualizada de habitantes de origem estrangeira. (MOTTA, 1979, p: 12)

O edifício da Imperial Academia, construído na Travessa das Belas Artes, em trecho então periférico do centro da cidade do Rio de Janeiro, foi idealizado por Grandjean de Montigny (1776-1850) com a linguagem e a estética neoclássica.

A Imperial Academia

marcou e alterou positivamente o país ao longo de sua história até o final do século 19: criou um sistema de ensino formal da arte e da arquitetura; [...] substituiu a figura do artesão pelo artista; estabeleceu canais de crescimento profissional dos artistas com a Europa através dos Prêmios; aparelhou o país com as múltiplas formas e técnicas da arte para uma sociedade que almejava deixar a condição de colônia; [...] montou o nosso primeiro museu de arte com a característica de galeria da Academia; criou um público novo; enfim, mudou o papel e o lugar da arte na sociedade brasileira. (HERKENHOFF 2005, p. 10)

Em decorrência das iniciativas que abriram a Academia para artistas que não faziam parte do corpo docente e discente, em 1840, uma Ordem do imperador D. Pedro II fez com que não





apenas os acadêmicos e alunos, mas todos os artistas da Corte pudessem participar das Exposições Gerais e anuais.

Com tal caráter público e democrático,

Qualquer indivíduo desconhecido, um obreiro em oficina de escultura de madeira, por exemplo, poderá daqui em diante, sem lhe ser necessário aparecer, fazer chegar em tempo próprio as suas produções, o fruto das suas vigílias, ao júri de admissão; eis os seus trabalhos expostos: vê-os o soberano, vê-os o povo. O gênio, quando neles transluz, já se acha sob o patronato nacional. (JORNAL DO COMMERCIO, 1840, apud LUZ, 2005, p: 62)

Até o início do século 20, a Escola “permaneceu na mesma sede inicial até que, por fim, pudesse ocupar a nova sede que lhe foi destinada pelo governo Rodrigues Alves, na recém-aberta avenida Central.” (ALVES DE SOUZA, 1985, p: 7)

A nova sede, projetada pelo professor e arquiteto espanhol Adolfo Morales de los Rios em 1904 em estilo eclético e com características neoclássicas, “exibia também influências da arquitetura erudita do renascimento italiano” e passou a abrigar todo o acervo da ENBA. (SALA, 2002, p: 25)

As obras foram concluídas no ano de 1909 e o novo edifício, também denominado Palácio das Artes, foi inaugurado em 1908 e substituiu a antiga sede da ENBA que estava situada na travessa das Belas Artes. O museu, criado em 1937, ocupou então apenas parte da Escola Nacional de Belas Artes.

A quadra plana com cerca de 5 mil metros quadrados e 74 metros de frente onde a nova sede da Escola foi construída resultou da reurbanização das estruturas situadas na vertente sul do morro do Castelo. Morales de los Rios elaborou a morfologia do edifício com os padrões de composição simétrica, reproduzindo modelos ideais e seguindo os preceitos estéticos e higiênicos exigidos no final do século XIX e início do século 20.

Quando, devido ao empenho pessoal de Bernardelli, em 1908, a Escola foi transferida para a nova sede, no edifício da atual avenida Rio Branco:

as Galerias, especialmente projetadas para exposições de quadros, receberam as obras de arte já existentes e tiveram acelerado o seu desenvolvimento em número, arranjo museológico e em função pedagógica.(MOTTA, 1979, p: 12)

Em 1922, na reforma do edifício efetuada pelo arquiteto e diretor Arquimedes Memória, foram construídas outras galerias internas e, sobre estas, acrescido outro pavimento. Então,

Finalmente, a coleção tinha um espaço digno de sua importância e podia não apenas ser corretamente exposta, mas também estudada em novas condições de visibilidade. (SALA, 2002, p: 26)

No final da década de 1920 e início da década de 1930, o curso de Arquitetura da ENBA, era também conhecido na condição de “escola dos doutores”, pois ali se formaram apenas três arquitetos entre 1890 e 1900. Porém, as mudanças curriculares acompanharam o nível acelerado das reformas urbanísticas da cidade e a Escola liderou os acontecimentos que romperam com os padrões acadêmicos da arte e da construção.

O entendimento da arquitetura na condição de parte integrante da cidade, a reforma do ensino, a separação e autonomia dos cursos, e o debate contra Archimedes Memória e José Mariano Filho, então líderes do movimento neocolonial, foram as principais bandeiras da ação dos modernistas na ENBA.

Dessa perspectiva, foi notável a ação de Lúcio Costa, arquiteto então recém-formado que assumiu a direção da ENBA, onde ficou apenas entre 1930 e 1931. No curto espaço de tempo em que esteve na direção ENBA, o arquiteto desenvolveu algumas mudanças e realizou o reconhecido Salão de 31, aberto a todas as tendências e movimentos artísticos. (figura 5)

Figura 5- Sala dos “modernos” no Salão de 31, ENBA, 1931.



Fonte: UFRJ/FAU - Núcleo de Pesquisa e Documentação

O edifício do MNBA foi inscrito e tombado pelo IPHAN na categoria de monumento isolado no Livro das Belas Artes apenas em 1973. Parte do conjunto arquitetônico eclético da praça Floriano, onde foram localizadas as sedes das principais instituições do estado republicano construídas no início do século XX, o MNBA possui feição físico-simbólica especial, pois esta praça foi um marco da modernização da estrutura urbana do Centro.

A planta do edifício foi perfeitamente configurada em quadrados e eixos, onde o espaço vazio central deveria ser destacado visual e funcionalmente. Esse modelo reproduz a aplicação do tipo tradicional de museu ideal. A centralidade e a simetria foram reproduzidas na malha organizada ortogonalmente a partir das dimensões das galerias exteriores, cuja largura e comprimento ajustam-se no sentido do interior edifício.

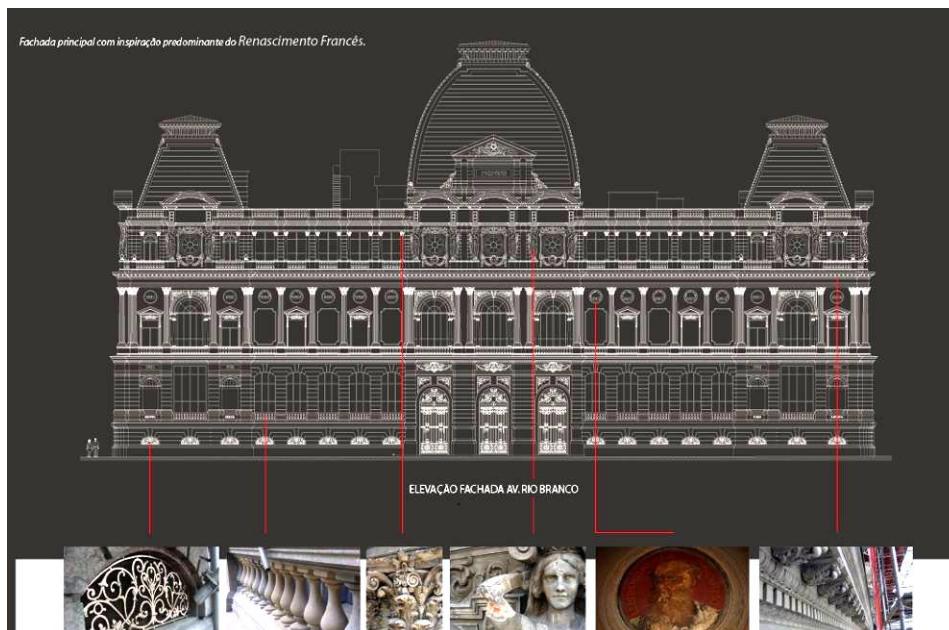
O pátio e as escadas centrais foram organizados nesse diagrama; as plantas quadradas dos pavimentos configuraram sucessivamente galerias perimetrais com abóbadas nos vértices frontais e posteriores, além de tetos planos com iluminação difusa e claraboias do tipo lanternim.

A composição da planta e do espaço foi elaborada com figuras geométricas primárias, resultando em volumetrias diferenciadas, mas simetricamente contidas. Os eixos em cruz e as alas laterais possibilitam a organização de percursos sequenciais nas galerias e também nas salas conectadas. Além disso, em todas as alas do quadrado perfeito, os acessos e articulações espaciais internas são percebidos e apropriados de modo claro e direto.

O edifício foi concebido para o ensino artístico, mas o projeto teve em vista o caráter simbólico, a especificidade funcional da Escola e a realização dos salões e mostras competitivas para os estudantes. Dessa maneira, além dos espaços interiores, objetivamente projetados para as exposições de obras de arte, as paredes externas exibem estátuas e painéis artísticos, o que imprime a condição de suporte ao edifício.

A fachada principal apresenta referências muito diretas ao palácio Louvre que abriga o museu francês, principalmente na forma e dimensões monumentais das cúpulas. E as fachadas laterais, de modo simplificado, também continham as referências às silhuetas e adornos das construções italianas renascentistas. (figura 6)

Figura 6 - MNBA: fachada principal, elementos de composição arquitetônica e adornos.



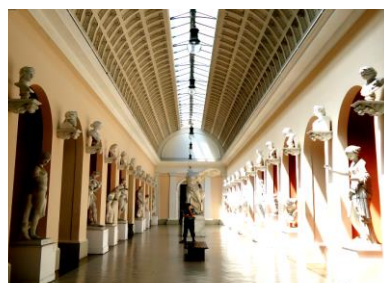
Fonte: Grupo de Estudos de Arquitetura de Museus.

Nesse sentido, observa-se que, além das galerias internas, as fachadas exibem diversos tipos de ornamentação. Os grandes mestres da história da arte renascentista, os elementos arquitetônicos e a estatuária neoclássica simbolizam a função pública e o desejo de cosmopolita da época.

As características arquitetônicas da envoltória da Escola fazem referência ao ensino de artes no plano internacional. Além dos frisos com medalhões e bustos dos grandes mestres e historiadores da arte e da arquitetura franceses e italianos, as fachadas foram compostas com frontões, réplicas de cariátides, falsas colunas de ordem coríntia, e desenhos de mosaicos multicoloridos.

As cópias em gesso das esculturas da Antiguidade Clássica, trazidas por Lebreton e as realizadas pelos estudantes da Imperial Academia, receberam espaços especialmente projetados: as Galerias de Moldagens, situadas nas laterais do 2º pavimento. (figura 7)

Figura 7 - Galeria de Moldagens, 2011.



Fonte: Grupo de Estudos de Arquitetura de Museus.

A criação e instalação do MNBA no edifício a partir de 1937 também provocaram a realização de novas intervenções nas décadas de 1940 e 1950, pois foi necessário ajustar o

compartilhamento de espaços para atender à funcionalidade da Escola Nacional de Belas Artes, da Faculdade Nacional de Arquitetura e do Museu.

O acréscimo de uma espécie de mezanino na galeria do 1º pavimento no início da década de 1940 resultou dessas intervenções. A retirada da Faculdade de Arquitetura em 1950 foi fator que motivou novas adaptações na estrutura e na organização espacial do edifício.

Importa aqui lembrar que o MNBA dividiu com a Escola Nacional de Belas Artes o uso do espaço do edifício até 1976, quando a Fundação Nacional de Arte (Funarte) foi aí instalada. Até então, o MNBA ocupava parte dos três primeiros pavimentos e a Escola ocupava o quarto pavimento e as cúpulas. Os espaços da cobertura, localizados sob as cúpulas, embora “insalubres” eram utilizados para as classes de Desenho e Pintura.

A partir de 1975, a Funarte ocupou parte considerável das áreas do térreo e do 1º pavimento, permanecendo instalada no edifício do MNBA até a metade da década de 1990. Porém, a partir do início da década de 1980 foram empreendidas obras de reformas voltadas para a readequação funcional do edifício. Essa reforma compreendeu a abertura de vãos nas paredes e a colocação de divisórias nas salas principais do 1º pavimento. A construção de auditório e conjunto de sanitários no 1º pavimento e de duas galerias de exposição no térreo, junto com a recuperação de revestimentos e adornos, constituiu intervenção de singular importância.

Em 1982, a ocupação dos espaços do museu pela Funarte “prejudicou grandemente o MNBA, deixando-o com áreas de exposição insuficientes e com o mais baixo nível de visitação da história recente; tudo isso porque o edifício estava em estado de total abandono.” (ALVES DE SOUZA, 1985, p: 8)

A intenção modernizadora, em 1982, decorreria ainda do fato de ser também levado em conta que o edifício não fora projetado para abrigar um museu, mas, sim, uma escola de arte no então ‘longínquo’ ano de 1904. Desse modo, as ações de restauro foram realizadas com base na consideração de que escolas e museus funcionavam de outra maneira no início do século 20.

Edson Motta, reconhecido conservador, afirmava que o museu adquiria importância social, pois

por força da nova compreensão que transfere o museu de uma elite fechada, como acontecia até o século 19, diretamente para o povo, sem fronteiras de classe e educação. Ao contrário, o seu espírito é produzir a ascensão de estímulos àqueles que, por séculos, deles estiveram privados. (MOTTA, 1979, p: 19)

O gosto estético e a preferência modernista pela neutralidade, ainda predominante na segunda metade do século 20, foram assim registrados:

A pesquisa feita nas camadas de tinta revelou a cor primitiva: era um vermelho-escuro, colorido muito usado nos museus europeus do século 19. A “Sala dos Rubens” (alegorias a Maria de Médici), no Louvre, era pintada com essa cor. Hoje, a tonalidade é outra. A volta à cor vermelha pareceu antiquada, preferindo-se a mesma cor empregada nas galerias internas. Trata-se de uma liberdade tomada em benefício da valorização do acervo. Os tetos foram pintados de branco. (ALVES DE SOUZA, 1985, p: 14).<sup>1</sup>

Nesse mesmo ano, ocorreu a reconstrução das claraboias originais da Galeria Nacional, também denominada grande galeria perimetral onde eram exibidas as obras dos séculos 17 a 19, o que recuperou a iluminação zenital. E,

---

<sup>1</sup> Em 1990 Lúcio Costa sugeriu a Heloísa Lustosa, então diretora do MNBA, recuperar a cor dos nichos das Galerias de Moldagens para ressaltar os modelos da estatuária antiga em gesso.

A iluminação, então ortodoxa para os museus do século 19, era a zenital. Morales não fugiu à regra: projetou e executou uma iluminação magnífica, através de clarabóias de vidro aramado, colocado sobre estrutura metálica. Essas clarabóias foram destruídas quando se fez a instalação de ar condicionado. (ALVES DE SOUZA, 1985, p: 15)

Tais obras de restauro e a recuperação do edifício, assim relatadas e descritas, deveriam recolocar o MNBA na “liderança dos museus de arte brasileira”. Ainda mais escreveu o arquiteto-chefe: “com a restauração das Batalhas concluída, entrará em nova fase de atividades, a serviço da comunidade.” (ALVES DE SOUZA, 1985, p: 15)

Observa-se, entretanto, que até a década de 1990, o edifício do MNBA sempre foi visto na condição de um espaço misto de depósito, templo e palco de conflitos onde os objetos e as poucas mostras realizadas apenas preservavam os símbolos essenciais.

A limitação física, certamente, causou muito prejuízo à constituição da imagem exterior do museu. Porém, é possível afirmar que, desde meados da década de 1980, o processo de retomada desses espaços, embora lento, sempre esteve associado à modernização do museu.

A partir da segunda metade da década de 1990, mais de 10.500 metros quadrados de “galerias para exposições de obras do acervo e de mostras temporárias” foram abertas ao público, pois devolução das áreas ocupadas pela Funarte propiciou, entre 1995 e 1998, a criação de novos espaços expositivos no MNBA.

Segundo Heloísa Lustosa, então diretora, “com a saída definitiva da Fundação, o MNBA se instalou na plenitude do prédio”. Em paralelo, as obras de recuperação da Grande Galeria dos Séculos 17-18 e 19, a qual “havia permanecido fechada ao público por nove anos ao público”, foram concluídas. Com a reinauguração da Grande Galeria, “os espaços de exposição passaram de 2 mil para 4 mil metros quadrados.” (LUSTOSA, 2002, p: 10)

Nessa fase, a realização das exposições do tipo *blockbusters* ou mega exposições com as obras dos grandes mestres internacionais da pintura e da escultura possibilitou a frequência excepcional de público e fez com que o MNBA ocupasse um espaço quase diário nas mídias.

A instalação de painel de azulejos de Djanira, reconhecida artista plástica modernista brasileira, no pátio central com os novos canteiros de plantas elaborados por Burle Marx foi outro momento de renovação discutível. (figura 8)

Figura 8 - Painel de azulejos de Djanira, 2011.



Fonte: Grupo de Estudos de Arquitetura de Museus.

Em 1995, foi instalada mostra com peças do acervo e do Museu Nacional da UFRJ, configurando painel representativo do manifesto *Museu das Origens* do crítico de arte Mário Pedrosa. As galerias desse circuito foram organizadas em cinco módulos representativos da arte brasileira indígena, negra, popular, inconsciente e moderna. O circuito localizava-se em

seis espaços no pavimento térreo e a leitura etnográfica das peças era complementada por meio de textos.

Em 1990, a Reserva Técnica ocupava uma área de apenas 300 metros quadrados, e era inadequada e insuficiente para guardar cerca de 16 mil peças do acervo que estavam fora do circuito expositivo. O projeto de modernização e adequação aos padrões tecnológicos foi iniciado em 1992; mas, embora grande parte das obras estivesse concluída em 2003, apenas foram inauguradas em 2005, ou seja, mais de uma década depois de iniciado o processo de reforma, ampliação e adequação ambiental. A nova reserva passou a ocupar 800 metros quadrados do pavimento térreo, o que motivou uma renovação radical em muitos aspectos organizacionais. (figura 9)

Figura 9 - Reserva Técnica. Arco estrutural, equipamentos de climatização e combate de incêndio, 2005..



Fonte: Grupo de Estudos de Arquitetura de Museus.

Entre 2004 e 2006, as obras de restauração das fachadas e as propostas metodológicas para recuperação das três cúpulas da fachada principal foram ações importantes efetuadas no sentido da consolidação das estruturas originais e históricas do edifício.

No final de 2007, o edifício do MNBA e as principais obras de arte da coleção do século 19 entraram em novo processo de restauração, determinando o fechamento de parte considerável das áreas destinadas ao público. No início da década de 2010, 2 mil metros quadrados da Grande Galeria do século 19, a qual possui oito metros de pé-direito, foram novamente restaurados, e a exposição foi, mais uma vez, renovada.

Nessa Grande Galeria, o MNBA assume hoje a qualidade do próprio acervo, na medida em que apresenta as obras representativas de todos os movimentos artísticos desenvolvidos no Brasil a partir do século 17, desde os românticos até os modernistas *avant-la-lettre* que tanto criticaram a instituição.

Essa exposição demonstra que o estigma criado pelos modernistas na célebre peleja com a antiga Escola em 1931 não impediu que a produção de artistas tão bons quanto os reconhecidos modernos fossem admiradas.

O patrimônio museológico do MNBA é produto do trabalho conjunto de grupos e comunidades diversas compostas, inclusive, de arquitetos e museólogos. Nesse contexto, o edifício, o acervo e os públicos instituíram dimensões singulares.



#### 4. CONCLUSÕES

As relações entre Museologia, Arquitetura e Patrimônio aqui desenvolvidas tratam, entre outros, dos temas que envolvem a Nova Museologia e a função social da preservação arquitetônica. Nesse sentido, alguns dos principais fatos da modernização do MHN e do MNBA foram abordados face às condições institucionais de exceção, pois estas instituições são instrumentos de ações museológicas inclusivas e, ao mesmo tempo, monumentos nacionais.

Constatou-se, portanto, que a situação físico-simbólica e patrimonial dos edifícios que os abrigam, e a ambiência que os contém estão fortemente relacionadas com ações e projetos que visaram à democratização do acesso à cultura.

No que diz respeito ao trato do Patrimônio, o estudo dessas ambiências históricas simbólicas, da função social da arquitetura e dos atributos patrimoniais de edifícios de museus resultou também na contextualização historiográfica da Nova Museologia e da Arquitetura de Museus.

Verificou-se que houve consenso sobre o alargamento do conceito de Patrimônio. Assim, as mudanças de objetivos das instituições museológicas, a afirmação da condição disciplinar e interdisciplinar da Museologia e o papel da Arquitetura histórica na espetacularização das cidades também estão em parte aqui relatados, pois marcam as ações contemporâneas do MHN e do MNBA.

#### REFERÊNCIAS

- ALVES DE SOUZA, W. Museu Nacional de Belas Artes. In: *O Museu Nacional de Belas Artes*. São Paulo: Banco Safra, 1985.
- BRUNO, M. C. O. *Museologia e comunicação*. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 1996.
- CASTRO, Adler H. F. de. Resgate de uma dívida (o tombamento do Museu Histórico Nacional, seu prédio, seu acervo). In: *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 34. Rio de Janeiro: MHN, 2002.
- FERREIRA, M. S. Carl Von Koseritz: um olhar sobre os museus brasileiros no século XIX. In: *Patrimônio: práticas e reflexões*. Rio de Janeiro: IPHAN/COPEDOC, 2007.
- GUIMARAENS, C. Modernização em museus (Museu Histórico Nacional e Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Brasil). Tese de Doutorado em Museologia, orientador Professor Mario Caneva Moutinho. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 2012.
- HERKENHOFF, P. Prefácio. In Luz, A. *Uma breve história dos Salões de Arte*. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005).
- KESSEL, C. Suntuoso palácio, infecto bairro. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 30. Rio de Janeiro: MHN, 1998.
- LUSTOSA, H. A. *Acervo Museu Nacional de Belas Artes*. São Paulo: Banco Santos, 2002.
- LUZ, A. A. *Uma breve história dos salões de arte: da Europa ao Brasil*. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005.
- MAGALHÃES, A. M. Evocação do passado e entendimento da história no Museu Histórico Nacional. In: Salgado Guimarães, M. L. e Lopes Ramos, F. R. (org.), *Futuro do pretérito*. Fortaleza: Instituto Frei Tito de Alencar, 2010.



MAGALHÃES, A. M. & TOSTES, V. Museus e representações da nação no pós-colonialismo. Reflexões sobre os passados construídos no Museu Histórico Nacional. In: Chagas, M. Bezerra, R. Z. Benchetrit, S. F. (org.) *A democratização da memória*. Rio de Janeiro: MHN, 2008.

MARQUES DOS SANTOS, A. C. *A invenção do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

MOTTA, E. O Museu Nacional de Belas Artes. In: *Museu Nacional de Belas Artes, Coleção Museus Brasileiros II*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979.

MOUTINHO, M. Sobre o conceito de museologia social. In: *Cadernos de Sociomuseologia*, n.º 1. Lisboa: ULHT, 1993.

MOUTINHO, M. Boletim APOM II, primeira série n.º 3. Recuperado em 5 de janeiro de 2011 de <http://www.mestrado-museologia.net/Moutinho.htm#Museologia%20informal>. 1996.

SALA, D. As origens históricas do acervo do Museu Nacional de Belas Artes. In: Lustosa, H. Aleixo. *Acervo Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: MNBA, 2002.