



**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAPÁ
CURSO DE ARQUITETURA E URBANISMO
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO**

Dandara Cryslene Ferreira Gomes

**O MUSEU COMO PATRIMÔNIO DA CIDADE: PROJETO DE
EXPANSÃO PROGRAMÁTICA.**

VOLUME I

Santana, fevereiro de 2011



DANDARA CRYSLENE FERREIRA GOMES

**O MUSEU COMO PATRIMÔNIO DA CIDADE: PROJETO DE
EXPANSÃO PROGRAMÁTICA.**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Amapá – UNIFAP, como requisito parcial para obtenção do título de bacharel.

Professor orientador: Eloane de Jesus Cantuária.

Santana, fevereiro de 2011

O MUSEU COMO PATRIMÔNIO DA CIDADE: PROJETO DE EXPANSÃO PROGRAMÁTICA.

Dandara Cryslene Ferreira Gomes

Orientador: Eloane de Jesus Cantuária

Trabalho de Conclusão de Curso submetido à avaliação no Curso de Graduação em Arquitetura e Urbanismo, na Universidade Federal do Amapá – UNIFAP, como requisito necessário à obtenção do Título de Graduado em Arquitetura e Urbanismo.

BANCA EXAMINADORA:

Professora Eloane de Jesus Cantuária
Orientador

Professora Aneliza Smith
Examinador

Professor João Batista Gomes
Examinador

Santana, fevereiro de 2011

DEDICATÓRIA

À Deus, o Senhor da minha vida. À minha mãe, Vilma Rita, a personificação do amor e mulher sábia que edificou a nossa família. À minha irmã, de corpo e de alma, Vilmara Gomes. Ao pai e amigo, Marcelo Damasceno.

AGRADECIMENTOS

À Deus, a honra, a glória e o louvor por sua infinita misericórdia e porque não nos desampara nunca.

À minha mãe, Vilma Rita, a quem Deus capacitou com grande sabedoria para nos ensinar no caminho em que deveríamos andar.

A todos os meus familiares pelo apoio incondicional, em especial aos meus irmãos, Vilmara Gomes, João Victor Gomes e Antônio Gomes, meu pai, Domiciano Gomes, minha tia e amiga, Eliane Gomes.

A minha orientadora Eloane de Jesus Cantuária, incansável em partilhar seu grande conhecimento comigo.

Ao amigo e professor Humberto Mauro Andrade pelas primeiras conversas, que despertaram em mim o interesse pela temática abordada.

Aos colegas da Turma 2006 do Curso de Graduação em Arquitetura e Urbanismo pelos momentos inesquecíveis.

À Dona Nazaré, Lúcia Furlan e Rosana Palmerim pelas conversas e conselhos sempre pertinentes.

Fábula de um arquiteto

A arquitetura como construir portas,
de abrir; ou como construir o aberto;
construir, não como ilhar e prender,
nem construir como fechar secretos;
construir portas abertas, em portas;
casas exclusivamente portas e teto.

O arquiteto: o que abre para o homem
(tudo se sanearia desde casas abertas)
portas por onde, jamais portas-contra;
por onde, livres: ar luz razão certa.

Até que, tantos livres o amedrontando,
renegou dar a viver no claro e aberto.

Onde vãos de abrir, ele foi amurando
opacos de fechar; onde vidro, concreto;
até fechar o homem: na capela útero,
com confortos de matriz, outra vez feto.

João Cabral de Melo Neto

RESUMO

Este trabalho trata de um projeto de expansão programática para o Museu Histórico do Amapá Joaquim Caetano da Silva em função da importância histórica, cultural e arquitetônica dessa instituição para o Estado. Localizado na cidade de Macapá-Amapá, o edifício é uma construção do final do século XIX representante do patrimônio cidade, ainda não tombado. Essa pesquisa permite perceber as possibilidades de ações do MHAJCS na cidade de Macapá e como pouco a pouco esta importante instituição foi perdendo espaço, sendo valorosa a idéia de um Museu que se propõe a ser elemento ativo na cidade em que atua como em suas primeiras formulações. Percorrem-se o histórico do MHAJCS, sua construção e inauguração, suas diferentes instalações até a fase definitiva no Edifício Histórico da Intendência de Macapá, chegando-se a uma análise de sua situação atual. Visando-se então, a preservação e conseqüente conservação desse Bem, o projeto arquitetônico de expansão programática a partir de Blocos de Apoio para o Museu surge como um equipamento que possibilitará a expansão programática do edifício e seu reuso adaptativo com o estabelecimento de novas atividades que dinamizem o Museu. Para se realizar o projeto dos Blocos procurou-se entender inicialmente o museu, os conceitos admissíveis para essa instituição, sua estrutura, tipologias, inserção no contexto da sociedade contemporânea e sua relação com o patrimônio cultural. O estudo resultou em um projeto de dois Blocos de Apoio para o Museu Joaquim Caetano, de forma a possibilitar sua expansão programática e a dinâmica de seus usos, sua preservação e a valorização por parte da sociedade.

Palavras-chave: Museu, Patrimônio Histórico, Conservação.

ABSTRACT

This work is a programmatic expansion project for the Museu Histórico do Amapá Joaquim Caetano on the basis of historical, cultural and architectural heritage of this institution for the state. Located in the city of Macapá, Amapá, the building is a building of the XIX representative of the heritage city, not yet fallen. This research allows us to see the possible actions of MHAJCS in Macapá and how gradually this important institution was losing ground, with the idea worthy of a museum that purports to be an active element in the city that serves as the formulations in their first . Walk around the historic MHAJCS, its construction and opening, its various facilities until the final stage of the Historic Building Stewardship Macapá, coming to an analysis of your current situation. Aiming, then, the preservation and conservation of this consequent Well, the architectural design of programmatic expansion from Blocks Support for the Museum appears as a device that will enable the programmatic expansion of the building and its adaptive reuse with the establishment of new activities that streamline the Museum. To accomplish the design of the blocks initially sought to understand the museum, the concepts are eligible for this institution, its structure, typology, integration in the context of contemporary society and its relationship with cultural heritage. The study resulted in a project two blocks to the Museum Support Joaquim Caetano, to enable programmatic expansion and dynamics of its uses, its preservation and appreciation by society.

Keywords: Museum, History Patrimony, Conservation.

SUMÁRIO

Lista de Tabelas.....	XI
Lista de Figuras.....	XII
Lista de Siglas.....	XIV
INTRODUÇÃO	16
CAPÍTULO I	
O MUSEU NA HISTÓRIA.....	18
1.1. A derivação conceitual de Museu.....	18
1.2. Museologia/museografia e a relação arquitetura x museu.....	25
1.2.1. Algumas diretrizes projetuais para museus.....	26
1.3. A arquitetura de museus e suas tipologias.....	30
1.4. O museu contemporâneo.....	36
1.5. A adaptação de edifícios históricos em espaços museográficos.....	42
CAPÍTULO II	
O MUSEU COMO INSTRUMENTO DO PATRIMÔNIO.....	47
2.1. Patrimônio Histórico, Patrimônio Cultural e Patrimônio Arquitetônico.....	47
2.1.1. A legislação pertinente.....	50
2.1.2. A preservação do patrimônio em Macapá.....	54
2.2. A educação patrimonial nos museus.....	57
2.3. Os usos e reusos na Cidade pelo Patrimônio Histórico.....	59
2.4. As intervenções no patrimônio histórico.....	61
2.4.1. A conservação e a expansão programática: estratégias de preservação.....	65
2.5. Os museus e seus anexos: mecanismo de intervenção no edifício histórico.....	71
CAPÍTULO III	
O MUSEU HISTÓRICO DO AMAPÁ JOAQUIM CAETANO DA SILVA.....	79
3.1. A presença de museus no Brasil.....	79
3.1.1. Dos museus na Amazônia.....	81
3.2. A emergência da preservação do patrimônio histórico na cidade de Macapá.....	83
3.3. O Museu Histórico do Amapá Joaquim Caetano da Silva: origens.....	86
3.3.1. História da Edificação, História do Museu.....	89
3.3.2. As intervenções no edifício histórico e a adaptação em espaço museológico.....	91

3.4. O MHAJCS: Hoje.....	93
--------------------------	----

CAPÍTULO IV

ASPECTOS CONCEITUAIS DO PROJETO.....	96
---	-----------

4.1. Considerações preliminares (o objeto de intervenção).....	96
--	----

4.1.1. Avaliação de pós-ocupação do edifício construído.....	98
--	----

4.2. Aspectos Físicos do Terreno Escolhido.....	100
---	-----

4.2.1. Legislação pertinente.....	101
-----------------------------------	-----

4.2.2. As relações do entorno.....	103
------------------------------------	-----

4.3. O projeto Arquitetônico.....	107
-----------------------------------	-----

4.3.1. A viabilidade do projeto.....	107
--------------------------------------	-----

4.3.2. As relações do programa.....	108
-------------------------------------	-----

4.3.3. Programa de necessidades pré-dimensionado.....	111
---	-----

4.3.4. Contextualização estilística.....	115
--	-----

4.3.5. O partido adotado.....	116
-------------------------------	-----

4.3.6. Definição volumétrica.....	118
-----------------------------------	-----

CAPÍTULO V

MEMORIAL JUSTIFICATIVO.....	120
------------------------------------	------------

CAPÍTULO VI

MEMORIAL DESCRITIVO.....	126
---------------------------------	------------

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	131
----------------------------------	------------

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	133
--	------------

APÊNDICE.....	135
----------------------	------------

VOLUME II – PROJETO ARQUITETÔNICO

LISTA DE TABELAS

01. Da Natureza e atividades dos museus.....	19
02. Museus catalogados no Amapá.....	83
03. Dos Usos e Atividades.....	101
04. Da Intensidade de Ocupação.....	103
05. Programa de Necessidades.....	111
06. Programa do Bloco I.....	120
07. Programa do Bloco II.....	123

LISTA DE FIGURAS

01. Maquete do Museu de Arte Moderna de Nova York.....	20
02. Galeria Uffizi em Florença.....	24
03. Museu de Crescimento Ilimitado (1931).....	29
04. Desenho de Frank Wright.....	30
05. National Gallery em Londres.....	32
06. Centro Pompidou em Paris.....	33
07. Wexner Center em Columbus (Ohio).....	35
08. Museu do Louvre em Paris.....	37
09. Conjunto Solar do Unhão na Bahia.....	43
10. Paço Imperial no Rio de Janeiro.....	44
11. Museu de Arte Sacra da UFBA.....	45
12. Esquema do Patrimônio Cultural.....	49
13. Esquema da Preservação, Conservação e Restauração.....	63
14. Passarela entre o Museu e o Anexo do Rodin Bahia.....	73
15. Anexo do Museu Rodin Bahia.....	74
16. Frente do Anexo do Museu Rodin Bahia.....	75
17. Edifício Histórico do Museu das Minas e do Metal.....	76
18. Museu das Minas e do Metal em Minas Gerais.....	77
19. Maquete Virtual do Museu das Minas.....	78
20. Rocinha entrada do Museu Goeldi.....	82
21. Vila de Macapá e eixos urbanos.....	84
22. Antigo prédio do Fórum de Macapá, 1946.....	86
23. Prédio da Antiga Intendência em 1913.....	90
24. Prédio da Antiga Intendência em 1944.....	91
25. Museu Histórico do Amapá Joaquim Caetano da Silva (2010).....	93
26. Recorte da Planta Baixa do Museu (2010).....	94
27. Recorte do Pavimento Térreo do Museu (2010).....	94
28. Recorte do Pavimento Inferior do Museu (2010).....	95
29. Localização do Museu.....	96
30. Equipamentos Culturais da área do Museu.....	97
31. Localização do Terreno.....	100

32. Diagrama de usos do solo.....	103
33. Diagrama de conflitos.....	104
34. Identificação de Vias e Limites.....	105
35. Skyline da fachada da quadra.....	106
36. Skyline da fachada principal da quadra.....	107
37. Skyline da fachada da quadra.....	107
38. Organograma do Museu.....	109
39. Organograma dos Blocos de Apoio.....	110
40. Setorização do Bloco I – Térreo.....	113
41. Setorização do Bloco I – 2º Pavimento.....	113
42. Setorização do Bloco I – 3º Pavimento.....	114
43. Setorização do Bloco II – ADM.....	114
44. Estrutura de um Museu.....	116
45. Estudo de partido do projeto.....	117
46. Maquete volumétrica.....	118
47. Maquete volumétrica em perspectiva.....	119
48. Maquete volumétrica em perspectiva.....	119
49. Painel para exposição.....	121
50. Vitrina em acrílico para exposição.....	122
51. Sistema de trainéis para acervo.....	125

LISTA DE SIGLAS

ICOM	Conselho Internacional de Museus
MOMA	Museu de Arte Moderna de Nova York
MAC	Museu de Arte Contemporânea
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MHAJCS	Museu Histórico do Amapá Joaquim Caetano da Silva
SIBRAM	Sistema Brasileiro de Museus
IEPA	Instituto de Estudos e Pesquisas do Amapá
PDDUA	Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano e Ambiental
OIM	Escritório Internacional dos Museus
ICOMI	Indústria e Comércio de Minérios

INTRODUÇÃO

A instituição museu sempre foi objeto de estudo em diversas áreas, talvez em função de suas várias significações e simbologias, das transformações sociais e influências diretas no desenvolvimento das sociedades. Sendo fato que ainda constitui objeto de intervenção, pois detém elementos que remetem ao passado, presente e futuro e traduz o processo de criação de cada sociedade.

A cidade de Macapá localiza-se no sudeste do Estado do Amapá, tem sua origem em 1688 com a construção do forte Santo Antônio do Macapá como estratégia de defesa portuguesa sobre suas terras. Em 1758, Macapá é elevada à categoria de Vila seguindo os moldes da cidade ideal da época, com duas praças centrais, ruas largas e outras influências européias. Após esse período de controle do Marquês de Pombal, a Vila fica abandonada até 1943, quando ocorre a transformação da região em Território Federal e grandes investimentos são realizados na área de infra-estrutura, saúde, e educação. É nesse período de transformações, que o edifício da Intendência de Macapá é construído para atender à Prefeitura do Município, depois de intensas intervenções e adaptações, em 1993 é cedido para a instalação do Museu Histórico do Amapá Joaquim Caetano da Silva.

O edifício da Antiga Intendência que abriga hoje o Museu Histórico do Amapá Joaquim Caetano da Silva construído em 1895 tem mais de 100 anos de história, que narram as diversas funções destinadas ao espaço, as inúmeras intervenções de restauro realizadas no prédio que o transformaram de forma significativa, muitas vezes, sem as diretrizes corretas de interferências em edifícios históricos.

O presente trabalho busca levantar subsídios teóricos para a elaboração de um projeto arquitetônico de Blocos de Apoio para o Museu, como estratégia de expansão programática e conservação dessa instituição, a qual em função de inúmeros fatores, hoje se encontra em um espaço que impossibilita seu crescimento, mas que ao mesmo tempo valoriza suas ações em função do seu significado para a área.

A criação de Blocos de Apoio para o Museu consiste na necessidade de um meio que propague o patrimônio da Cidade de Macapá e do Estado, ainda pouco explorado e difundido, o qual já foi em grande parte perdido, pelas transformações empreendidas com o tempo. E essa difusão do patrimônio tem em primeira estância que alcançar os próprios moradores da região, que na sua maioria desconhecem a identidade cultural.

O método de pesquisa baseou-se em levantamentos bibliográficos, plantas arquitetônicas e pesquisa “*in locu*” para aplicação dos questionários e do formulário de avaliação de pós-ocupação do Edifício Histórico.

O trabalho encontra-se dividido em seis partes que se tornaram capítulos; sendo que o primeiro é dedicado ao tema mais amplo e geral, tratando do Museu, sua evolução conceitual, a museologia e a museografia como ciências, e a relação com a arquitetura. No segundo capítulo, aborda-se o patrimônio, sua conceituação, seus usos e reusos no espaço da cidade, as estratégias de conservação do patrimônio, e o tratamento do patrimônio no espaço museológico.

O terceiro capítulo apresenta o Museu Histórico do Amapá Joaquim Caetano da Silva, faz-se uma abordagem histórica, esclarecendo-se sobre a criação do edifício com sua função inicial e a partir das diversas intervenções e adaptações, sua transformação em espaço museológico. O quarto capítulo apresenta as diretrizes conceituais do projeto, também a escolha do terreno em que o projeto será elaborado, com os diagnósticos realizados, além do programa de necessidade, com organograma e funcionograma, e o pré-dimensionamento.

O quinto e o sexto capítulo destinam-se respectivamente ao Memorial Justificativo e o Descritivo que complementam e finalizam o trabalho com as conclusões finais.

CAPÍTULO I

O MUSEU NA HISTÓRIA

Neste capítulo, aborda-se a instituição museu como um tema mais amplo e geral, que na sociedade atual tornou-se um fenômeno cultural e tendência arquitetônica para pequenas, médias e grandes cidades. Realiza-se uma pesquisa documental sobre a origem do museu e a museologia como ciência, as tipologias e conseqüentes adaptações desses espaços museológicos, utilizando-se como referencial Arantes (1991), Ghirardo (2002) e outros que estudam os museus a partir de suas diversas interfaces na conjuntura das cidades.

1.1. A derivação conceitual de Museu

O conceito de museu começou a ser debatido quando as associações e sociedades museísticas, impressionadas com as perdas decorrentes da última grande guerra, iniciaram discussões sobre os critérios de classificação dos museus. Um conceito é apresentado em 1989, através de uma assembléia do Conselho Internacional de Museus - ICOM:

Artigo 2º - Definições

I. O museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço das sociedades e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, pesquisa, divulga e expõe os testemunhos materiais do homem e seu entorno para a educação e o deleite do público que o visita. (GIL, 1988, p.72)

Toma-se o museu como uma diversificação dos mais variados espaços de exposição que têm surgido ao longo da história, classificados das mais diversas formas por diferentes estudiosos, seja por seu programa, partido arquitetônico, ou pelos diversos fatores condicionantes de sua arquitetura, tais edificações têm em comum o caráter cultural de seu espaço, um espaço expositivo.

Segundo Gil (1988) é dessa definição que surgem as funções inerentes aos museus: conservação, exposição, ação cultural e investigação, e assim esses espaços se apresentam ao público, em diferentes formas e estilos. Considerando esses diversos tipos de museu que cobrem quase todas as áreas do conhecimento, o autor procura ainda agrupá-los em duas categorias; os museus dedicados as ciências exatas e naturais, e os destinados as artes e as ciências humanas, que agregam uma variedade, identificada pelo autor, como se observa abaixo:

Tabela 1: Da natureza e atividades dos museus

NATUREZA	ATIVIDADES
Museu Histórico:	Museus em que prevalece a relevância histórica do seu acervo. Exemplos: Museu Histórico de Ribeirão Preto, Museu Histórico Nacional no Rio de Janeiro.
Museus de Arte:	Onde o seu acervo é constituído exclusivamente de obras de arte, como: esculturas, pinturas e instalações. Exemplos: MARP - Museu de Arte de Ribeirão Preto, Pinacoteca de São Paulo.
Museus de Ciência:	Onde o propósito é ensino da ciência e de suas formas de raciocínio. Exemplos: Estação Ciência da USP São Paulo, Museus de Zoologia, USP São Paulo.
Museus Biográficos:	Onde todo o acervo pertenceu ou foi produzido por uma só pessoa. Exemplos: Museu Lasar Segal em São Paulo, Museu de Portinari em Brodósqui.
Museus Comunitários/ Ecomuseus:	Tem o intuito de preservar a região em que se encontra, o ambiente cultural, social e espacial, mais voltado para a comunidade de onde se encontra, do que para visitantes de fora. Exemplos: Eco Museu de Itaipu.
Museus de Bairro/Cidade:	O seu enfoque é sobre história e a cultura dessa localidade, um resgate da memória. Exemplos: Museu da Cidade em São Paulo.
Museus Temáticos:	Trabalha somente um tema, se utilizando de qualquer suporte de acervo para isso. Exemplos: Museu do Café de Ribeirão Preto, Museu do Índio em Brasília, MIS - Museu da Imagem e do Som de Ribeirão Preto.

Fonte: Produzido pelo autor.

O termo museu vem do grego *museion*, e remete aos antigos templos gregos dedicados as musas, nessa perspectiva histórica os museus tiveram origem na Idade Antiga, remontando a acomodação dos tesouros ateniense em Delfos e ao Museu Alexandrino por Ptolomeu I. Essas formas deram origem às instituições *museion* e *pinakothéke*.

Na visão de Gaspar (1993), o *museion* era um local mais ligado a uma atmosfera metafísica do que com um espaço físico propriamente dito onde os conhecimentos da humanidade eram depositados, e a *pinakothéke* correspondia a um conceito mais próximo da nossa idéia de museu, uma espécie de local onde se guardavam as obras de arte antiga.

Na perspectiva de Crespán e Trallero (1979), da Idade Antiga até a Idade Moderna, esse conceito primordial transformou-se nas chamadas salas de tesouros. Passando pelos tesouros eclesiásticos na Idade Média, época onde a igreja detinha as principais fontes de conhecimento, depois pelos tesouros mantidos nos palácios, considerados como centros de relações internacionais, culminando nas chamadas salas de curiosidades da burguesia e da aristocracia culta, onde por ultimo objetivo estava a difusão da cultura e conhecimento.

No século XVIII a Revolução Francesa desencadeou um importante processo no foco dos museus como mostra Montaner (1995, p.9), “cumpre lembrar o lugar central em que a

Revolução Francesa situou o museu público e o papel fundamental por ele desempenhado na Europa ao longo do século XIX, à medida que se iam delineando as suas ideologias nacionais.” Foi justamente no museu do Louvre, após a revolução que essas idéias tiveram maior consolidação, sendo esse até mesmo considerado “museu do povo”.

Já no século XX foi a vanguarda moderna quem mais influenciou nas principais mudanças da estrutura dos museus, como instituição e como espaço. Na perspectiva de Montaner (1995) o movimento estava em busca de uma nova configuração, diferente da acadêmica colecionista, responsável por transformar os museus em verdadeiros “cemitérios”.



Figura 1- Maquete do Museu de Arte Moderna de Nova York.
Fonte: www1.folha.uol.com.br.

O conflito só começou a ser superado depois da década de 1930 em realizações como o Museu de Arte Moderna de Nova York (MOMA), o Conselho Internacional de Museus – ICOM em 1946, que segundo Montaner (1995) descende do Escritório Internacional dos Museus (OIM) e foi criado para estabelecer uma cooperação internacional entre os museus.

O projeto original do MOMA, criado em 1929, pelos arquitetos Phillip Goodwin e Edward Durell Stone, sob a tutela da família Rockefeller, foi considerado desde o início como modelo paradigmático do racionalismo construtivo, copiado em todo o mundo como obra de referência para o formato de museus. Um dos fatores que levou a divulgação do modelo do

MOMA foi a forte atuação de Alfred Barr, como curador, desde 1929, ano da fundação do museu, por quase quatro décadas.

Os anos seguintes na década de 1940, não apresentaram nenhuma grande evolução na estrutura dos museus, o pós-segunda guerra foi um período de letargia e somente na década de 1980, com novas exigências da sociedade que as transformações voltaram a ocorrer. Essas mudanças ocorreram primeiro nos museus norte-americanos, e foi somente a partir dessa década, que os investimentos na cultura substituíram os feitos na moradia e na infra-estrutura dos países subdesenvolvidos. Na visão de Montaner (1995), essa nova necessidade de diversificação implicou em resoluções formais e espaciais internas ainda mais distintas dos antigos espaços colecionistas. Os espaços agora deveriam estar resolvidos de maneira a agregar um valor emblemático e simbólico ao museu, sem descuidar da relação com o contexto urbano e com a paisagem.

Essa complexidade de usos e funções dos museus veio a gerar diferentes posições na forma dos museus contemporâneos. Para Montaner (1995) são oito diferentes classificações que podem distribuir a arquitetura contemporânea dos museus. Dentro desse grupo, as categorias que mais se destacam são a do museu de forma orgânica e irrepetível, monumental e específica, em contraponto com o museu entendido como uma caixa poli-funcional e neutra, repetível e aperfeiçoável, além do “museu-museu” ou museu tipológico e o chamado museu voltado para si mesmo.

Outra lógica contemporânea que aponta Montaner (1995) é a aproximação dos museus com o consumo, e com o espaço urbano, tornando-o mais sociável. Essas transformações e tipologias demonstram a capacidade que a instituição desenvolveu em se adaptar as novas necessidades, partindo de uma organização estática para uma mutável e relativa, bastante condizente com a nossa sociedade.

Dessa forma, percebe-se que as atividades museológicas, nos últimos anos, passam por transformações conceituais, ganham importância e complexidade, e entram no século XXI como a instituição cultural, por excelência, da cidade contemporânea.

Fatores como o consumo exacerbado da sociedade contemporânea e a publicidade desses recintos foram determinantes para esta transformação e constituíram veículos de intermediação e convivência social do mundo moderno com esses espaços de contemplação. Dessa forma, esses novos museus fazem uma publicidade positiva da visibilidade cultural das cidades, sendo centros culturais onde o visitante encontra pequenos bens de consumo, livraria,

loja de souvenir, café, bar, área de lazer, uma diversidade de atividades que atraem e satisfazem o desejo do consumidor familiarizado com o paraíso dos shoppings.

A criação de espaços museológicos, como instituições que respondem à necessidade de exibir a produção simbólica que representa o desenvolvimento econômico e comercial, acompanha os movimentos de expansão urbana e de concentração do capital. Fenômeno verificado inicialmente na Europa, com referência em Paris no século XIX, consolidada como a capital da arte, e berço dourado das vanguardas artísticas que encantaram a modernidade. E posteriormente na América, com o fim da segunda guerra mundial, Nova York representa o investimento americano em instituições museológicas, que se tornam mais acessíveis à guarda da memória, sendo a cidade estimuladora de novidades e formação de coleções que assume a liderança de centro mundial da arte contemporânea.

Nessa paisagem urbana, segundo Casellato (1997, p.86):

os museus se destacam como instituições facilitadoras do desenvolvimento cultural e educacional, um espaço privilegiado de produção e reprodução de conhecimento a serviço do pensamento crítico da sociedade e sua história.

Assim, pelo menos em teoria, os objetivos desses novos museus contemplam educação, entretenimento, informação e inclusão social, e seus objetos expostos permitem ao público apreender e vivenciar experiências não somente intelectuais como também emocionais. Estando então, muitas vezes, alocados em prédios apropriados para as funções que exercem a arquitetura e as novas tecnologias disponíveis, esses espaços museológicos evoluíram nos últimos trinta anos de forma significativa.

Uma característica marcante desses novos museus é que cada tipologia de acervo, equipamentos e projetos específicos de mobiliário, climatização e iluminação determinam a situação física e ambiental desses empreendimentos museográficos. Sendo que as condições técnicas que satisfazem às demandas de guarda e exibição de objetos e que integram um acervo foram desenvolvidas pressionadas pela nova ciência museológica:

Não existe arquitetura ideal de museus. Ela varia conforme as necessidades e as especificidades das coleções que abriga (...). (GIRAUDY E BOUILLET, 1977, p. 22)

Decorrentes de todas essas transformações do conceito de museu e conseqüentemente de sua visibilidade, as atividades culturais exercem importante papel na economia e na credibilidade da imagem de uma cidade. Muito mais do que um lugar de acondicionamento e exposição de coisas e objetos de valor histórico, artístico, cultural, religioso e também comercial, é função dessa instituição divulgar ou democratizar conhecimentos à sociedade.

Além da importância no sistema cultural, os museus estão inseridos com sua arquitetura imponente na paisagem da cidade e passaram a ser um referencial do entorno.

Segundo Montaner (1995, p.25):

a origem dos museus se confunde com o crescimento das cidades, pois se tratam de instituições urbanas por excelência. Ao mesmo tempo em que sua história se mescla com a história das cidades, o sentido de tempo, preservado em seus interiores, mesmo em museus contemporâneos (em projeto e acervo) mantém-se, muitas vezes, inalterado.

Ainda segundo o autor, a partir dos anos 1970 do século XX, o conceito de museu que operava com as noções de edifício, coleções e público foi confrontando com novos conceitos que, a rigor:

ampliavam e problematizavam as noções citadas e operavam com mais intensidade com as categorias de território, patrimônio e comunidade. Ou seja, as questões da prática social e territorial e as relações sociais da memória e pertencimento se enraizavam e se apresentam como questões centrais aos museus. (MONTANER, 1995, p.28)

No Brasil, o advento dos museus é anterior ao surgimento das universidades. A formação de cientistas e a produção científica, sobretudo na segunda metade do século XIX, tinham nos museus um dos seus principais pontos de apoio. Barretto (2000) afirma que embora o museu seja um equipamento subutilizado na América do Sul, tanto para a educação quanto para a ação comunitária ou para o lazer, no restante do continente, sua importância no contexto cultural e turístico cresce dia após dia. Atualmente, na Europa, os museus e o patrimônio em geral são o atrativo/recurso turístico por excelência:

os museus transformaram-se durante o século XX, deixaram de ser apenas depósitos de coisas velhas para mostrar seus objetos e fazer chegar sua mensagem ao público de uma forma dinâmica e até lúdica, (...). Com esse novo perfil, o museu passou a ser complemento necessário do turismo, superando preconceitos de ambas as partes (BARRETTO, 2000, p. 53)

Em “A alegoria do patrimônio”, Choay (2006) afirma que o atual tratamento arquitetônico dos museus oferece uma ilustração de modo exemplar a essa forma de valorização e seus perigos:

No século XIX, o museu, transformado em templo de arte, adota pela primeira vez uma tipologia arquitetônica específica, a do templo antigo (...), cujo interior é reordenado para proporcionar vastos espaços de exposição. A partir da década de 1960, a arquitetura museal tende a recusar qualquer tipologia, recorrendo antes a formas publicitárias cuja função principal é destacar a ‘imagem’, a faculdade de captar a atenção, tanto pelo uso das mídias quanto in situ. Essa arquitetura auto-referencial, simbólica, surge em Paris com o Centro Pompidou. Seu antecessor mais célebre, e sem dúvida o primeiro no gênero, é o Museu Guggenheim de Nova Iorque, cuja massa branca, baixa e opaca se encontra postada como um corpo estranho á beira da Quinta Avenida. (CHOAY, 2006, p.210)

A primeira construção espacial para museus seria a Galeria Uffizi, em Florença, que previa um andar térreo para os escritórios (uffizi) administrativos das cidades e um primeiro andar para as obras de arte da família Médici. A Galeria foi inaugurada em 1580, em Florença, na Itália, e é um dos museus de pintura e escultura mais famosos e antigos do mundo. Sua coleção compreende obras-primas aclamadas, incluindo trabalhos de Giotto, Piero della Francesca, Fra Angelico, Botticelli, Leonardo da Vinci, Raphael, Michelangelo e Caravaggio.

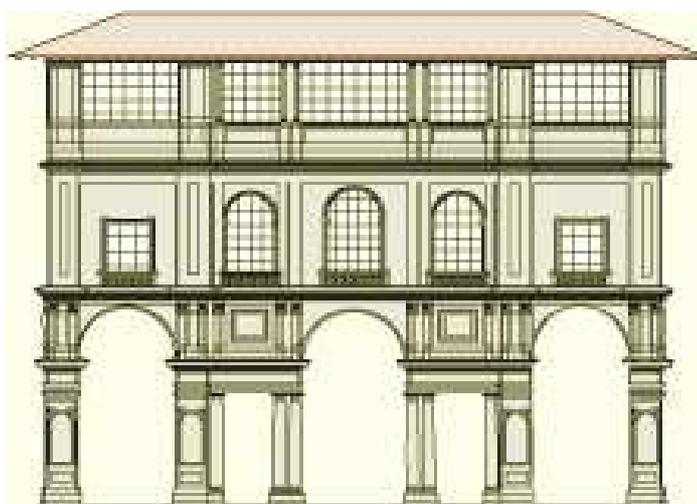


Figura 2- Galeria Uffizi em Florença.
Fonte: www.observatoriocomunitario.blogspot.com

Atualmente, coexistem museus de construção altamente sofisticada e dispendiosa e museus que funcionam em barracões e outros que funcionam em prédios históricos. Nessa relação convive o que alguns teóricos denominam de **museus tradicionais** que apresentam um acervo baseado em coleções que refletem a vaidade de seus donos, mostrando riquezas na forma de objetos de uso ou de obras de arte, às vezes produtos de saques de guerra, ou bem curiosidade trazidas dos exóticos países colonizados, não raro falsificadas, como as sereias e o unicórnio marinho, e os **novos museus** que procuram mostrar objetos da cultura de forma crítica e, dentro do possível, permitir o “diálogo” do público com um objeto contextualizado que ele compreenda.

1.2. Museologia e a relação arquitetura x museu

Segundo Crespán e Trallero (1979, p.22) “chama-se museografia a teoria e prática da construção de museus, incluindo os aspectos arquitetônicos, de circulação e as instalações técnicas.” Ainda assim de uma maneira mais global existe a museologia, que na visão do

teórico é a ciência que além de abranger a museografia, trata dos problemas das aquisições, maneiras de apresentação e armazenagem do acervo, medidas de segurança, restauração e atividades culturais desenvolvidas pelos museus.

A museologia busca ainda entender as relações que acontecem dentro do museu, entre o usuário, a exposição e o ambiente:

Diversos autores aceitam que a Museologia está se estruturando enquanto área do conhecimento, na medida em que procura compreender, teorizar e sistematizar a especificidade da relação entre Homem (elemento de uma sociedade), e o Objeto (parte de uma coleção e fragmento do patrimônio), em um Cenário (instituição historicamente conhecida) (BRUNO, 2002, p. 9)

Dentro desses preceitos, a arquitetura além de desempenhar o papel de cenário, pode ser elevada também a objeto, pois se subentende que a mesma pode possuir valor histórico, artístico ou cultural, como relata Alvim (1981, p. 26) “a forma arquitetônica é a própria materialização do sistema cultural.” Cabe aqui relatar ainda a existência de um órgão dentro do ICOM responsável pela arquitetura dos museus, o ICAM, Confederação Internacional de Arquitetura de Museus, que tem como objetivo promover fóruns para profissionais ativos no campo da preservação e da exibição arquitetural.

Os elementos museográficos, como já dito anteriormente, são de domínio do projeto arquitetônico. Para Crespán e Trallero (1979) podem ser divididos em elementos de circulação, iluminação e disposição do acervo. Esses elementos possuem significativa importância, já que a compreensão do conteúdo e do discurso museológico depende da sua coerência com a proposta do museu.

Para Tafuri (2002), a arquitetura de museus é um dos temas mais ricos atualmente devido à obrigatória relação com a história – reforçada ainda mais nos casos de adaptação de monumentos arquitetônicos para tal:

Inquestionavelmente, na arquitetura das ‘casas de arte’, os melhores arquitetos italianos liberam aspirações de outra forma reprimidas: aqui, a relação com a história é obrigatória e direta, e estreitamente vinculada a funções pedagógicas. A arquitetura do museu parece reassumir, depurados por muitas sobras contingentes, os temas principais debatidos nos anos cinquenta: do papel ‘civil’ da forma àquele do encontro entre a memória e o novo, à recuperação de uma representatividade ligada a ocasiões privilegiadas. (TAFURI, 2002, p. 64)

Entende-se então, neste momento, existem paradigmas quanto à arquitetura de museus, quanto a seu relacionamento com o público, quanto à museografia, ou seja, as técnicas de apresentação das exposições e, o mais importante, quanto ao papel social que os museus devem desempenhar.

1.2.1. Algumas diretrizes projetuais para museus

Um dos elementos chave dentro do projeto de museus é a planta e a maneira como ela ordena a circulação e condiciona o espectador. Segundo Crespán e Trallero (1979), os

modelos mais velhos de conformação de planta são os que sugerem uma circulação linear e aqueles que derivam do átrio antigo.

Esses modelos de planta clássica sugerem uma circulação linear e seqüencial, sendo possível a instalação dos objetos segundo uma ordem histórica ou estilística. “Os modelos mais antigos de estrutura arquitetônica de galerias e museus é aquele em que o percurso do visitante é totalmente dirigido” (CHAGAS E SANTOS, 2002, p. 110), e existem ainda outros modelos que deixam o usuário livre de um percurso pré-estabelecido, são os chamados museus de planta livre.

A circulação pode ser ordenada também por direções, onde o espectador é conduzido à volta de uma sala ou espaço. Para Crespán e Trallero (1979) existem três tipos de orientações; a ocidental, a britânica e a oriental. Na circulação ocidental o usuário segue pela direita, na britânica pela esquerda, e na tendência oriental segue-se para o centro e esquece-se das paredes.

A iluminação também constitui um dos elementos museográficos abrangidos pela arquitetura. Pode ser classificada em iluminação natural lateral ou zenital, e iluminação artificial. A maioria dos museus possui iluminação mista, prevalecendo sempre a natural, uma vez que, segundo Crespán e Trallero (1979) seria também por esse tipo de iluminação que a obra foi concebida e por causar menos danos as obras. Por outro lado, esse tipo de iluminação obriga os museus a trabalharem em horários limitados.

Inicialmente a iluminação era conseqüente da planta clássica com janelas nas laterais, sendo mais tarde, no século XVIII, substituída pela iluminação zenital. Apesar de utilizada em ateliers dos artistas e possuir mais eficiência que a lateral, a iluminação zenital apresenta uma série de problemas, como a projeção da luz para o solo e não para as paredes, as clarabóias apresentam dificuldade de manutenção e proporcionam uma sensação claustrofóbica. Uma das soluções encontradas foi a utilização da iluminação diagonal, ou combinação de iluminação zenital difusa e indireta. Quando utilizada iluminação artificial, deve dar-se preferência a lâmpadas suaves e de luz fria.

Por fim o ponto museográfico de maior relevância refere-se à acomodação dos objetos, ou sua ordenação. Todo o museu abriga uma série de objetos ou conhecimentos, a quem se intitula coleção ou acervo. Podendo ser dividido em permanente ou temporário; o acervo segundo Bolaños (2007) é o que confere identidade a instituição. Ressaltando a importância do acervo e sua exposição, Raposo (2002, p.2) diz “o estabelecimento de uma

orientação estratégica em matéria de programas expositivos constitui talvez o cerne de todo e qualquer projeto museal”.

Segundo Crespán e Trallero (1978), na antiguidade as coleções eram organizadas sem a mínima ordem. Os quadros e esculturas eram misturados a todo tipo de objeto, pendurados ou expostos em paredes ou espaços inadequados, não sendo possível a sua total compreensão. Foi somente a partir do século XVIII que esses problemas passaram a receber atenção, culminando na solução de ordenação cronológica, mesmo tendo sido utilizada a mistura de quadros, esculturas e objetos.

No século XIX ocorreu pouco progresso nessa área, destacando-se apenas o isolamento das pinturas. Mas foi somente a partir do século XX que os grandes museus europeus começaram a subdividir os espaços no intuito de isolar escolas, ou determinado artista, mas sempre de ordem cronológica. Nos anos 1930 com a fundação do MOMA, é observada uma antecipação de conceitos reclamados somente décadas mais tarde. Para Bolaños (2007) essa afirmação se comprova pela neutralidade do espaço, sem nenhuma decoração, com paredes lisas e pretas, armários de exposições metálicos sem contrastar os quadros, com todos em uma posição de 1,42 metros do chão.

Na visão de Bolaños (2007), a maneira de ordenação do acervo moderna passou a ser questionada a partir dos anos 1960 com um movimento de contracultura, que tinha por objetivo reaproximar a instituição do pensamento contemporâneo. O movimento pregava que a leitura feita das coleções era por demais exclusiva e dogmática, fruto de um discurso histórico positivista, baseado em uma interpretação unilinear e inexorável. A nova ordenação contestara a história como um elemento de compreensão, e buscava deixar de lado a continuidade temporal, adotando uma poética expositiva de grande intensidade.

As experiências desenvolvidas nesse sentido obtiveram grande êxito, e permitiram diluir a especialidade que caracterizava os museus, proporcionando uma relação interdisciplinar com experiências que não consideram a linha temporal. Esse parece ser um novo modo de compreender o acervo dos museus, que antes estavam sendo considerados tediosos e rotineiros, e agora ganham novo espírito e compreensão, sendo capaz de atrair um público mais abrangente.

Essa arquitetura dos museus foi tema de estudo de vários arquitetos de renome no século XX, como: Mies Van Der Rohe, Le Corbusier e Frank Lloyd Wright. Na visão de Montaner (1995), as idéias de museu moderno se concretizaram em quatro modelos; **(1)** o museu de crescimento ilimitado proposto por Le Corbusier, como forma linear que se enrosca

como um caracol e que permite uma expansão infinita, (2) a idéia de um museu para uma pequena povoação, proposto por Mies Van Der Rohe, se materializando no platônico museu de planta livre, (3) o museu Guggenheim de Nova York concebido por Frank Lloyd Wright, com rampas internas helicoidais que delimitam o percurso e refletem a forma orgânica externa, (4) e a proposta de dissolução do museu de Marcel Duchamp, com seus *objets trouvés*, e sua revolucionária proposta de museu portátil.

O **Museu de Crescimento Ilimitado (1931)** de Le Corbusier (1887-1965) busca relacionar a expansão da coleção do museu ao desenho de uma espiral que cresce indefinidamente. Exemplo acabado do funcionamento da arte moderna, seu museu responderia à solicitação de representatividade perfeita, multiplicando seus espaços à medida que se acrescentaria obras sem cessar a seu acervo. Curiosamente, esse museu, que Montaner (1995) define como um modelo inicial do ‘museu caixa polifuncional’, volta-se eternamente sobre si mesmo – alheio ao tecido urbano - em seu crescimento em grega.

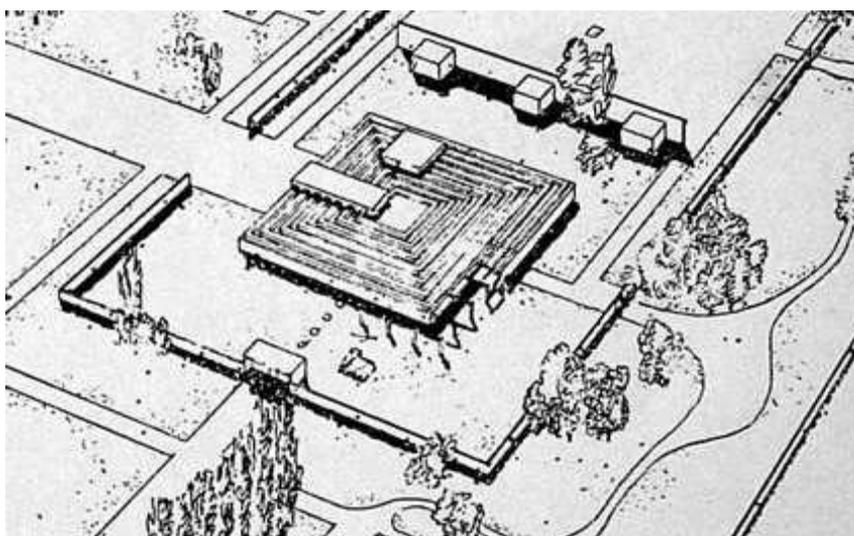


Figura 3- Museu de Crescimento Ilimitado (1931).

Fonte: Montaner, 1995.

Para Ludwing Mies Van Der Rohe (1886-1969) a planta livre representada no Museu para uma Cidade Pequena (1942) expressa a transparência, pois, propunha-se à possibilidade de contração de um corpo sobre si mesmo.

Com o **Museu Guggenheim de Nova York (1956)**, Frank Lloyd Wright (1867-1959) permitiu que “toda a arte inconscientemente exposta se arriscasse a ser absorvida, sugada pela espiral e pelas curvas de arquitetura” (Montaner, 1995). E dessa forma as formas curvas em concreto remetem à natureza, a formas orgânicas esculturais, e contrastam com a geometria mais rígida normalmente adotada pela arquitetura modernista.



Figura 4- Desenho de Frank Wright.
Fonte: Montaner, 1995.

Marcel Duchamp (1887-1968) cria o **Museu portátil** como um deslocamento do espaço expositivo do *Bôte en Valise*, o que alguns teóricos chamam de museu-valise, chegando-se à conclusão de que a única maneira de evitar fazer sempre a mesma coisa era limitar-se ao repertório das imagens que ele já havia criado. Então, buscou duplicar literalmente suas obras, e essa linha de pensamento o levou, nos anos 30, à idéia de produzir um museu miniatura de sua obra – a *Bôte en Valise*.

Pode-se entender que a arquitetura de museus dispõe-se como um duplo em relação aos movimentos instáveis que se processam no espaço urbano e na cultura nas últimas décadas: ação indutora e representação sensível. Dessa forma, cabe aos profissionais em geral realizar as conexões entre os termos espaço e cultura, centrais na conformação da paisagem contemporânea, sendo estruturas relevantes para reflexões futuras.

1.3. A arquitetura de museus e suas tipologias

O conceito de tipologia arquitetônica remonta à arquitetura acadêmica francesa de finais do século XVIII e início do século XIX. Para Jean-Nicolas-Louis Durand, “tipo era tanto a estrutura interna da forma arquitetônica quanto o processo metodológico do projeto baseado na articulação de elementos e partes em planta e em fachada” (MONTANER, 1995, p.110).

Dentro dessa classificação tipológica de museus, Ghirardo (2002) propõe que nos últimos vinte anos, particularmente depois de 1980, as propostas mais aplaudidas e prestigiadas têm sido os museus ou centro artístico e cultural que conseguem atender as expectativas do público atual. Para a autora, embora o museu enquanto instituição cultural tenha se originado na Europa ocidental, o fenômeno atual é global e se estende, por exemplo, de um pequeno museu de história de uma cultura local a um vasto espaço. E questiona ainda

por que em uma era de suposta expansão da democracia, há uma grande renovação do interesse por uma instituição cuja origem é profundamente aristocrática?

Esse ressurgimento estaria relacionado a temas diversos, como a mudança das atividades e funções dos museus, o valor de mercado da arte, os tipos e fontes de financiamento, as leis tributárias e o vaivém do mercado internacional. Em alguns casos, como afirma Ghirardo (2002), o Estado ou a cidade encomendam museus, às vezes para criar um primeiro museu cívico, ou então para atender a áreas específicas ou negligenciadas dos estudos culturais. Outros fatores importantes na diversidade de museus incluem os tipos de objetos colecionados, a localização, as tradições da arquitetura de museus, cuja origem é surpreendentemente recente.

Começando no século XVIII, mas, de forma mais decisiva, no século XIX, e coincidindo com o surgimento da burguesia e do Estado-Nação, prédios inteiros começaram a ser erguidos para abrigar coleções de tesouros particulares, muitas vezes, principescos, a fim de torná-los acessíveis ao público.

Esses museus preservavam obras de arte consideradas importantes e tornavam-nas disponíveis à contemplação e à educação fora da estrutura de sua esfera tradicional de usuários. O que fora divertimento exclusivo de uma aristocracia ociosa, acessível apenas a alguns privilegiados, agora podia ser apropriado pela burguesia e disseminado de forma maciça.

Quando, durante o século XIX, o tempo de lazer e o excesso de fundos tornaram-se disponíveis para um número de pessoas maior do que nunca, foram construídos mais museus de arte, cuja intenção primordial era educar as massas burguesas emergentes na estrutura de gosto considerada apropriada pelas classes mais elevadas e imbuí-las do devido respeito pelas obras de arte, reforçando uma narração histórica imperialista na linguagem e na retórica do classicismo.

Até a década de 1970 dominavam dois tipos principais de museu: o relicário e o depósito ou armazém de diferentes tipos de artefatos, dos antropológicos aos científicos. Ambos os tipos continuaram a ser construídos durante o século XX, embora na década de 80 tendessem a se desviar para um terceiro tipo mais recente, o shopping Center cultural, rumo à esfera do espetáculo. Em sua obra, Ghirardo (2002) identifica os tipos principais de museus: o museu como relicário; o museu como depósito ou armazém; e um definido mais recente, o museu como shopping Center cultural.

O **museu como relicário** projetado particularmente até a década de 1970, representa a ligação entre comércio e arte, relação que tende a ser bem escondida nesse tipo de museu, com um gosto evidentemente purista. O museu-relicário identifica-se nas tradições de projetos locais, especificamente na organização do edifício como uma casa pátio interno em escala ampliada – um espaço central cercado de arcadas que se abre para as galerias individuais, com as maciças fachadas externas e os planos vermelho-escuros das paredes voltadas decisivamente contra a rua.



Figura 5- National Gallery em Londres.
Fonte: www1.folha.uol.com.br.

Segundo Ghirardo (2002), a Ala Sainsbury da National Gallery, ou Galeria Nacional de Londres, de Venturi Scott and Associates (1991), exemplifica o tipo relicário em roupagem da década de 1990. A Galeria é a principal pinacoteca do Reino Unido, localizada no coração da cidade, na praça Trafalgar, foi inaugurada em 1838, com o objetivo de ser um centro de arte acessível a pessoas de todas as classes sociais.

O **museu como depósito** surge na tradição das grandes exposições do século XIX, essa imensa jaula celebra espaços universais, capazes de infinitas modulações e de acomodar os mais diversos tipos de exposições e atividades. Normalmente, é um galpão gigantesco e de plano aberto que contém um museu de arte, cinema, biblioteca, desenho industrial, centro de pesquisa musical e acústica, escritórios e estacionamentos.

A autora cita como exemplo, o Centro Pompidou, também conhecido como Beaubourg, em Paris (1972-1977), de Richards Rogers e Renzo Piano, com uma estrutura tão diferente às suas cercanias e tão conduzida pela imagem de tecnologia. O Centro é um galpão

gigantesco e de plano aberto que contém um museu de arte moderna, cinema, biblioteca, desenho industrial, centro de pesquisa musical e acústica, escritórios e estacionamento.

Os arquitetos expressaram suas duas aspirações fundamentais – sofisticação tecnológica e espaço flexível – no exterior sem características modernistas ou clássicas padronizadas. Com a fachada excepcionalmente tumultuada, Piano e Rogers enfatizaram o tipo do museu-relicário como um artefato de alta tecnologia, mas, sobretudo como recipiente historicamente neutro da cultura em diversos níveis.

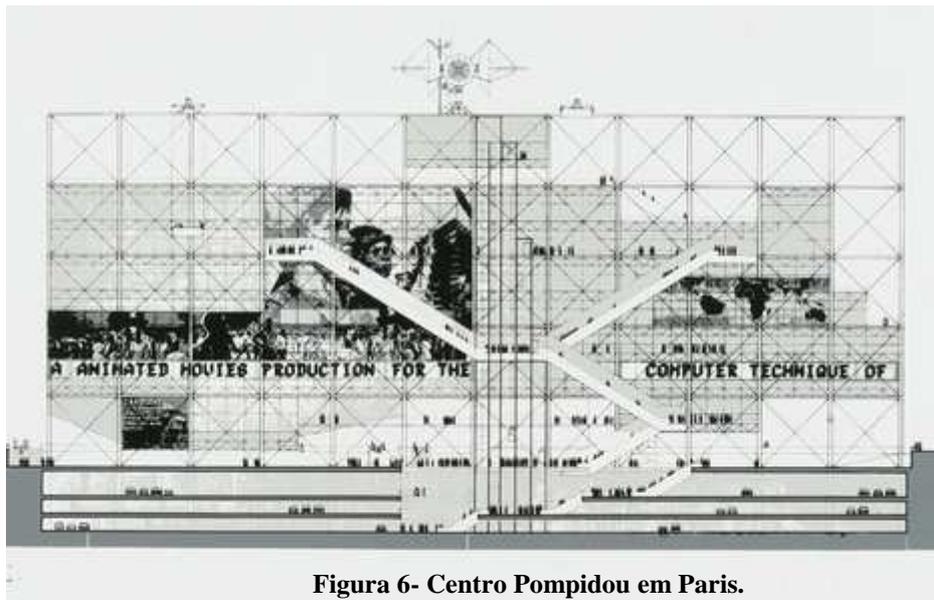


Figura 6- Centro Pompidou em Paris.
Fonte: Ghirardo, 2002.

O tipo museu-depósito surge como artefato de alta tecnologia, mas, sobretudo como recipiente historicamente neutro da cultura em diversos níveis, e o paradigmático museu-depósito não surgiu no final de uma trajetória histórica de progresso, mas sim no início do período em discussão.

Conforme Ghirardo (2002), para Louis Kahn, o museu-depósito exigia não a glorificação da alta tecnologia, mas sim o refinamento quase artesanal de todos os materiais de construção; não o espaço universal e infinitamente maleável, mas unidades regulares que pudessem ser reduzidas ou ampliadas dentro de certos limites.

Recentemente, segundo Ghirardo (2002), destaca-se o **museu como shopping center cultural**, no qual as estratégias mercadológicas dos museus apagaram as distinções entre comércio e arte através da criação de lojas de museus cada vez mais elaboradas e importantes, novas estratégias de exposição que criam um vínculo entre as obras expostas e a venda de uma ampla gama de itens não mais limitados a pôsteres, cartões-postais ou catálogos, e

empresas de aluguel de obras de arte, assim como o shopping center ampliou sua gama de instalações para incluir cinemas, concertos e exposições de arte:

Um dos efeitos mais significativos do desenvolvimento geral do shopping center tem sido a confluência entre o centro comercial e o parque temático em uma vasta gama de outros tipos de prédios, mais notadamente o museu, mas também a biblioteca, o teatro ou a sala de concertos. (GHIRARDO, 2002, p.79)

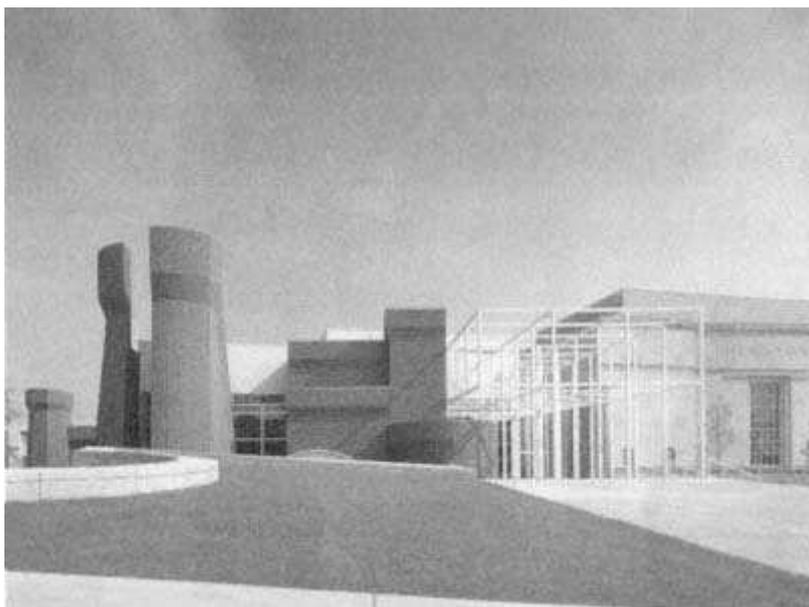
Esse novo tipo de museu, como um shopping center cultural, inclui instalações que vão de restaurantes e grandes lojas a auditórios e teatros, para o museu e o shopping, a atividade fundamental consiste em gerar renda por meio do estímulo ao consumo.

Pensado não para ser um relicário, mas sim um centro de cultura e lazer da cidade. A alma do museu moderno é a exposição itinerante, as grandes mostras que em geral provocam longas filas e vendas antecipadas de ingresso que em tudo lembram as dos concertos de rock.

Em referência a Kurt Forster, Ghirardo (2002) descobre o museu como espetáculo, identificado como um tipo de museu mais recente, embora incomum, onde se espera que o visitante desfrute de uma experiência estética decorrente da arquitetura propriamente dita.

É difícil ver esse tipo como algo além da fusão entre relicário e shopping, a não ser como algo a que se chegou através da transformação de um prédio mais antigo. Apesar da ênfase no aspecto teatral, a arquitetura desse novo tipo de museu é organizada para conseguir a mesma reverência e apreciação da arte encontrada no tipo relicário.

Esses **museus-espetáculos** esperam uma audiência letrada em termos artísticos, para não dizermos arquetônicos, para que as definições do estético possam ser mais amplas do que as mais antigas, mas ainda exijam a mesma reverência da parte do espectador.



**Figura 7- Wexner Center em Columbus (Ohio).
Fonte: Ghirardo, 2002.**

Para Ghirardo (2002), o Wexner Center, de Peter Eisenman foi ostensivamente configurado segundo a interpretação da arquitetura desconstrutivista, cada espaço, cada elemento, está sujeito à tirania de grades arbitrárias. Em vez de experiências teatrais, espaciais ou estéticas infinitamente ricas e variadas, o Wexner oferece uma seqüência de afirmações arquitetônicas sucintas, previsíveis a partir de outras obras de Eisenman.

No tópico “Museus: algumas soluções alternativas”, Ghirardo (2002) ressalta que por mais avassaladora que tenha sido a impertinente fusão entre shopping center cultural e relicário estético desde 1970, é importante reconhecer que às vezes surgiram outras abordagens para o projeto de museus. Clientes decididos e arquitetos cuidadosos, dispostos a ignorar o fascínio da moda e da imagem prontamente vendável, são os dois ingredientes necessários para a obtenção de resultados mais duradouros.

Essa variedade tipológica de museus representa um fenômeno consolidando a partir das necessidades fomentadas pela sociedade, o que se entende é que os espaços museológicos precisaram se adaptar as mudanças sociais, esse crescimento dos museus ocorreu em seus diversos aspectos, tanto no administrativo, como no econômico, arquitetônico, cultural e funcional.

1.4. O museu contemporâneo

Atualmente, as instituições-museu passaram a ser entendidas, não mais como túmulos guardiões de acervos, mas como um dos elementos estruturadores das políticas culturais das cidades. Nesse sentido, o espaço-museu e a arquitetura-museu são tratados e analisados, acima de tudo, como algo público, assim como a arquitetura também o é.

Tentando-se criar uma pequena linha norteadora dos projetos de museus e tendo a consciência da importância de citar esta linha uma vez que, para criar qualquer tipo de aprofundamento e análise de um objeto contemporâneo, faz-se necessária a produção de pesquisa de seu passado, concluem-se, cinco fases conforme Andrade Junior (2007) aponta. A primeira fase, focada na constituição e preservação de acervos, mostra-nos os museus em espaços adaptados em palacetes, lugares estes que em geral seguem circuitos fechados de visitação, como locais de conhecimento e pesquisa, como guardiões de memória e depósito de sabedoria passada.

A segunda fase volta-se para a discussão da apresentação das obras ao público; a terceira, preocupada com formas de atrair o visitante e com as decorrentes estratégias educativas. Aqui, é interessante também notar a necessidade de transformar os museus em peças emblemáticas para as mudanças ocorridas nas cidades. A quarta fase, em sintonia, com

o grande fluxo de informação pelo processo de globalização, atenta ao papel do museu como um centro de informação, reforçando cada vez mais o papel de instituições capazes de criar e representar a identidade de uma sociedade.

Os museus tornam-se peças fundamentais dessa consolidação de identidade uma vez que, sua sociedade pautada nos preceitos de riqueza e serviço passa a ser transformada numa sociedade formada pelo tripé serviço/informação/cultura.

Outro aspecto apontado por Andrade Junior (2007) é o crescimento significativo de museus nos últimos anos e a grande e pertinente discussão sobre os chamados ecomuseus ou museus de sítio. E entende-se que a crescente necessidade de lazer e os lugares restritos para encontros sociais são apenas algumas razões que possibilitam ao museu um papel de destaque nas cidades hoje.

Sobre esses novos museus, descreve a autora:

(...) são os principais responsáveis pela difusão dessa atmosfera de quermesse eletrônica que envolve a vida pública reproduzida em modelo *reduit*. Seria descabido suspirar pelo retorno de uma relação hoje inviável com a obra de arte armazenada nos museus, intimamente perdida e inviabilizada numa sociedade de massas; pelo contrário, trata-se de compreender no que deu a expectativa abortada quanto às virtualidades progressistas de uma atenção distraída da arte, como imaginária Walter Benjamin. (ARANTES, 1991, p.166)

O museu vive porque exhibe amostras eletivas de suas coleções para que o público tenha uma experiência, antes de tudo, sensorial, física, sensual. Essa é a experiência do espaço aberto. E por mais informado que alguém chegue às suas portas, ao percorrer seus espaços, estará sempre exposto à descoberta ou reencontro. Tudo isso em função da nova museologia que propõe respeitar os interesses do público mais do que pensar as virtudes das coleções, como acontecia nos séculos anteriores.

Segundo Barreto (2000), o primeiro museu a revolucionar o conceito de relacionamento com o público foi o Louvre, entre 1795 e 1799. Surgiu como resultado da estatização de coleções da realeza e do clero após a Revolução Francesa, e foi aumentando com os saques de guerra de Napoleão.

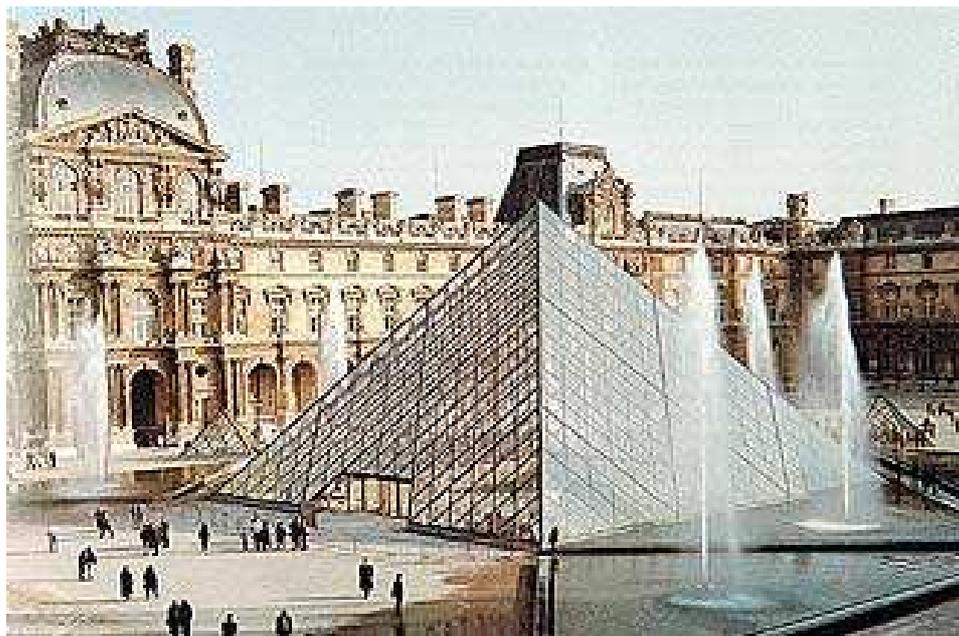


Figura 8- Museu do Louvre em Paris.
Fonte: www1.folha.uol.com.br.

Foi considerado, desde o início, um “museu do povo”, onde qualquer pessoa poderia ir sem pagar, sendo seu objetivo fundamental educar as pessoas, ou seja, “introjetar-lhes os valores burgueses pós-revolução”. Outra das grandes tendências atuais é complementar todos os acervos com um estudo da sociedade em que estavam ou estão inseridos. A autora observa que:

Dos museus de arte, espera-se que deixem de ser templos para *connaisseurs*. Todos os museus, até há poucos anos, trabalhavam com a idéia de que seu público era constituído de experts. Em muitas cidades do Brasil, ainda há um agravante: as galerias de arte permanecem fechadas por medo de assaltos, e o público vê-se obrigado a tocar a campainha e esperar que as grades sejam abertas, sentindo-se um invasor. (BARRETO, 2000, p.60)

A autora afirma ainda que “uma das propostas para aproximar mais o público das obras de arte é que os museus propiciem um conhecimento melhor da pessoa do artista” (BARRETO, 2000, p.87). Hoje em dia, é importante que o historiador não deixe de relacionar a comunidade com o contexto mais amplo e que não privilegie determinado segmento da sociedade, pois, se anteriormente só se pretendia colocar uma aura especial nos objetos pertencentes à classe dominante, excluí-los e colocar só objetos dos dominados é reproduzir o modelo. Ambos os setores e suas contradições devem ser retratados:

O papel social dos museus não pode ser dissociado da motivação de seus visitantes, que é, na maior parte dos casos, educação, aquisição de cultura, entretenimento ou divertimento. Museus como os anteriormente citados estariam suprindo a carência de instituições específicas para solucionar os problemas socioeconômicos locais (BARRETO, 2000, p.66).

Em séculos anteriores, os museus eram sustentados por famílias ou instituições ricas. Quando o sustento por uma só pessoa tornou-se inviável pela própria evolução da sociedade e pelo desaparecimento gradativo da nobreza, passou-se ao mecenato de grupos, isto é, às sociedades de amigos de museus. Atualmente, muitos museus formam fundações e se sustentam vendendo reproduções, revistas, catálogos, *souvenir* (camisetas, chapéus, etc.), cobrando ingresso, taxando exposições temporárias e ministrando cursos pagos:

Todo monumento tem agora como complemento uma boutique, herdeira dos balcões de livros e de cartões postais do século XIX, que vende suvenires diversos, objetos domésticos ou produtos alimentícios. (CHOAY, 2006, p.218)

Choay (2006) observa que proporcional ao número dos visitantes, à renda dos ingressos e do consumo complementar, a rentabilização do patrimônio passa, cada vez mais, pela facilitação do acesso. “O monumento deve estar sempre à mão, o mais perto possível dos caravançarás”, que no mais das vezes desfiguram os sítios, o mais perto possível dos veículos individuais ou coletivos, que requerem estacionamentos e seus complementos: daí a necessidade de empreendimentos imobiliários consideráveis, atualmente tão mal disciplinados tanto no meio urbano como no meio rural.

Na maior parte da América Latina, segundo Barreto (2000) os museus surgiram no século passado, fundados com a intenção de “civilizar”, ou seja, de trazer para o novo mundo os padrões científicos e culturais das nações colonizadoras. Os museus seriam, dessa forma, instituições transplantadas, criadas dentro dos ideais positivistas do progresso tendo como missão a valorização da produção científica nacional e o encorajamento de sentimentos nacionalistas.

Ficaram, porém, em sua maior parte, sujeitos aos moldes clássicos, sem ocupar um espaço relevante capaz de atrair espontaneamente grande quantidade de público. Nesse sentido, Arantes (1991) inclui que “a própria arquitetura” passou a ocupar um lugar de destaque recentemente, pois já não é mais tão óbvia a diferença entre museu e um *shopping center*. A autora pondera que:

Se os museus são hoje em dia lugares de recreação, e as exposições apresentam uma inegável dimensão mercantil, por que tanto escrúpulo, por que economizar no projeto os elementos que podem evocar centros comerciais? (ARANTES, 1991, p.233)

Para ela, quem procura uma relação mais íntima com a arte oitocentista evite o museu D’Orsay. “O recolhimento diante da obra, não encontrando mais apoio, tornou-se quando pose, de fato, um anacronismo inviável. Situação tão adversa quanto triunfante, excelente

ocasião para rever mais uma vez nossa relação com a obra de arte, há quase dois séculos filtrada pelo museu:

Não pretendo ir tão longe nem sobrevoar o problema no seu todo. Valho-me de um contraponto imediato: a experiência contraditória do museu moderno, que hoje vai declinando e se tornando coisa remota de um passado não tão longínquo assim (ARANTES, 1991, p.234).

Em sua obra, Arantes (2000) expõe que os próprios museus vão ser reformulados na medida desse novo contingente de “visitantes-consumidores”, tanto quanto de uma arte que se quer ela própria cada vez mais na escala das massas, na exata medida do consumo de uma sociedade afluyente:

Mas aí, a impressão animadora diante de uma pequena multidão de usuários que acorre aos novos museus e parece se divertir com a desenvoltura de futuros especialistas dura pouco – a abolição da distância estética resolve-se num fetiche invertido: a cultura do recolhimento administrada como um descartável. Ou seja, na outra ponta do processo descrito por Benjamin, assistimos a um resultado inverso ao que ele imaginava; a massificação da experiência de recepção coletiva da obra de arte, onde a relação distraída não é mais do que apreensão superficial e maximamente interessada da obra enquanto bem de consumo (ARANTES, 1991, p.240).

Ao contrário dos museus dos anos 1970, ainda projetados com intenções didáticas, vinculadas a movimentos sociais de democratização, os museus dos anos 80 optaram claramente por repensar e desviar esse didatismo em favor de uma atitude crescentemente hedonista, requerida pela sociedade de consumo.

Hoje, portanto, quase todos os arquitetos querem assinar o seu museu. Mas eles vão mais longe, tanto quanto os seus comanditários: pretendem criar uma “obra de arte total” – não só algo que fascine em tudo e por tudo, mas que realize a função utópica de síntese propugnada pela arte moderna. Ainda segundo Arantes (1991), enquanto esta via na cidade, a realização desse ideal, a totalização própria a essa grande obra de arte sintética se daria hoje num plano, sobretudo simbólico, cujo poder de contaminação seria de tal forma abrangente que acabaria por incluir nele, analogicamente, toda a realidade.

No Brasil, a tentativa de revitalização do centro do Rio de Janeiro com a instalação do museu Guggenheim submerso em plena Baía de Guanabara, com direito a uma floresta cultivada embaixo da água, provocou indagações, tais como: Porque no Rio? Porque um Guggenheim? Porque um arquiteto estrangeiro? Porque Jean Nouvel? O projeto acabou embargado pela Justiça, com base em argumentos que evidenciavam que a construção desse museu repercutiria no planejamento urbano da cidade e movimentaria o turismo internacional. Destaca-se aqui uma crítica do jornal Folha de São Paulo, desse período de debates entorno da construção do museu:

É fato que os museus se tornaram catalisadores importantes da dinâmica dos grandes espaços urbanos. Então, é preciso repensar hoje a transformação do conceito de museu e a conseqüente monumentalidade arquitetônica que vem sendo exigida para a existência dele como espaço de exibição. No calor da discussão sobre a necessidade ou não da franquía Guggenheim no Rio, é possível constatar, sem generalizar, que as exposições se transformam em eventos que, na maioria das vezes, reúnem características esquizofrênicas em torno de uma certa tirania da instalação. Se, no passado, a cenografia ocupava posição irrelevante na ambientação de quadros ou esculturas (era apenas suporte), agora ela rivalizava com a obra ou, em casos extremos, é a própria obra. (...) Se a experiência da sensação visual, diante das exposições que hoje são espetáculos nos museus de grife, acaba ficando em segundo plano em detrimento do aticamento de outros sentidos[...] (ARANTES, 1991, p.241).

Em seu artigo publicado na revista brasileira de estudos urbanos e regionais, Bruno (2002) afirma que o Museu de Arte Contemporânea – MAC, insere-se nessa nova “onda” de arquitetura de museus, em que a própria arquitetura cada vez mais se apresenta como um valor em si mesmo, como uma obra de arte, como algo a ser apreciado como tal e não apenas como uma construção destinada a abrigar obras de arte,

Mais do que as obras de arte expostas, o que verdadeiramente atrai os visitantes é o próprio edifício do museu: a arquitetura do MAC parece empobrecer sua função museológica. (BRUNO, 2002, p.12)

Foram levantadas muitas questões pela população local, após a implantação e/ou imposição do museu na cidade de Niterói, as quais hoje finalmente deixaram de existir, pois segundo Sarmet a imagem da cidade vem se alterando profundamente após esta implantação, ou seja, a promoção da imagem que se faz do museu tem um efeito direto na promoção da imagem da cidade. Hoje se pode dizer que praticamente todos se gabam de ter um “Oscar Niemayer” e de fazer parte de uma cidade que foi inserida no circuito turístico/cultural mundial.

Não há dúvidas que os museus se tornaram importantes na dinâmica dos grandes espaços urbanos seja na transformação de conceito, seja em sua monumentalidade arquitetônica como espaço de exibição. A própria descrição de Jean Baudrillard, apresentada no texto de Faccenda (2003, p.23) define-se bem essa importância,

Com seus tubos entrelaçados e seu ar de ser o espaço para uma exposição universal, com sua (calculada?) fragilidade tão distante da mentalidade ou da monumentalidade tradicional, ele abertamente proclama que nada é permanente em nossos dias e em nossa época, e que a nossa própria temporalidade é a do ciclo que aceleradamente se recicla (...) O único conteúdo do Beaubourg é seu próprio volume, como uma refinaria de petróleo”, demonstra o êxito dos arquitetos na criação de um museu à semelhança das embalagens de produto (aquilo que Baudrillard de simulacro), na intenção de tornar o museu um foco de atividade cultural, de horizonte muito mais amplo do que conferido pelo seu acervo em si.

Considerando-se que a instalação de um equipamento cultural como um museu pode ser um dos principais elementos geradores de modificações na imagem e renda da cidade,

percebe-se que isto se insere em um fenômeno global, ao qual, cidades do mundo todo estão se vinculando para obter uma rápida notoriedade.

1.5. A adaptação de edifícios históricos em espaços museológicos

Uma abordagem importante dentro da questão de adaptação de edifícios históricos em museus e centros culturais diz respeito à questão tipológica. Montaner (1995) destaca que dentre as diversas abordagens contemporâneas da questão dos projetos arquitetônicos de museus, uma das situações mais recorrentes é a adaptação de edifícios de significativo valor histórico ou arquitetônico em espaços museográficos, em um contexto internacional em que a adaptação de edifícios históricos de todos os tipos aos mais diferentes usos têm sido uma constante.

Andrade Junior (2007) fez um levantamento de algumas das principais intervenções de adaptação de edifícios históricos em centros culturais e museus realizadas em diversos países europeus e americanos desde 1950. Este levantamento não incluiu edifícios antigos que, pela sua própria importância histórica, se configuram acima de tudo em “museus de si próprios”, mas somente centros culturais que possuem um acervo artístico ou cultural significativo ou que abrigam espaços diversificados, como espaços expositivos permanentes e temporários, bibliotecas, salas de espetáculos, e outros.

Pode-se, a partir dos 52 exemplos levantados, afirmar que existem algumas tipologias edilícias que têm sido adaptadas com maior frequência em museus e centros culturais, e identificar basicamente três.

A primeira tipologia, correspondendo a 42,30% das intervenções levantadas, equivale àquilo que se convencionou chamar, nas últimas décadas, de **patrimônio industrial**. Fábricas, usinas, armazéns, mercados, galerias, estações ferroviárias e outros edifícios construídos a partir da segunda metade do século XIX e caracterizados pelos grandes vãos cobertos e pelas novas técnicas construtivas baseadas no concreto e, principalmente, na estrutura metálica passaram a ser reconhecidos como patrimônio apenas nas últimas décadas, no que Françoise Choay chama de “expansão tipológica do patrimônio histórico” (CHOAY, 2001, p.209). Esta inclusão no rol de bens patrimoniais de uma arquitetura relativamente recente e até bem pouco tempo considerada apenas pelo seu valor utilitário ocorreu principalmente a partir de polêmicas como aquela suscitada pela decisão, ocorrida em 1959 e levada a cabo apenas entre 1972 e 1973, de demolir os pavilhões construídos por Baltard em meados do século XIX para o Mercado de Les Halles, em Paris.

Estes edifícios, devido aos grandes vãos que os caracterizam, podem ser facilmente adaptados aos mais diferentes usos – nem sempre, porém, sem que se comprometa a leitura da sua espacialidade original.

Os usos culturais e museológicos têm sido o objetivo de algumas das principais intervenções recentes de adaptação do patrimônio industrial. Por exemplo, fábricas dos mais diferentes tipos vêm sendo convertidas em museus desde a década de 1970. No caso do Museu de Arte de San Antonio, nos Estados Unidos (1970-77), e do Museu de Arte (1996-99) são antigas cervejarias desocupadas; no caso da Tate Modern de Londres (1995- 2000), uma usina de energia de meados do século X.



Figura 9- Conjunto Solar do Unhão na Bahia.
Fonte: www1.folha.uol.com.br.

No Brasil, o patrimônio industrial vem sendo adaptado em museus desde pelo menos o início dos anos 1960, a conversão do antigo engenho de açúcar do Unhão em **Museu de Arte Popular**, posteriormente parte do **Conjunto Solar do Unhão**. A intervenção de Lina Bo Bardi, em lugar de pretender recuperar a configuração e as características originais do conjunto, restaurando a aparência do século XVII, incorpora também as suas transformações, respeitando a sua complexidade histórica, incluindo as demais funções industriais e agrícolas que desempenhou ao longo dos séculos. Assim, os equipamentos industriais existentes no conjunto – monta-cargas, guindaste, trilhos e os galpões construídos no século XIX – foram preservados e restaurados.

O projeto de Lina Bo Bardi foi ambivalente, sem negar o edifício original, ela o reinventou, descobrindo novas analogias na construção, com o mar, com as fortalezas portuguesas e com a herança industrial, e introduzindo elementos como a escada helicoidal de

madeira e as janelas pintadas de vermelho, que tiveram a força de transformar o edifício e o lugar e continuar até hoje como referências da arquitetura contemporânea.

A segunda tipologia, equivalente a 25,00% do total de exemplos levantados, corresponde à adaptação de **palacetes e casas nobres urbanas**. Além dos diversos *palazzi* genoveses e venezianos, objetos de intervenção por Albini e Scarpa, e das *villas* de Frankfurt, todos já citados, podemos identificar diversos outros exemplos, nestes e em outros países.



Figura 10- Paço Imperial no Rio de Janeiro.
Fonte: www1.folha.uol.com.br.

No Brasil, diversos palácios e residências nobres urbanas vêm sendo transformados em museus desde pelo menos os anos 1980, como o antigo **Paço Imperial** (1983-85) e o sobrado na rua do Catete transformado em Museu do Folclore (1983), ambos no Rio de Janeiro. É significativa também a adaptação, realizada por Lina Bardi, de um antigo sobrado de esquina nas proximidades do Pelourinho em Casa do Benin na Bahia (1986-87). Mais recentemente, interessantes intervenções de adaptação de antigos palacetes urbanos podem ser identificadas no Parque das Ruínas (1995-97) – que, como o próprio nome informa, já se encontrava em ruínas –, e no Centro de Arquitetura e Urbanismo (1993-97), ambos no Rio de Janeiro.

O terceiro tipo de edifício que tem se prestado com bastante frequência à adaptação em museus é aquele correspondente a **conventos, hospitais e hospícios**, agrupados devido à semelhança tipológica: geralmente são edifícios caracterizados por um ou mais pátios internos descobertos, cercados por alas ou pavilhões onde se distribuem dezenas de espaços

relativamente homogêneos, como celas, no caso dos conventos, ou enfermarias, no caso dos hospitais.

Exemplos de adaptação de conventos e hospitais históricos em museus e centros de cultura correspondem a 19,23% do total levantado e podem ser encontrados em diversas cidades do globo: o Museu Alemão do Aço em Solingen (1978-82) e o Museu da Pré-História em Frankfurt (1980-89), ambos na Alemanha; o Centro de Arte Reina Sofia em Madri (1980-88) e, também na Espanha, o Centro de Arte Santa Mônica (1985-89) e o Centro de Cultura Contemporânea (1990-93), ambos em Barcelona. É ainda o caso do Centro Cultural Recoleta em Buenos Aires (1979-84) e do Museu Nacional do Convento de Santa Catarina em Utrecht (2000), na Holanda.



Figura 11- Museu de Arte Sacra da UFBA.
Fonte: www1.folha.uol.com.br.

No Brasil, uma das primeiras intervenções deste tipo pode ser encontrada na adaptação do antigo Convento de Santa Teresa, em Salvador, em **Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia** (1958-59). Embora não demonstre a delicadeza e a inventividade de outras intervenções posteriores, este projeto pode ser considerado um marco histórico, na medida em que foi realizado ainda no final dos anos 1950, quando até mesmo na Itália a questão da adaptação de edifícios históricos em espaços museográficos modernos e dinâmicos ainda estava se consolidando.

O que se pode concluir desta análise é que a tipologia do edifício sobre o qual se intervêm cria limitações a respeito dos possíveis usos. Porém, mesmo com estas limitações, as

possibilidades projetuais são ainda infinitas. As intervenções de adaptação de monumentos históricos podem sempre variar entre intervenções mais conservadoras e que tentam compreender a lógica espacial e distributiva do edifício e entre aquelas mais radicais, que desprezam a organização espacial interna do edifício em que intervêm, esvaziando-o ou modificando a sua espacialidade de maneira radical. Em boa parte das situações, a decisão entre uma ou outra opção – ou entre as incontáveis posições intermediárias vinculadas, evidentemente, às questões de orçamento, interesses específicos do contratante, parâmetros estabelecidos pela legislação e, principalmente, o ambiente cultural em que ocorre.

CAPÍTULO II

O MUSEU COMO INSTRUMENTO DO PATRIMÔNIO

No capítulo anterior, verificou-se que muitos museus estão localizados em edifícios históricos, fenômeno induzido em função de inúmeros fatores, como a necessidade de não se perder um prédio de valor histórico e, assim, dar-lhe “vida” com as atividades, por exemplo, museais. Nesse processo, torna-se interessante discutir a relação entre *Museu, Edifício Histórico e Patrimônio Cultural*, partindo-se do pressuposto que os museus, em sua essência, possuem um valor patrimonial cultural, histórico e arquitetônico, que se torna mais real, com a necessidade de preservação e conservação desse museu como edifício histórico.

Neste capítulo aborda-se o Patrimônio e sua evolução conceitual como uma construção social da Humanidade, procurando-se entender o tratamento desse patrimônio no espaço museal institucionalizado. Tem-se como base teórica Choay (2006) que aborda o patrimônio a partir de sua essência, o monumento e sua relação com a sociedade; além de Gonzáles-Varas (2000) e Riegl (1999) que analisam as intervenções no Patrimônio e, de forma específica, as estratégias de conservação desse Bem.

2.4. Patrimônio Histórico, Patrimônio Cultural e Patrimônio Arquitetônico

O conceito de Patrimônio a princípio era relacionado à “bem de herança que é transmitido, segundo as leis, dos pais e das mães aos filhos” (CHOAY, 2006, p.8), e enraizada na área jurídica, esta palavra antiga tornou-se repleta de simbolismo. Pode-se entender então que a evolução conceitual deste termo ocorreu em função do Patrimônio ser uma construção social do seu tempo.

Tendo um conceito mais complexo que envolve diversos meandros de cultura de uma sociedade, por se referir a bens incomensuráveis, que é a memória coletiva e as identidades de um povo, o Patrimônio Histórico pode ser entendido a partir das considerações de Choay (2006, p.11):

Em nossa sociedade errante, constantemente transformada pela mobilidade e ubiquidade de seu presente, “patrimônio histórico” tornou-se uma das palavras chaves da tribo midiática. Ela remete a uma instituição e a uma mentalidade.

Patrimônio, como refere Choay (2006, p.11), é uma “bela” e “antiga” palavra em cuja raiz se encontra a palavra “pai”, do latim *pater*. Ligou-se, desde suas origens, às estruturas familiares, econômicas e jurídicas de uma sociedade estável e bem enraizada no espaço e no tempo.

Choay (2006) comenta que a transmissão ou transferência de uma geração para a seguinte, seja de uma propriedade considerada como patrimônio do grupo e da família, ou do status relativo a tal propriedade, é de vital importância para a continuidade de um grupo social. Essa passagem é feita na forma de herança de bens e de práticas sociais.

Essa institucionalização do patrimônio nasce no final do século XVIII, com a visão moderna de história e de cidade, foi na época das Luzes que o patrimônio histórico, constituído pelas antiguidades, tem uma renovação iconográfica e conceitual. A idéia de um patrimônio comum a um grupo social, definidor de sua identidade e enquanto tal merecedor de proteção perfaz-se através de práticas que ampliaram o círculo dos colecionadores e apreciadores de antiguidades e se abriram a novas camadas sociais: exposições, vendas públicas, edição de catálogos das grandes vendas e das coleções particulares.

Esse fenômeno de valorização para Choay (2006, p.22) se refere ao status do patrimônio histórico edificado, sendo que, em função disso há uma grande destruição em favor da modernização e também da restauração. Segundo a autora, a conservação e a restauração, são fundamentos da valorização, porém, nem sempre são benéficas, “demolições, restaurações inqualificáveis são formas de valorização muito correntes”.

Entende-se que as discussões sobre em que se constitui o patrimônio histórico e o que pode, com amparo legal, e deve ser protegido, infelizmente, ainda estão distanciadas da maior parte da população brasileira. Os laços de continuidade com o passado são dificilmente percebidos pelas diversas comunidades onde os sítios arqueológicos e históricos estão inseridos, sendo que muitas vezes acabam se associando com o exótico e o sobrenatural.

Em tempos recentes, o conceito de patrimônio histórico vem sendo re-significado, adquirindo novas dimensões e conotações. Choay (2006) identificou, especialmente a partir da década de 1960, uma intensificação da prática patrimonial. Esta intensificação culminou com um alargamento da noção de patrimônio histórico, que passaria a atingir novas categorias de edifícios, além de conjuntos urbanos e do chamado patrimônio imaterial. O atual conceito de patrimônio histórico estaria, portanto subdividido em duas categorias. O patrimônio material, voltado para os testemunhos físicos do passado, e o patrimônio imaterial, voltado para os testemunhos do passado cuja importância não estaria na dimensão física, mas, nos saberes, tradições orais e outros.

Inicialmente então, a categoria do patrimônio que mereceu atenção relacionava-se mais diretamente com a vida de todos, o patrimônio histórico representado pelas edificações e objetos de arte. Paulatinamente, ocorre a passagem da noção de patrimônio histórico para a de

patrimônio cultural, de tal modo que uma visão inicial que enfatizava a noção do patrimônio nos aspectos históricos consagrados por uma historiografia oficial foi-se projetando até uma nova perspectiva mais ampla que incluiu o “cultural”, incorporando ao “histórico” as dimensões testemunhais do cotidiano e os feitos não-tangíveis.

Então, o patrimônio cultural é o conjunto de bens culturais de valor reconhecido para um determinado grupo ou para toda a humanidade, sendo dividido, inicialmente em duas categorias: os bens intangíveis e os bens tangíveis. Nesse aspecto, a conservação e a restauração, como veremos mais adiante, atuam sobre o segundo grupo, que é ainda subdividido em bens imóveis e móveis, representados no esquema abaixo reproduzido,

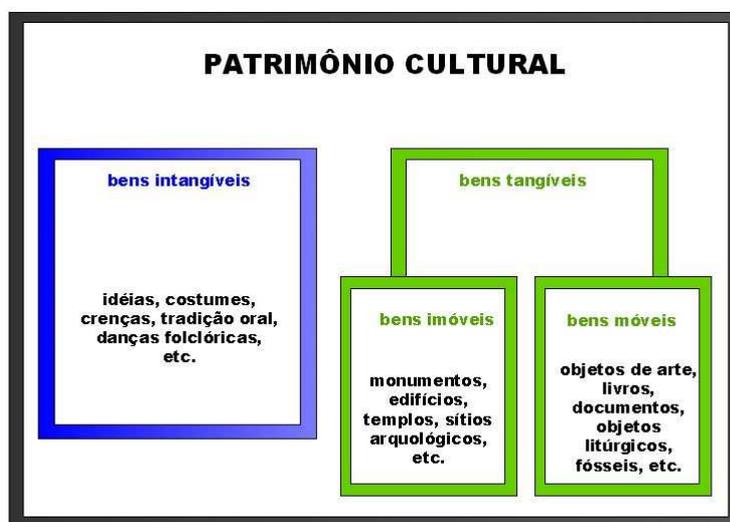


Figura 12- Esquema do Patrimônio Cultural.
Fonte: Restrepo, 1985.

Assim, a partir dessa revisão e ampliação da classificação de patrimônio histórico e artístico, adicionou-se ao termo patrimônio o adjetivo “cultural”, que desde então serve para designar todo um conjunto de bens culturais, sejam eles “históricos”, “artísticos” ou “arquitetônicos”.

Para Choay (2006) o Patrimônio Histórico é uma parte do Patrimônio Cultural. A expressão designa um bem destinado ao uso-fruto de uma comunidade que se ampliou a dimensões planetárias, constituído pela acumulação contínua de uma diversidade de objetos que se agregam por seu passado comum.

O Patrimônio Arquitetônico, também chamado de Patrimônio Edificado, diz respeito como o próprio nome sugere as edificações que adquiriram significação histórica e cultural em uma determinada sociedade. Junto ao Patrimônio Arquitetônico existe outra categoria que é a do Patrimônio Urbano. Segundo Choay (2006, p.179) “a transformação da cidade material

em objeto de conhecimento histórico foi influenciada pelas mudanças ocorridas no espaço urbano logo após a revolução industrial”.

Dessa forma, os primeiros estudos sobre as cidades antigas e seus patrimônios históricos, culturais e arquitetônicos surgiram quando houve a necessidade de estudar e compreender as mudanças ocorridas na cidade contemporânea.

2.1.1. A legislação pertinente

Até o século XIX, o patrimônio era então definido como um conjunto de edificações, objetos e documentos de valor artístico e histórico e, no século XX, a abordagem do Patrimônio Histórico adquiriu ainda outras características, passando a ser motivo de preocupação para o Estado, o qual buscava estimular a produção de leis de preservação.

É quando nascem as Leis Patrimoniais que a princípio se concentravam no Patrimônio Arquitetônico para somente em meados da década de 1970 abrangerem o Patrimônio Cultural, dentro de um conceito mais amplo e intangível. Nesse estudo destacam-se duas Cartas Patrimoniais: a chamada Carta de Atenas (1931), que foi redigida a partir das recomendações elencadas na I Conferência Internacional para Conservação dos Monumentos Históricos, e a de Veneza (1964) que surgiu no contexto do II Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos dos Monumentos Históricos.

As principais características da Carta de Atenas são: eleger o Estado como responsável pela salvaguarda dos monumentos, aconselhar a criação de legislações que garantam o direito da coletividade suplantando a propriedade privada.

A Carta de Atenas constitui o primeiro documento de recomendações internacionais de conservação, manutenção e utilização do bem cultural; propõe-se, através desta, a valorização histórica e artística, a não re-funcionalização e o respeito ao monumento. Dá-se estatuto à lógica de utilização de gabarito, como ferramenta para a distinção de uma valorização visual do patrimônio em questão. Outras questões recomendadas são: o envolvimento de múltiplas disciplinas na definição da intervenção e o respeito ao original, além da necessidade da preservação do entorno. Sugere-se, ainda, que cada nação realize seu próprio inventário do patrimônio cultural. Não se arbitra, entretanto, a definição de categorias e hierarquias, sendo que os focos são os edifícios e conjuntos arquitetônicos de importância histórica.

Ponto fundamental levantado é a definição do patrimônio pelas relações do espaço, da paisagem e da trama urbana adjacentes, definindo a importância do edifício e do conjunto arquitetônico.

A Carta de Veneza foi elaborada em maio de 1964 no II Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos dos Monumentos Históricos. Esse documento surgiu em um contexto de repensar o sentido de preservação dos monumentos antigos, principalmente após a política urbanística chamada de “destruição progressiva”.

A Carta buscou regulamentar uma política base na prática da conservação e restauração, mas que poderia ser adaptada com as especificidades de cada país e sua respectiva cultura. Uma valorização do testemunho histórico é realçada na Carta e assim, o monumento histórico deve ser uma memorização da sociedade. Redigida em outro momento histórico empregava um discurso diferenciado em relação à antiga Carta de Atenas, não era mais o Estado que deveria ser responsabilizado pela escolha e conservação dos monumentos, e sim a humanidade:

Portadoras de mensagem espiritual do passado, as obras monumentais de cada povo perduram no presente como o testemunho vivo de suas tradições seculares. A humanidade, cada vez mais consciente da unidade de valores humanos, as considera um patrimônio comum e, perante as gerações futuras, se reconhece solidariamente responsável por preservá-las, impondo a si mesma o dever de transmiti-las na plenitude de sua autenticidade. (CURY, 2000, p.25)

Essa Carta está dividida em artigos, e sua primordial consideração foi verbalizar que não somente grandiosos monumentos deveriam ser destacados para preservação, mas também criações modestas com significado cultural. O Artigo 1º pondera que:

A noção de monumento histórico compreende a criação arquitetônica isolada, bem como o sítio urbano ou rural que dá testemunho de uma civilização particular, de uma evolução significativa ou de um acontecimento histórico. (CURY, 2000, p.28)

O que hoje conceituamos como “monumento” baseia-se nas concepções culturais do Romantismo, que centrou sua atenção nos monumentos medievais, que por sua vez, constituíram o núcleo das políticas estatais de restauração do patrimônio histórico e artístico nos países europeus. Em linhas gerais, três razões para a recuperação do patrimônio artístico do medievo tiveram maior repercussão na definição moderna do conceito de “monumento” segundo González-Varas (2000), a saber: o “monumento histórico” e sua interpretação ideológica; o “monumento” e os livros de viagens; o valor histórico. Assim, a noção de “monumento histórico e artístico” compor a partir daquela época até nossos dias o núcleo do conceito de “patrimônio cultural”, sendo que, ao longo do século XX, incorporar outras categorias de bens, do que resulta no conceito que temos hoje de “bem cultural”.

A Carta de Veneza ainda trata da restauração do monumento de forma a conservar os valores estéticos e históricos, e o encerramento da restauração seria quando se chegasse à barreira do hipotético. Os sítios também adquiriram um cuidado especial, em que são realçadas a manutenção de sua integridade, seu saneamento, manutenção e valorização. Dentre as principais deliberações, pode-se citar o Artigo 2º, no qual se afirma que:

A conservação e a restauração dos monumentos constituem uma disciplina que reclama a colaboração de todas as ciências e técnicas que possam contribuir para o estudo e a salvaguarda do patrimônio monumental. (CURY, 2000, p.30)

O mesmo documento manifesta que:

a restauração é uma operação que deve ter caráter excepcional, tem por objetivo conservar e revelar os valores estéticos e históricos do monumento e fundamenta-se no respeito ao material original e aos documentos autênticos. Termina onde começa a hipótese. (CURY, 2000, p.32)

E acrescenta que quando as técnicas tradicionais se revelarem inadequadas, a consolidação do monumento pode ser assegurada com o emprego de todas as técnicas modernas de conservação e construção cuja eficácia tenha sido demonstrada por dados científicos e comprovada pela experiência. Ou seja, também a oportunidade para o desenvolvimento de estudos e pesquisas que venham a contribuir para a área é concedida e incentivada.

Essa Carta difundiu mundialmente o conceito de Patrimônio e as práticas de preservação a ela associadas. A partir desta carta as idéias de conservação foram estendidas também às cidades e à malha urbana como um todo, privilegiando-se, dessa vez, os valores estéticos das construções. Veio para o centro a idéia de apreciar os bens pelo seu valor estético. Destacava-se que a construção humana é capaz de provocar a memória dos homens e de animar o diálogo entre eles, de ser objeto de comunicação de um determinado momento histórico.

As Cartas então, de um modo geral, fazem referências à necessidade de respeitar as tradições, os costumes e as culturas locais, refletem dessa forma uma busca pela compreensão teórica e operacional do Patrimônio.

No Brasil as diretrizes de preservação se estabelecem com a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - SPHAN, com o Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, que enfatiza o Patrimônio edificado e arquitetônico, o chamado Patrimônio de “pedra e cal”. Foi durante o governo de Getúlio Vargas, mediante a ação de Gustavo Capanema à frente do Ministério de Educação e Saúde que se instituiu o princípio do

tombamento de bens históricos integrantes do patrimônio cultural nacional regulamentado pelo Decreto-Lei nº 25/37, como se vê nos parágrafos abaixo:

Artigo 1º- Constitui o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no País e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico.

Artigo 5º- O tombamento dos bens pertencentes à União, aos Estados e aos Municípios se fará de ofício por ordem do Diretor do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, mas deverá ser notificado à entidade a quem pertencer, ou sob cuja guarda estiver a coisa tombada, a fim de produzir os necessários efeitos. (BRASIL, 2010, p.1)

Esse Decreto-Lei tinha como proposição primordial organizar e proteger o Patrimônio Histórico e Artístico nacional, e abordava como visto acima, a definição do Patrimônio, tombamento e as conseqüências desse ato, entre outras.

Coube a Mario de Andrade, autor do projeto de decreto que criou o SPHAN, definir a cultura para o moderno Estado brasileiro. Posteriormente, o SPHAN muda sua denominação para Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, passando então a existir um patrimônio histórico e artístico nacional, composto por um conjunto de bens móveis e imóveis.

O País adere à Convenção do Patrimônio Mundial apenas em 1977, e foi durante a década de 80 do século XX, por meio do IPHAN que o Brasil intensificou esforços e conseguiu eleger seus monumentos nacionais e obter para eles aprovação e apoio internacional.

A Constituição Federal de 1988 ampliou a legislação relativa ao Patrimônio Cultural, atribuiu papel mais significativo às administrações municipais, definiu competências de promoção, regulamentação e fiscalização das práticas de preservação e legitimou a participação popular nos processos. Em seu artigo 216 define-se o que é o patrimônio cultural brasileiro:

Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira. (BRASIL, CONSTITUIÇÃO FEDERAL, 2008, p.139-140)

Com a Constituição os artigos referentes ao patrimônio tiveram um avanço significativo, como visto acima, pela primeira vez surge o conceito de Patrimônio Cultural e a ação popular tem explicitada em seu texto suas responsabilidades perante o patrimônio da União:

Artigo 5º- Todos são iguais Perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade

do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade, nos termos seguintes:

LXXIII – qualquer cidadão é parte legítima para propor ação popular que vise a anular ato lesivo ao patrimônio público ou de entidade de que o Estado participe, à moralidade administrativa, ao meio ambiente e ao patrimônio histórico e cultural, ficando o autor, salvo comprovada má-fé, isento de custas judiciais e do ônus da suculência; (BRASIL, CONSTITUIÇÃO FEDERAL, 2008, p.15)

A partir do exposto, percebe-se como as políticas de preservação cultural são dinâmicas e seguem tendências que vão além das práticas preservacionistas pura e simplesmente. Estas práticas são permeadas por interesses nem sempre de toda a população. Podemos assim enxergar o patrimônio como uma espécie de instrumento, que de algum modo faz parte da disputa de interesses e poder.

2.1.2. A preservação do patrimônio em Macapá

A Constituição do Estado do Amapá de 1991 apresenta no Capítulo IV- Da Cultura, quatro artigos que se relacionam à proteção das manifestações culturais, preservação do patrimônio cultural e determina outras medidas. No artigo transcrito abaixo, observa-se que a preservação das manifestações culturais ocorre através do acesso e proteção desse patrimônio cultural:

Art.292. O Estado garantirá a todos pleno exercício dos direitos culturais e o acesso às fontes de cultura nacional, estadual e municipal, protegendo, apoiando e incentivando a valorização e difusão das manifestações culturais, através:

IV- do acesso e da preservação do patrimônio cultural;

VI- de legislação de proteção do patrimônio cultural. (AMAPÁ, CONSTITUIÇÃO DO ESTADO, 2010, p.1)

A Constituição também faz referência aos prédios, monumentos e bens públicos tombados, no artigo 294, definiram-se que “os prédios, monumentos e bens públicos de interesse histórico-cultural, tombados na forma da lei, não poderão ser vendidos nem doados” (AMAPÁ, CONSTITUIÇÃO DO ESTADO, 2010, p.1), determinando apenas a cessão deste mediante a autorização do órgão responsável pela política de conservação do patrimônio.

No artigo 295, definiu-se o que constitui o patrimônio cultural do Estado:

I-os bens materiais e imateriais tombados individualmente ou em conjunto, portadores de referências no que diz respeito à identidade ou à memorização dos grupos que formam a sociedade;

II-as formas de expressão;

III-as criações artísticas, científicas e tecnológicas;

IV-as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados a manifestações artístico-culturais;

V-os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. (AMAPÁ, CONSTITUIÇÃO DO ESTADO, 2010, p.1)

Esse artigo evidencia como o patrimônio cultural do Estado se forma, quais elementos o compõe, e pode-se destacar aqui, o inciso I que determina os bens materiais, sendo esses portadores da identidade ou memória do povo e o inciso IV, o qual faz referência às edificações relacionadas a manifestações artístico-culturais. Nesse sentido, o Museu Histórico do Amapá Joaquim Caetano da Silva tem sua importância enquanto patrimônio cultural associado a esses dois incisos, pois constitui um bem material que guarda a memória do povo amapaense e conseqüentemente traduz as suas manifestações culturais.

Outro instrumento legislativo de fundamental importância é a Lei nº0886, de 25 de abril de 2005, a qual institui as normas para tombamento de bens pelo Estado do Amapá a fim de integrar o Patrimônio Público. Esta Lei delimita as diretrizes para o tombamento total ou parcial de bens móveis ou imóveis, público ou particulares, e determina a Fundação de Cultura do Estado do Amapá – FUNDECAP, atualmente Secretaria de Cultura do Estado do Amapá – SECULT, como órgão fiscalizador e aplicador de tais diretrizes.

Na esfera municipal, a Lei nº386 de 1990 até a sua vigência dispôs sobre “A preservação do Patrimônio Histórico e Cultural do Município de Macapá e dá outras providências” sendo a primeira iniciativa política municipal para preservação do patrimônio. No Capítulo I- Do Patrimônio Histórico e Cultural do Município de Macapá, o Artigo 1º delimitava o que constitui esse patrimônio:

Art.1º- Constitui o Patrimônio Histórico e Cultural do Município de Macapá, o conjunto de Bens Móveis, e Paisagísticos, existentes em seu Território e que possua vinculação a fatos pretéritos memoráveis, significativos e de embelezamento cultural, ou por seu valor cultural, que seja de interesse público conservar e proteger contra a ação destruidora da atividade humana e do passar do tempo. (MACAPÁ, DIÁRIO OFICIAL, 1990, p.5)

Esta Lei também preconizava sobre os instrumentos de proteção do patrimônio, o tombamento e seu processo, e das ações de destombamento, denota atenção também que em seu parágrafo 2, a lei determina que na identificação dos bens a serem protegidos pelo poder público deve-se considerar “os aspectos cognitivos, estéticos ou afetivos que estes tenham para a comunidade” (MACAPÁ, DIÁRIO OFICIAL, 1990, p.5). Dessa forma, levava-se em consideração a importância do patrimônio para a comunidade, qual a relação estabelecida com o Bem e quais os efeitos do tombamento tanto para o patrimônio quanto para a comunidade.

Em 1999, tem-se a Lei nº977 da Prefeitura Municipal de Macapá que dispôs sobre o tombamento de bens de valor histórico e cultural pelo município. Em seu Artigo 1º delimita que o tombamento dos bens móveis e imóveis de propriedade das pessoas naturais, ou das pessoas jurídicas, será regido por essa lei.

O parágrafo único deste artigo determina que:

Os bens a que se refere o presente artigo só serão considerados parte integrante do Patrimônio Histórico e Cultural do Município, depois de inscritos num dos Livros do Tombo. (MACAPÁ, DIÁRIO OFICIAL, 1999, p.83)

A Lei em todo seu texto dispõe sobre as diretrizes de tombamento das obras, monumentos e documentos de valor histórico e artístico, das formas de tombamento, além dos impactos advindos desta ação.

Atualmente, o Estatuto do Tombamento dos bens de natureza material e imaterial do Município de Macapá, ainda Projeto de Lei, está em processo para torna-se uma Lei que dispõe sobre a preservação do patrimônio natural e cultural do município, autoriza a criação do Conselho Municipal do Patrimônio Cultural e do Fundo de Proteção do Patrimônio Cultural de Macapá. Em seu Artigo 1º, determina-se que fica assegurada a preservação do patrimônio natural e cultural como dever de todos os seus cidadãos, e em seu Artigo 2º, preconiza-se que:

O patrimônio natural e cultural do Município de Macapá é constituído por bens móveis e imóveis, de natureza material ou imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, existentes em seu território e cuja preservação seja de interesse público, dado o seu valor histórico, artístico, ecológico, bibliográfico, documental, religioso, folclórico, etnográfico, arqueológico, paleontológico, paisagístico, turístico, científico e estético. (PROJETO DE LEI, 2005, p.3)

O Projeto de Lei também determina que cabe ao proprietário do bem tombado a sua proteção e conservação, sendo que o bem tombado não poderá ser descaracterizado, tampouco modificada sua destinação sem prévia autorização. E delimita que a restauração, reparação ou alteração do bem tombado, somente poderá ser feita em cumprimento aos parâmetros estabelecidos na decisão do Conselho Municipal do Patrimônio Cultural.

Em seu Artigo 19, determina que as construções, demolições, paisagismo no entorno ou ambiência do bem tombado deverão seguir as restrições impostas por ocasião do tombamento. Da mesma forma, o Poder Municipal poderá limitar o uso do bem tombado de sua vizinhança e ambiência, quando houver risco de dano.

Todos esses dispositivos legais de preservação do patrimônio buscam a permanência da memória, história e tradições da sociedade, que em grande parte foi perdida em função da falta de políticas e da própria ineficácia desses instrumentos. O Edifício que abriga o Museu Joaquim Caetano encontra-se em processo de tombamento, como uma estratégia de preservação desse bem histórico.

2.5. A educação patrimonial nos museus

A Educação Patrimonial é definida por muitos estudiosos como um ensino centrado nos bens culturais, é uma proposta no currículo do ensino fundamental e médio capaz de perpassar pelo currículo do ensino superior fazendo com que os estudantes sejam mais

sensíveis a questões do patrimônio de um modo geral. Tem como mote a integração de diferentes grupos sociais, que constituem uma dada sociedade com objetivos que proponham ações a fim de ativar a memória, "... a memória coletiva de um determinado grupo fundamenta e reforça os sentimentos de pertencimento." (POLLACK, 1989) E retomar a consciência das comunidades a fim de valorizar os patrimônios culturais locais.

Horta (1999, p.26) conceitua a educação patrimonial como "um processo permanente e sistemático de trabalho educacional, centrado no Patrimônio Cultural como fonte primária de conhecimento e enriquecimento individual e coletivo." Isto segundo a autora significa tomar os objetos e expressões do Patrimônio Cultural como ponto de partida para a atividade pedagógica, observando-os, questionando-os e explorando todos os seus aspectos, que podem ser traduzidos em conceitos e conhecimentos.

A realização de um Museu não apresenta apenas o consenso social que se faz em torno de um ideal de conservação, mas também envolve várias práticas de trocas culturais. A elaboração e a preparação do Museu, cuja concepção foi decidida por uma comunidade em geral, supõem a reunião de objetos e de documentos que gera um tipo de comunicação para a sociedade. Realizar uma atividade no Museu é propor reviver algo, é uma ação coletiva de restituição das trocas "perdidas" no momento presente.

Dessa forma a educação patrimonial é um processo que conduz o homem ao entendimento do mundo em que está inserido, elevando sua auto-estima e à conseqüente valorização de sua cultura.

Nos idos da década de 1920, quando se iniciou a discussão sobre a necessidade de preservação de nosso passado, no contexto do movimento modernista, Mário de Andrade já atestava o valor do nosso patrimônio histórico como forma de se construir uma identidade nacional, assentada na pluralidade de nossas raízes e matrizes étnicas. Somente o conhecimento da cultura em suas dimensões múltiplas daria condições de o Brasil inserir-se no concerto das nações, e esse trabalho deveria iniciar-se juntamente com o processo de escolarização.

Hoje, alguns historiadores e profissionais que lidam com a dimensão da memória vêm propondo no âmbito de suas instituições culturais, sobretudo em museus, a elaboração de programas de educação patrimonial. A origem dessa expressão é inglesa (Heritage Education) e pode ser traduzida, conforme a museóloga Horta (1999, p.30), como "um instrumento de alfabetização cultural, que possibilita ao indivíduo fazer a leitura do mundo que o rodeia, levando-o à compreensão do universo sociocultural e da trajetória histórica-temporal em que

está inserido". Segundo ela, a educação patrimonial possibilita o reforço da auto-estima dos indivíduos e das comunidades e a valorização da cultura brasileira em sua rica diversidade.

Em termos teórico-metodológicos, a educação patrimonial se utiliza dos lugares e suportes da memória (museus, monumentos históricos, arquivos, bibliotecas, sítios históricos, vestígios arqueológicos, etc.) no processo educativo, a fim de desenvolver a sensibilidade e a consciência dos educandos e dos cidadãos para a importância da preservação desses bens culturais.

A educação patrimonial nada mais é do que uma proposta interdisciplinar de ensino voltada para questões atinentes ao patrimônio cultural. Compreende desde a inclusão, nos currículos escolares de todos os níveis de ensino, de temáticas ou de conteúdos programáticos que versem sobre o conhecimento e a conservação do patrimônio histórico, até a realização de cursos de aperfeiçoamento e extensão para os educadores e a comunidade em geral, a fim de lhes propiciar informações acerca do acervo cultural, de forma a habilitá-los a despertar, nos educandos e na sociedade, o senso de preservação da memória histórica e o conseqüente interesse pelo tema.

A necessidade da educação patrimonial ou da utilização do acervo cultural brasileiro como objeto de estudo nos currículos e programas escolares já se constituía uma preocupação dos ideólogos do patrimônio cultural, a exemplo de Mario de Andrade. Para ele, só havia um meio eficaz de assegurar a defesa do patrimônio histórico e artístico nacional - a educação popular. Tanto assim é que o prêmio concedido anualmente pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN às melhores ações de preservação do país contempla, entre outras categorias, a modalidade de educação patrimonial.

Assim, os museus devem buscar a Educação Patrimonial de seus usuários, privilegiando-se a aquisição de competências, construção de saberes e preservação da memória cultural. O atual desafio é refletir sobre a eficiência de canais de comunicação, de apropriação de conhecimento e debates, destacando a contribuição dos museus na formação da sociedade.

2.6. Os usos e reusos na Cidade pelo Patrimônio Histórico

Entende-se que o Patrimônio Histórico modela/condiciona as dinâmicas sociais dos espaços na cidade, podendo, inclusive, alterar seu significado. Observa-se que as cidades que possuem parcelas significativas do seu território tombadas pelo Patrimônio Histórico convivem, também, com a fragmentação espacial, apresentando diferentes áreas que se constituem, sobretudo, por morfologias que remontam a tempos diferentes.

Dessa forma, as cidades contemporâneas têm mostrado a necessidade de uma revisão e atualização da noção de patrimônio histórico, tendo em vista a importância significativa desses elementos para as novas formas dos espaços.

E com as mudanças atuais, a reutilização dos edifícios históricos constitui uma prática cada vez mais recorrente no Brasil e no mundo, sobretudo nessas grandes cidades onde praticamente não há mais estoques de áreas livres para novas intervenções, a não ser pela demolição do patrimônio edificado pré-existente ou pela sua reciclagem, requalificação ou retrofit.

Já há algum tempo, reconhece-se que manter um edifício em uso é uma das melhores formas de conservá-lo. Mas nem todos os usos são compatíveis com a estrutura pré-existente, sobretudo em termos de configuração espacial interna, dimensões dos recintos, condições de acessibilidade, conforto e salubridade.

A questão principal que se coloca neste tipo de projeto é a definição de que usos seriam mais compatíveis com aquela estrutura pré-existente, o que pode ser feito por meio de análises morfológicas ou tipológicas. Muitas vezes a inadequação não está na mudança de uso por si, mas do programa, seja por meio de uma extensão audaciosa ou da modificação significativa de seus componentes.

Nesta relação velha forma/novo uso, colocam-se, então, alguns problemas operativos de projeto. Um deles é justamente a relação entre interior e exterior, o que pode variar conforme a filiação estilística, o estado de preservação do edifício (seu maior ou menor grau de descaracterização), dentre outros aspectos.

Nesse aspecto, Cantuária, Silva e Pelaes (2010) acreditam que a idéia de utilização como aliada da preservação de um edifício também sempre foi uma das questões defendidas por restauradores, como Alois Riegl.

Segundo os autores, o restaurador “afirmava que abdicar da utilização potencial instrumental do edifício poderia ser mais degradante ao monumento do que sua utilização física. Acreditava que a degradação humana seria menos nociva do que a ação gerada pelo abandono e degradações do tempo, entretanto, dever-se-ia garantir utilizações compatíveis aos monumentos, para que a intervenção humana fosse a menos destrutiva possível” (CANTUÁRIA, SILVA e PELAES, 2010, p.5)

Sendo o patrimônio cultural material uma representação da memória coletiva, sua utilização em atividades que visem à visitação e sua conseqüente divulgação é de extrema

importância. A visita a um prédio histórico pode ser um momento de reflexão a respeito da própria história e do sentimento de pertencimento ao local, estado ou país.

A continuidade de uso sempre foi considerada como fator de preservação de uma edificação, mesmo em se tratando de utilizações diferentes da originalmente prevista, como se verifica em Cury (2000, p.35):

Artigo 5º - A conservação dos monumentos é sempre favorecida por sua destinação a uma função útil à sociedade; tal destinação é, portanto, desejável, mas não podem nem devem alterar a disposição ou a decoração dos edifícios. É somente dentro destes limites que se devem conceber e se podem autorizar as modificações exigidas pela evolução dos usos e costumes.

A definição deste uso apropriado, ou compatível com a natureza do edifício, é que deve nortear as intervenções a serem feitas, e que estarão previstas no projeto de intervenção. Assim, é a função que deve se adaptar á forma que existe, e não o contrário.

2.4. As intervenções no patrimônio histórico

A tomada de consciência da necessidade de preservação do patrimônio histórico-cultural é um fato ainda novo no Brasil. Comumente, instaura-se o seguinte questionamento: por que preservar? Essa preservação pode ser entendida como um ato para a perpetuação e prolongamento de um bem cultural ou natural. Uma lei, um ato público ou particular para evitar a destruição de um patrimônio.

A preservação, ou seja, o ato de manter os testemunhos das manifestações culturais e ambientais possibilita à sociedade reconhecer a sua identidade, valorizando-a e estabelecendo referenciais para a construção de seu futuro. Para isso, são tomadas medidas protecionistas, através de procedimentos que o poder público e privado adotam, no intuito de preservar os bens patrimoniais.

A tentativa de se preservar prédios e documentos históricos torna-se uma saída importante na criação da identidade dos lugares num mundo que se torna cada vez mais global e heterogêneo. Como afirma Choay (2006), o Patrimônio Cultural está historicamente associado a grandes dificuldades de preservação, pois, atualmente, questões globais como aquecimento, poluição ambiental e crescimento demográfico desordenado geram um novo nível de exigência na preservação dos patrimônios.

A preservação possui pertinência relativa, não apenas em relação aos parâmetros cultural, social e econômico-político de cada época, mas também àqueles de épocas anteriores e do porvir. Não é possível prever quais serão os critérios empregados no futuro que, com toda probabilidade, serão diversos dos atuais. Isso repercute inclusive na tarefa basilar que

conjuga a história da arte, arquitetura e restauração, o inventário. Mas a questão da conservação de monumentos históricos deve ser discutida e enfrentada dentro da realidade e com os instrumentos de cada época, e o fato de, no futuro, as posturas serem diversas não nos exime da responsabilidade pela preservação dos bens culturais e nem da necessidade de agirmos em relação ao legado de outras épocas.

A preservação engloba, de maneira mais ampla, todas as ações que beneficiam a manutenção do bem cultural. Se tomarmos como exemplo uma imagem barroca, podemos considerar ações de preservação até mesmo as leis criadas para garantir a integridade do patrimônio, o cuidado com o meio ambiente que circunda o local ou ações como o desvio do trânsito para evitar a trepidação do prédio onde a obra se encontra. Enfim, todas as ações que colaboram para garantir a integridade do bem que se deseja preservar.

Nesse sentido, Cantuária (200, p.4) pondera que “os teóricos do patrimônio histórico são unânimes na noção de que nem tudo pode ser preservado e que a renovação urbana é necessária, contudo, parte da história da cidade e dos homens precisa ser conservada para que se possa ler na cidade os tempos por que ela passou, [...] a conservação é uma obrigação de todos, tanto da sociedade como do governo”, partindo das premissas apresentadas nas Cartas Patrimoniais e da importância de se mostrar o valor desse Bem tanto para as autoridades, quanto para a sociedade.

A preservação do patrimônio histórico, artístico e cultural é necessária, pois esse patrimônio é o testemunho vivo da herança cultural de gerações passadas que exerce papel fundamental no momento presente e se projeta para o futuro, transmitindo às gerações por vir as referências de um tempo e de um espaço singulares, que jamais serão revividos, mas revisitados.

É perceptível que políticas públicas que são adotadas não delimitam algumas práticas que seriam de vital importância, ou seja, a questão de preservação dos seus centros históricos, que brindam o espaço urbano com algumas reflexões que podem ser feitas a partir daquela edificação ou das práticas culturais latentes no labor de formação e construção da cidade. Isto demonstra que os bens patrimoniais não são prioridades em alguns governos (seja na escala: nacional, regional ou local).

Atribuir novas funções ao antigo, que é considerado inutilizável e obsoleto, faz parte do processo de ocupação urbana imposto pelo atual sistema que rege a cidade e vem acelerando nas últimas décadas, de certa forma como um auxílio para recorrer ao passado na tentativa de se preservar para as futuras gerações.

Uma vez reconhecida essa necessidade de preservação haverá, imediatamente, a preocupação com outros termos correlatos, como conservar e restaurar. De forma sucinta, a conservação e a restauração visam salvaguardar o que consideramos bens culturais, que são produtos de nossa cultura – do pensamento, do sentimento e da ação do homem. Restrepo (1985) apresenta um quadro abaixo reproduzido que diferencia o caráter de cada intervenção:

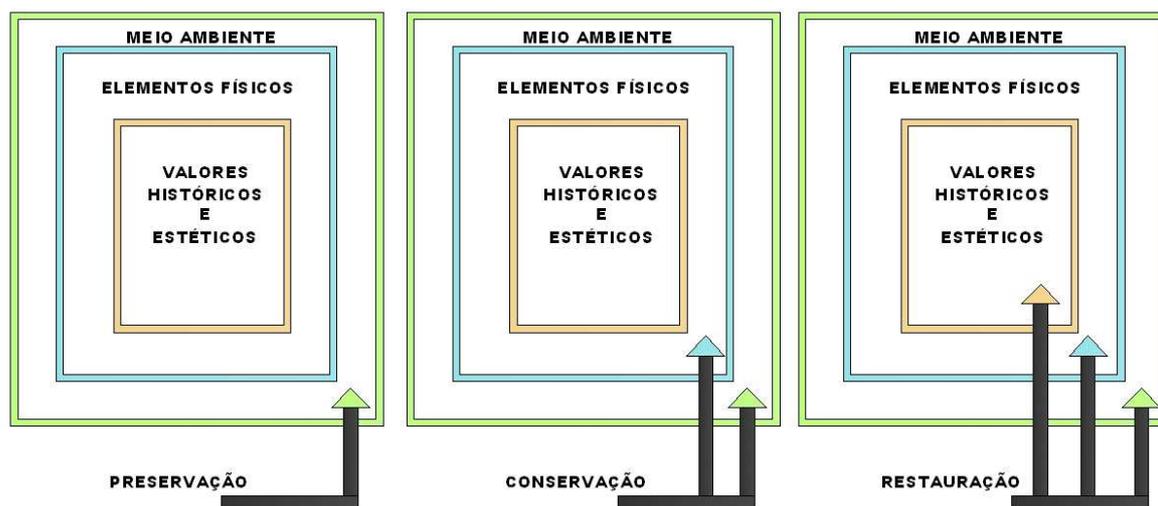


Figura 13- Esquema da Preservação, Conservação e Restauração.
Fonte: Restrepo, 1985.

O que se pode entender do esquema de Restrepo (1985) são os âmbitos de atuação de cada tipo de intervenção, que se ampliaram com os avanços nos estudos sobre patrimônio, dessa forma, ampliando a área de atuação sugerida pela pesquisadora, a preservação vai muito além dos aspectos ambientais, considerando-se aqueles que trabalham na criação de leis para proteção do Patrimônio. A conservação incluirá, além dos cuidados com o ambiente, o tratamento dos elementos físicos (da matéria) da obra, visando deter ou adiar os processos de deterioração; e a restauração, além de incluir os procedimentos de conservação – uma vez que esses dois aspectos estão interligados, atua especificamente nos valores históricos e estéticos da obra de arte, restituindo esses valores tanto quanto possível.

Para Choay (2006) a Itália foi a primeira nação a pensar na proteção dos monumentos in loco. No início do século XIX, ocorre um distanciamento crítico em relação à arquitetura do passado e atitudes de conservação in situ. Estruturas romanas foram restauradas após escavações arqueológicas segundo critérios restritos de reintegração e consolidação – quando houve necessidade de elementos novos, estes foram adotados diferentes dos originais, com o objetivo de se evitar a mimetização.

Entretanto, o consenso institucionalizado da importância do Patrimônio Histórico não garantiu a conservação, sequer, dos principais monumentos. Muitas questões polêmicas acerca de métodos e técnicas de conservação e restauração ainda precisam ser resolvidas. Na França, onde se consolidaram os princípios e as instituições de conservação, o despreparo dos arquitetos provocou atitudes deturpadoras e destrutivas nas intervenções das edificações medievais. Os arquitetos de formação clássica passaram a reinterpretar a assimetria e as irregularidades das edificações, resultando em demolições e reconstruções arbitrárias.

O restaurador Alois Riegl (1858-1905), filósofo e historiador, abordou o monumento histórico sob uma perspectiva histórica e interpretativa. A principal contribuição de Riegl foi a valorização de todos os estilos e períodos da história da arquitetura, sem priorizar ou fazer juízo de valor hierarquizado de nenhuma época. Riegl foi um dos primeiros a evidenciar que as atuações voltadas à preservação dos monumentos históricos (e de todos os problemas a ela ligados) não podem ser entendidas em sentido absoluto, não existindo uma única solução universalmente válida, mas comporta várias soluções. As intervenções feitas em edifícios já existentes foram, ao longo do tempo, voltadas em geral, para sua adaptação às necessidades da época e ditadas por exigências práticas e de uso, e identificaram-se duas formas de intervenção principais: a restauração e a conservação.

Nesse sentido, Riegl (1999) deu passos fundamentais para consolidar a preservação de bens culturais como um campo disciplinar autônomo, que deixou de ser apenas um “auxiliar” da história da arte, assim como também contribuiu para a consolidação da própria história da arte como um campo autônomo em relação à “história geral”; passando a assumir características próprias, podendo, por sua vez, oferecer contribuições para a própria historiografia e para a criação artística contemporânea.

As discussões sobre a restauração artística, difundidas por Riegl (1999), como uma área de atuação específica inicia-se no século XIX, quando se consagra na Europa o conceito de “conservação de bens culturais” como a disciplina que individualiza a legitimidade e a modalidade da intervenção sobre tais bens, criticamente reconhecidos, tendo como fim a manutenção, a permanência e a integridade destes enquanto testemunhos únicos e irrenunciáveis, recursos coletivos e patrimônio da comunidade.

Ao longo da História o conceito de restauração passou por modificações em seu significado. Tal conceito esteve relacionado principalmente com obras de arte e sua prática, envolveu a discussão de critérios quanto à autenticidade, estima retorno ao estado anterior.

Passou por etapas que, posteriormente, foram classificadas e identificadas como, segundo Coelho (2002):

- Restauração estilística: caracterizada pela conservação dos elementos existentes nos monumentos e pela reprodução do que, manifestamente, teria existido.
- Restauração histórica: caracterizada pela necessidade de documentação histórica para justificar qualquer intervenção.
- Restauração científica: propugna a conservação do existente, desaconselhando a colocação de novos elementos, considerados descaracterizantes.

A restauração atua sobre um objeto buscando não apenas conferir-lhe estabilidade, mas recuperar, o mais possível, as informações nele contidas. Imagina-se que, ao ser realizada, uma escultura possua cem por cento das informações nela contidas: sua aparência (cores, forma, textura, brilho), seus materiais constitutivos, etc. Com o passar do tempo, ou por condições inadequadas de conservação, ou ainda, por atos de ação de conservação buscará cessar as causas de deterioração e procurará dar estabilidade à obra, enquanto que a restauração irá mais além, buscando aproximar, o mais possível, a obra, estrutural e esteticamente, da quantidade inicial de informações.

2.4.1. A conservação e a expansão programática: estratégias de preservação

Na década de sessenta, com a *Carta de Veneza* (1964), a atenção dada ao patrimônio edificado procurou alertar sobre a problemática do crescimento urbano descontrolado. As instituições nacionais e internacionais passaram a buscar soluções para problemas específicos relativos à preservação, ocupação, uso e visibilidade de edifícios históricos.

Desse período em diante, as discussões sobre o patrimônio edificado passaram a contemplar conceitos referentes à adequação ao lugar, particularmente o lugar urbano, envolvendo questões de uso, inserção urbana e impactos sócioeconômico-ambientais, mas igualmente abordando a sua dimensão simbólica e de formação de uma identidade cultural local, refletindo desse modo as características culturais da sociedade. Encontramos as raízes das discussões relacionadas à revitalização, restauração e uso do patrimônio cultural arquitetônico na tríade formulada por Vitruvius na Antigüidade (I séc. a.C.): *utilitas* (funcional); *firmitas* (tecnológico) e *venustas* (estético-formal).

A maioria das instituições que abrigam acervos – etnográficos, arqueológicos, artísticos, históricos ou documentais – situa-se em edifícios que originalmente cumpriam outra função: palácios, palacetes, câmara e cadeia, e até mesmo escolas e hospitais. A

apropriação desses espaços para se tornarem arquivos, bibliotecas ou museus pode ser explicada de várias maneiras. Muitos edifícios antigos convertem-se naturalmente em marcos identificadores de um lugar, constituindo centralidades urbanas. Os edifícios públicos oficiais freqüentemente cumprem um papel de instrumentos ideológicos de afirmação cultural, em diversos níveis, do local ao nacional e até mesmo mundial.

A implantação de um museu nesse tipo de edifício implica, supostamente, numa economia de recursos. É consenso que o uso e a ocupação são pré-requisitos para a preservação dos edifícios históricos, abrindo inclusive para a possibilidade da sustentabilidade quanto aos recursos necessários a sua manutenção. Por outro lado, a adaptação de um edifício para a tipologia Museu envolve uma problemática complexa, particularmente quanto aos múltiplos aspectos envolvidos na conservação preventiva do acervo, podendo exigir grande soma de investimentos iniciais na reforma do edifício para adequá-lo às exigências que as diversas atividades realizadas em um museu impõem.

Apesar dessas relações engendradas desde o século dezanove, a partir da segunda metade do século vinte os movimentos de arte moderna passam a solicitar projetos arquitetônicos mais arrojados, visando à adequação de galerias, museus e centros artísticos às novas linguagens visuais. Do Museu de Arte de São Paulo (MASP) projetado por Lina Bo Bardi em 1958 ao projeto de 1992 do Museu Guggenheim situado na cidade basca de Bilbao, as instituições museais vinculadas às artes modernas e contemporâneas demandam para sua construção questões de uso atreladas às propostas desenvolvidas: *minimal art*; *site specific*; *land art*; *happening*; *performance*; arte conceitual e novas tecnologias impõem um espaço mais versátil, mutante e adaptável ao novo contexto; por sua vez, a própria estetização do edifício o torna por si só um objeto artístico, tornando indispensável a correspondência entre o desenho do edifício e a sua função utilitária enquanto espaço de exposição, investigação e guarda de acervos.

Os princípios e as instituições de conservação se consolidaram na França do século XIX. Motivada pelas idéias do Iluminismo e com o objetivo de impedir o vandalismo que em alguns períodos acompanhou a Revolução Francesa, surgiu no país uma visão idealizada dos monumentos históricos apoiada jurídica e institucionalmente pela primeira vez.

Conservar bens culturais é defendê-los da ação dos agentes físicos, químicos e biológicos que os atacam, seu principal objetivo é o de estender a vida útil dos materiais que compõem os elementos da mensagem de uma obra, dando aos membros o tratamento correto. Segundo Coelho (2002), a conservação pode ser compreendida de duas maneiras:

- **Conservação curativa ou direta:** tratamento de base. Procura eliminar os problemas causados por ataque de insetos e fungos, e atua na refixação de policromias, obturação, consolidação, etc.

- **Conservação preventiva:** procura fiscalizar permanentemente a luz, temperatura, umidade, transporte, manuseio, etc., condições essenciais para salvaguarda do bem.

Na conservação preventiva a salvaguarda do acervo implica a consideração de um contexto mais complexo, exigindo a compreensão, na totalidade do edifício, dos fatores de desempenho ambiental – temperatura, umidade, iluminação, poluição e ataque biológico – bem como das condições físicas do edifício, incluídas aí as questões relativas aos materiais e técnicas de construção.

Seja em um edifício adaptado ou em uma construção nova, projetada especificamente para essa finalidade, as relações de uso do Museu são definidas por diversos parâmetros correlacionados: o entorno (características geográficas e climáticas); a estrutura material da edificação e suas condições; as características tipológicas do acervo que abriga e suas relações de uso (pesquisa, exposição e guarda).

Essa conservação de edifícios antigos está inserida numa política nacional recente de preservação do patrimônio histórico-cultural, contribuindo para a expressão de nossa identidade e tradição. Essa prática de preservação do passado, materializado no edifício, não se trata de conservar tudo, nem, tampouco, de demolir ou transformar indistintamente tudo, isso denotaria negligência, deixando-se de assumir a responsabilidade por ações fundamentadas.

No que concerne a conservação, González-Varas (2000) diz que “conservar, manter e transmitir o suporte material do objeto é a tarefa primordial de uma disciplina científica como é a conservação de bens culturais”, pois a transmissão do objeto em sua consistência física supõe garantir a perduração dos valores culturais, históricos ou artísticos dos quais o bem cultural é portador.

Ainda segundo o autor, a conservação caracteriza-se pela intervenção na matéria de que se constituem os edifícios para garanti-lhes integridade física – estrutural ou estética. Os materiais envelhecem e apresentam patologias que aumentam, em variedade e profundidade, devido aos níveis cada dia mais altos de poluição ambiental, além dos atos de vandalismo que vêm, cada vez mais, sendo praticados contra os monumentos.

Para Byard (2005), sempre que uma nova intervenção (no caso, arquitetônica) ocorre sobre uma antiga, para responder a alguma necessidade de mudança, modifica-se também a

identidade do edifício ou do lugar no qual se insere, criando-se uma nova identidade combinada, que expressa novos significados.

São então inúmeros os problemas a considerar e as formas possíveis de intervenção em sítios e edifícios históricos, e a compreensão destes fundamentos começa pela fixação dos limites de onde acaba a conservação propriamente dita e começa a modificação. Essa conservação pode ocorrer na intervenção apenas das envoltórias do edifício com sensíveis modificações em seu interior, por meio de inserção de novos usos e/ou elementos de arquitetura.

Nesse contexto, segundo Byard (2005), as adições do novo ao antigo se dão através de processos de extensão, derivação, podendo até chegar à transformação radical do contexto pré-existente. Essa extensão de um edifício se dá pelo acréscimo de alas, blocos ou outros anexos contíguos, sem que haja necessariamente mudanças de uso, caracterizando a expansão programática.

A expansão programática como estratégia de conservação do patrimônio busca atender à necessidade de atualizá-los, através da introdução de novas instalações prediais e de novos espaços necessários a abrigar o programa de uso adequadamente. Pode acarretar, em muitos casos, “a necessidade de acréscimos de área construída, seja pela introdução de entrespisos, quando os pés direitos preexistentes o permitem, seja pela criação dos chamados anexos-novas construções acopladas ou não ao edifício antigo” (GONZÁLEZ-VARAS, 2000, p.25).

As derivações do edifício original ou pré-existente ocorrem por adição de elementos a ele não contíguos, ou por exclusão, com maior ou menor grau de independência. Este diálogo não ocorre nas adições transformadoras, nas quais são fortes os contrastes e marcante a independência do novo em relação ao pré-existente.

Segundo Thomson (1994) os museus, arquivos e bibliotecas são edifícios complexos. O projeto de um edifício novo ou a reforma, ampliação ou adaptação de um edifício existente para uma dessas finalidades envolve uma grande gama de informações e considerações técnicas, que vão desde o correto planejamento das atividades e funções que o edifício deverá cumprir, até a definição dos espaços e instalações que essas atividades irão demandar, passando por inúmeros detalhes envolvendo materiais, componentes, equipamentos e sistemas construtivos.

Conforme o autor, o projeto de um museu, arquivo ou biblioteca envolve um grau de complexidade que exige a interação dos profissionais envolvidos visando elaborar soluções técnicas integradas para problemas que inter-relacionam diversos campos do conhecimento.

Particularmente nos processos de projetos que envolvem adaptação, reabilitação, reconstrução, reforma ou restauração, uma questão central a ser discutida é como o projeto altera ou preserva as características originais da construção, com vistas a atingir aquelas soluções.

Nesse sentido, as diretrizes gerais de preservação (Ramalho Lessa, 2004) envolvem questões como:

- Preservação do uso histórico do edifício ou sua adaptação a uma nova finalidade, considerando as conseqüências em termos de alterações nas características físicas do edifício e de seu entorno ou ambiência;
- Sendo o edifício onde será feita a intervenção um registro físico de seu tempo e cultura, alterar suas características gera impactos em termos da perspectiva ou leitura histórica pela qual ele é percebido;
- A remoção de materiais históricos, elementos arquitetônicos ou de características construtivas de edificações antigas deve ser evitada, bem como a adição de elementos arquitetônicos emprestados de edifícios característicos de outras épocas;
- Elementos arquitetônicos degradados devem ser preferencialmente recuperados. Em casos extremos, o elemento novo deve ser o mais semelhante possível em termos de projeto, material, textura, cor, acabamento e outros atributos físicos. Elementos perdidos podem ser incorporados à edificação, desde que inequivocamente identificados;
- Ampliações, anexos ou alterações externas não devem interferir com a personalidade histórica do monumento;
- Novas adições devem ser bem diferenciadas, mas compatíveis em tamanho, escala e características arquitetônicas, de forma a respeitar a integridade histórica da edificação;
- Tratamentos físicos ou químicos extremos, como jateamento de areia ou uso de ácidos, podem causar danos irreparáveis ao monumento, tanto pela ação direta quanto residual no longo prazo, bem como contribuir para criação de uma atmosfera agressiva, prejudicial à conservação das obras de arte, devendo, portanto, ser evitados;
- Os edifícios sofrem mudanças estéticas e de uso ao longo do tempo e cabe discutir se esta nova significação histórica é que deve ser preservada;

Ainda segundo Ramalho Lessa (2004), na elaboração do projeto arquitetônico deve-se considerar,

- a missão institucional e as características do acervo que o edifício irá abrigar;
- a localização urbana e o impacto social da construção, bem como a segurança do entorno em relação às condições dos serviços – sistemas de drenagem, alimentação elétrica, segurança e transporte;
- os referenciais culturais e estéticos que agregam significado ao projeto;
- a articulação e adequação interna dos espaços no atendimento ao Programa Arquitetônico de Necessidades;
- a definição dos materiais de construção e do sistema construtivo em relação aos seus aspectos arquitetônicos, funcionais, estruturais e dos sistemas de suporte de automação e segurança do edifício, elétrico, hidráulico, de comunicação (telefonia, internet, cabeamento estruturado etc.), de condicionamento de ar;
- o custo exponencial da obra.

Do ponto de vista específico da Conservação Preventiva, Ramalho Lessa (2004) pondera que se deve avaliar o edifício adaptado em relação aos seguintes aspectos,

- a relação do edifício com o entorno, considerando os aspectos ambientais (particularmente os aspectos geográficos e climáticos), mas também os aspectos sociais e econômicos;
- fluxograma de atividades e sua relação com o Programa Arquitetônico de Necessidades a ser implantado;
- o comportamento dos materiais e sistemas construtivos, considerando sua capacidade de interação com o ambiente externo, principalmente quanto ao desempenho térmico e luminoso;
- o comportamento dos materiais introduzidos em reformas ou restaurações, considerando sua interação com os materiais originais e seu desempenho funcional, estrutural, térmico e luminoso, bem como sua apresentação estética em relação aos componentes originais;
- estanquidade das vedações e esquadrias em relação à água e ao vento;
- minimização ou eliminação do risco de ataque por pragas e microorganismos;
- aspectos relativos ao ciclo de vida e reciclagem dos materiais utilizados na construção;
- eficiência energética e sistemas de sustentabilidade do edifício (reaproveitamento e reutilização de água, aquecimento solar, eficácia da iluminação artificial e do sistema de ar-condicionado etc.).

O autor considera que por meio dessa avaliação é possível traçar um plano ou estratégia para solucionar problemas de ocupação de espaço, composição arquitetônica do edifício e adequação climática visando à conservação preventiva do acervo.

A ação de conservação então, embora possa realizar-se diretamente na matéria do objeto, não se limita a ela, a conservação visa interromper os processos de deterioração conferindo estabilidade à obra. Dessa forma, a importância de conservar um objeto que consideramos parte de um patrimônio está no fato deste se constituir registro material da cultura, da expressão artística, da forma de pensar e sentir de uma comunidade em determinada época e lugar, um registro de sua história, dos saberes, das técnicas e instrumentos que utilizava.

2.5. Os museus e seus anexos: mecanismo de intervenção no edifício histórico

Durante o século XX a idéia de museu se transformou enormemente; de um local empoeirado, depósito de memórias a centro cultural em permanente efervescência, dos amplos museus aos museus temáticos, acompanhando-se as transformações verificadas na sociedade.

No Brasil, desde o final da década de 1980 até meados da década de 1990, as recuperações de antigas estruturas coloniais e ecléticas que se arruinavam, destacando entre essas os sobrados, palácios e palacetes, motivaram as reutilizações com fins culturais. Assim, as reabilitações desses edifícios passaram a ter lugar na mídia e nas pranchetas de arquitetos. Em paralelo, o apelo às adequações técnicas do espaço físico era constante em discursos competitivos dos curadores e visava o cumprimento das exigências das agendas internacionais, promotoras da arte moderna e contemporânea.

O programa arquitetônico dos museus também seguiu as idéias e linhas “modernizantes” que configuraram os atuais ambientes urbanos brasileiros. Sob essa base política e urbanística, também no que diz respeito aos acervos e às finalidades institucionais, se modificaram os espaços e os métodos de guarda, tratamento e promoção, e, ainda, alargaram-se as propostas que integravam os novos conceitos aos aspectos formais. Em consequência, os recursos expositivos e as atividades educacionais agregaram o uso das sofisticadas técnicas “de ponta”, fundamentando-as na aplicação das teorias sobre os modos de percepção dos visitantes.

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.

E para atender às exigências de seu público, os museus passam por mudanças que alteram seu espaço físico, seus usos, sua dinâmica, o que muitas vezes, pode refletir na necessidade de uma expansão programática, planejada através da construção de um anexo, por exemplo. Essa expansão programática constitui um tipo de intervenção no espaço do museu com o objetivo maior de respeitar a integridade do edifício existente, e como exemplos de tal fenômeno tem-se o Museu Rodin na Bahia e o Museu das Minas e do Metal, os quais conseguiram integrar às suas atividades um outro elemento, identificado como anexo.

No caso do Museu Rodin na Bahia há uma ponte que procura interligar o moderno e o tradicional, na forma de uma passarela de concreto que liga os dois prédios do museu: o primeiro como já evidenciado, um casarão de 1912 em estilo eclético; e o anexo, construído para abrigar mostras contemporâneas, além de um café e a reserva técnica.

O **Museu Rodin Bahia** representa a primeira filial do museu francês na América Latina, que pronto desde 2006, inaugurou apenas em meados de outubro de 2009, nas dependências do Palacete Comendador Catharino. Esse Palacete de estilo eclético, do ano de 1912, passou por obras de restauro, reforma e construção de um anexo e, na inauguração do espaço como museu, foram apresentadas obras do precursor da escultura moderna Auguste Rodin (1840-1917).

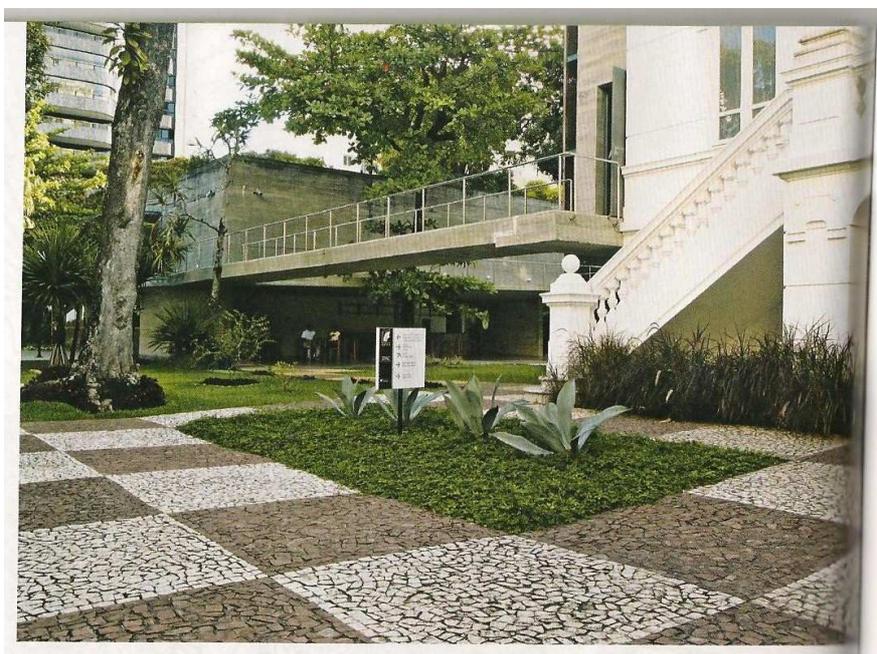


Figura 14- Passarela entre o Museu e o Anexo do Rodin Bahia.
Fonte: www.revistaau.com.br

A partir da necessidade de uma edícula que funcionasse como depósito, o escritório Brasil Arquitetura projetou um anexo de 1,5 mil m², a mesma área do edifício existente. A direção do museu surpreendeu-se, mas a idéia agradou, enquanto o palacete acomodaria a coleção Rodin, o anexo ofereceria um espaço dinâmico e flexível para exposições temporárias.

O prédio de concreto não se choca com a arquitetura tradicional do palacete. "Os dois edifícios não se submetem nem se sobrepõem um ao outro. Acho que têm uma boa relação de convivência", diz Marcelo Ferraz, cujo projeto inclui a passarela que liga os dois prédios e um elevador moderno no palacete.

Em contraste ao preciso alinhamento entre os dois volumes construídos, as árvores plantadas pelo antigo proprietário são dispostas desordenadamente. O paisagismo escolhido buscou racionalizar esse espaço, com piso em placas quadradas de mosaico branco e vermelho que ordenam os novos caminhos, seja o trajeto de um carro para deixar um visitante em frente ao museu, seja o de crianças que exploram livremente o terreno.



Figura 15- Anexo do Museu Rodin Bahia.
Fonte: www.revistaau.com.br

Esse novo objeto de concreto aparente, vidro e treliças de madeira localizado na clareira do jardim estabelece um diálogo de igual para igual entre o antigo e o novo, não só arquitetonicamente como também no uso do espaço. Nele, o estático dialoga com o dinâmico, e Rodin, com escultores contemporâneos. Alinhado com o edifício eclético, ao qual é ligado

por uma passarela de concreto protendido de 20 m de extensão, o anexo modernista não se sobrepõe nem se submete a ele. Separados em suas construções por quase um século, convivem cada um com sua personalidade.

O térreo do casarão, anteriormente um piso de serviço, abrigará a chegada de grupos visitantes. A entrada pode ser feita tanto pelo acolhimento quanto por uma ampla sala multiuso, também usada como auditório. Destacam-se ainda nesse pavimento a loja do museu, voltada ao jardim, e salas para arte-educação com tanques e bancadas para crianças.

A circulação vertical é feita pela antiga escada de madeira, pelo elevador antigo e por um novo volume de concreto aparente acrescentado na parte posterior do edifício. Essa incursão contundente, se não agressiva, abriga um elevador circundado por uma escada, com iluminação natural filtrada por uma elegante treliça de madeira. A construção do bloco foi necessária para garantir segurança ao prédio, por permitir maior vazão e novas rotas de evacuação.

Subindo um andar nesse volume, acessa-se tanto o primeiro pavimento quanto a passarela para o edifício novo. Aqui, a varanda do casarão oferece várias entradas diretas para salas de exposição. Trata-se do andar mais nobre do edifício, onde ficavam as antigas áreas sociais da residência.



Figura 16- Frente do Anexo do Museu Rodin Bahia.
Fonte: www.revistaau.com.br

As duas salas maiores, anteriormente de estar e de visitas, abrigam as matrizes brancas de gesso de “O Pensador” e “O Beijo”. A simplicidade na exposição eleva a aura das obras e evita o choque visual com os afrescos rebuscados e com o luxuosíssimo piso, de virtuosa

marquetaria com madeiras de lei em diferentes tonalidades. O programa desse andar termina com mais três salas de exposição permanente, um pequeno centro de documentação interno e um interessante memorial, com fotografias e documentos que contam a história do palacete.

Ao implantarem o novo bloco entre grandes árvores frutíferas atrás do palacete, sem visibilidade a partir da rua, os arquitetos mostraram que seu interesse não era competir com o edifício existente, mas sim oferecer de forma inteligente a maior possibilidade de fruição de um ambiente flexível. O resultado é um espaço que, em vez de moldar as exposições que abriga, adapta-se a elas, e, em vez de determinar um trajeto ao visitante, permite-lhe criar seus próprios caminhos.

Seguindo o percurso do Museu Rodin, tem-se o **Museu das Minas e do Metal** em Belo Horizonte, composto por dois edifícios dos séculos XIX e XX, que antes recebiam secretarias do governo mineiro, e após ações de restauros passaram a abrigar o Museu, sendo um projeto de grandes galerias que apresenta circulações verticais para suportar o novo fluxo. Aproximadamente mais de cem anos separam o edifício erguido para receber a Secretaria de Educação do Estado de Minas Gerais e o projeto do Museu. A edificação construída em 1898 faz parte hoje do projeto denominado Circuito Cultural Praça da Liberdade, em Belo Horizonte.



Figura 17- Edifício Histórico do Museu das Minas e do Metal.
Fonte: www.revistaau.com.br

Com projeto arquitetônico de Pedro e Paulo Mendes da Rocha e museografia de Marcello Dantas, o Museu tem como proposta destacar a importância cotidiana e econômica dos minérios e suas implicações culturais e sociais. A compreensão de que um museu não deve guardar antiguidades, mas produzir conhecimento foi fundamental para o projeto, dessa

forma a tarefa primordial consistiu em assegurar condições de se frequentar o edifício para visitação.

Assim, o projeto aproveita o anexo construído em 1962, na parte posterior do edifício, para aumentar um pavimento, para Pedro Mendes “a relação entre essas duas construções criava um pátio interno muito interessante, uma vez que ficou com o pé-direito do edifício inteiro mais a altura do anexo” (LEAL,2010, p.43). Outra providência foi instalar uma clarabóia para resolver a questão de iluminação, trata-se de uma malha estrutural metálica, com vazios preenchidos por vidro, que permite a entrada de luz natural e serve às vezes de calha para recolhimento de águas pluviais.

A iluminação zenital cria atmosfera agradável na área de convivência que deve receber café, loja e acesso para as salas de exposição. Para solucionar o problema de circulação vertical, havia apenas a escada original da construção na entrada do edifício, o projeto optou por instalar um elevador e uma escada, ambos na parte externa do prédio. O elevador está em uma torre independente executada em estrutura metálica com fechamentos de vidro e chapa metálica e se localiza em uma das laterais do edifício. A nova escada nos fundos do anexo e também dentro de uma caixa metálica estabelece uma interligação entre as novas galerias e propicia melhor fluxo do público.



Figura 18- Museu das Minas e do Metal em Minas Gerais.
Fonte: www.revistaau.com.br

O palacete tombado pelo patrimônio histórico foi meticulosamente restaurado, como as pinturas decorativas da época, feitas no teto e nas paredes, que foram refeitas a partir de amostras e fragmentos originais. Com relação ao acervo, este documenta duas das principais atividades econômicas de Minas Gerais: mineração e metalurgia.

Os ambientes virtuais totalizam 18 salas de exposição e cerca de 50 atrações em 3D e 2D, entre as salas, destaca-se o Chão de Estrelas, um planetário invertido com lunetas e telescópios apontados para o chão de minérios e gemas. Atravessando o piso elevado de vidro iluminado, o visitante descobre, a seus pés, os minérios, as pedras preciosas e as pepitas.

Na sala chamada Mapa das Minas, um mapa interativo das jazidas minerais ilustra a evolução histórica da atividade metalúrgica mineira desde o período colonial. Sensível ao toque, o mapa se transforma na interação com o visitante. Na sala Miragem, graças a um jogo de espelhos côncavos, os minérios voam pela sala, ao alcance das mãos. Na área sobre metais, uma traz tubos metálicos, luzes e projeções que tornam tangíveis a tabela periódica de elementos químicos. Ao se tocarem, os tubos produzem sons e projetam no chão o símbolo químico correspondente.

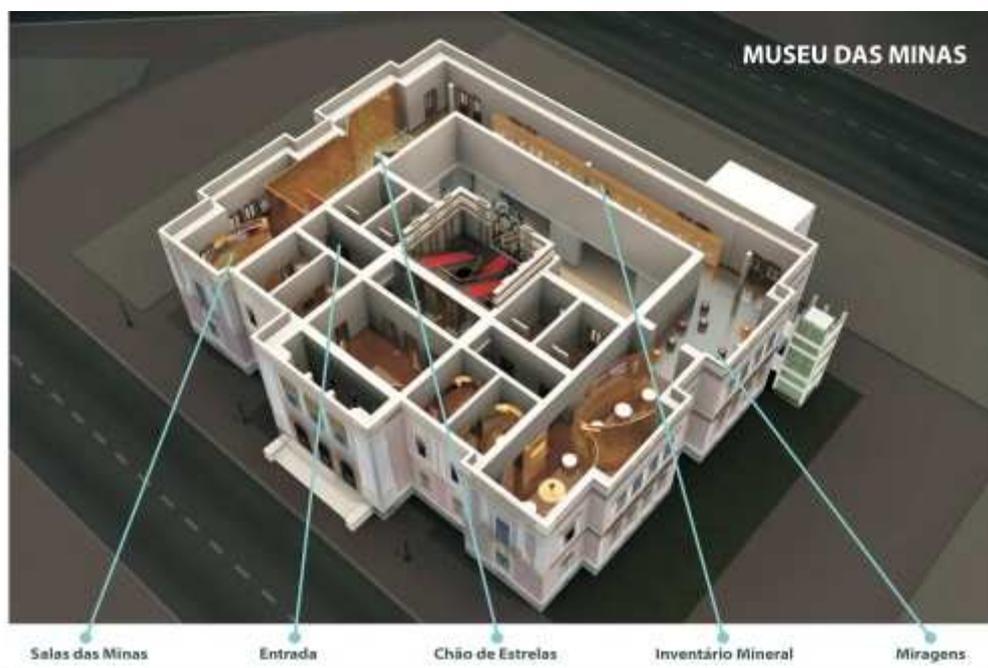


Figura 19- Maquete Virtual do Museu das Minas.

Fonte: www.revistaau.com.br

Outras salas mostram a combinação de metais e a formação de ligas, as propriedades dos metais e seus processos de produção e manipulação, a comparação do valor tangível dos metais com produtos, a logística da extração até as siderurgias, e assim se segue. Na sala

chamada Vale quanta pesa, pode-se avaliar a quantidade de metais que cada pessoa carrega em seu corpo.

O que se entende é que os museus são locais que produzem em si mesmos, várias narrativas, inerentes aos pedaços de história que apresentam ao público. Desde sempre tem existido uma grande preocupação na forma de comunicar estas narrativas aos visitantes e como envolvê-los no espaço museológico, ou seja, como promover os canais de comunicação entre o público e o próprio museu.

O espaço do museu, como qualquer outro local simbólico, nasceu num período histórico particular. Essa etapa deu origem à atualidade, hoje se vive na época da razão pura, o que se reflete na instituição museológica, e por inerência, o significado de que um objeto de arte sacra se reveste inserido nesse espaço, é diferente daquele que possuía há alguns séculos atrás.

CAPÍTULO III

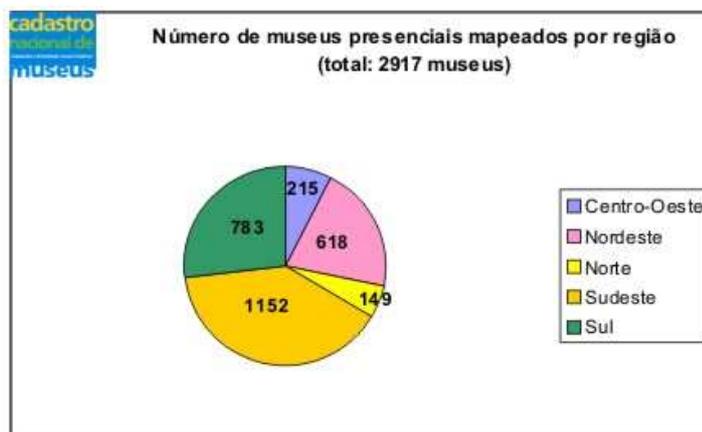
O MUSEU HISTÓRICO DO AMAPÁ JOAQUIM CAETANO DA SILVA

Neste capítulo, analisa-se a importância e o significado do Museu Histórico do Amapá Joaquim Caetano da Silva enquanto patrimônio histórico, cultural e arquitetônico da cidade de Macapá-AP, sua evolução no contexto da Cidade, assim como as necessidades de adaptações e intervenções no seu espaço. Parte-se de uma pequena análise da presença de instituições museológicas no Brasil, o significado do Museu Emílio Goeldi para os museus da região amazônica, até o fortalecimento e crescimento do Museu Joaquim Caetano da Silva.

3.1. A presença de museus no Brasil

Os dados coletados em 2008 e atualizados em 2010, pelo Sistema Brasileiro de Museus – SIBRAM, revelam que existem atualmente no Brasil cerca de 2.917 de museus presenciais, sendo 2.678 instituições abertas ao público, 70 museus em implantação e 168 instituições fechadas. O Gráfico 1 transcrito abaixo, apresenta a distribuição dessas instituições pelas regiões:

Gráfico 1: Número de museus presenciais mapeados por região.



Fonte: Relatório Sistema Brasileiro de Museus.

Do gráfico pode-se perceber que o maior número de museus concentra-se na região sudeste com 1152 unidades museológicas, em função da importância e investimentos dos estados dessa região em equipamentos culturais.

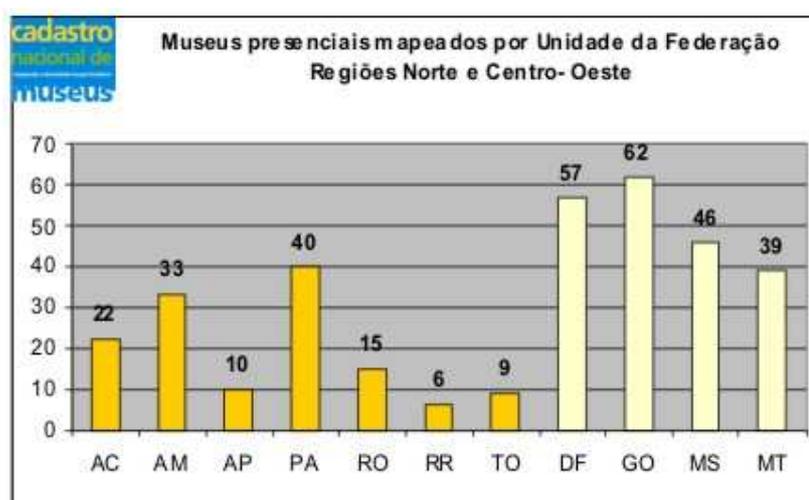
No mapeamento de museus por unidade da federação, observa-se que na região sudeste destacou-se São Paulo com um total de 436 unidades museológicas, seguida por Minas Gerais com 317; na região sul, o maior número foi encontrado no Rio Grande do Sul,

ficando Paraná e Santa Catarina, com valores aproximados, 175 e 185 respectivamente. Na região nordeste sobressaíram-se Bahia com 143 unidades catalogadas e o estado do Ceará com 108 espaços, os estados do Maranhão e Piauí apresentaram poucas instituições museológicas.

Historicamente, observa-se que as regiões sul e sudeste apresentam um maior número desse tipo de equipamento cultural. Sabendo-se da importância histórica, artística e cultural das demais regiões do país, sugere-se que novos empreendimentos museológicos sejam encorajados nessas áreas que podem beneficiar suas comunidades com a preservação, manutenção e democratização do patrimônio.

No centro-oeste, o Distrito Federal apresenta 61 unidades museológicas em seu território, o maior valor em relação às outras unidades federativas Goiás, Mato Grosso do Sul e Mato Grosso que apresentaram respectivamente cada, 56, 44 e 22. A região norte tem seus museus distribuídos em um total de 125, como demonstra o gráfico 2 abaixo:

Gráfico 2: Museus presenciais mapeados por Unidades da Federação.



Fonte: Relatório Sistema Brasileiro de Museus.

O Pará destaca-se com 40 museus presenciais mapeados, seguido pelo Amazonas com 33 instituições museais, sendo que no Amapá nesse período de pesquisa apresentava 10 unidades museológicas, número maior apenas que o de Roraima, com 06 museus presenciais. Acredita-se que o Pará, particularmente Belém, destaca-se, pois, em seu território existem museus que atendem a vários tipos de interesses, pois possuímos diferentes tipos de acervos. Quanto às características dos prédios onde os mesmos funcionam não existe regra ou estilo pré-definido, pois cada museu possui um tipo de acervo e uma necessidade específica.

A questão das instituições museológicas no Brasil é importante ser analisada, uma vez que o país possui um rico e diversificado patrimônio histórico, artístico e cultural, espalhado por quase todo território nacional. A chegada dos portugueses no Brasil, em 1500, e os diferentes ciclos econômicos ocorridos nessa terra, como o ciclo do pau-brasil, do ouro, da cana-de-açúcar e do café, possibilitaram à nação acumular um variado patrimônio.

3.1.1. Dos museus na Amazônia

Quando se pensa em museus da Região Norte, naturalmente, e com razão, pensa-se numa das principais e mais antigas instituições museais do país: o afamado Museu Paraense Emílio Goeldi, fundado na capital da antiga província do Grão Pará em outubro de 1866, e detentor do título de primeira instituição dedicada à Ciência na Amazônia e que é, ainda hoje, referência no Brasil e no mundo devido ao acervo que possui constituído de variadas e raras espécies vivas e em reprodução tanto da área de Botânica quanto da de Zoologia.

Por outro lado, porém, este parece ser o único Espaço Museológico conhecido e comentado por interessados e/ou profissionais do assunto, ficando a região amazônica e, conseqüentemente a capital do Pará conhecida por ser a cidade de um só museu.

Belém possui uma quantidade considerável de instituições museais importantes para o estudo dos museus e da Museologia e que, a exemplo de muitas outras instituições em outras regiões do país, sofrem altos e baixos, conseqüência de más administrações, políticas ineficazes de proteção do patrimônio, desinteresse e incompetência de toda ordem.

O **Museu Paraense Emílio Goeldi** é uma instituição de pesquisa vinculada ao Ministério da Ciência e Tecnologia do Brasil. Desde sua fundação, em 1866, suas atividades concentram-se no estudo científico dos sistemas naturais e socioculturais da Amazônia, bem como na divulgação de conhecimentos e acervos relacionados à região.



Figura 20: Rocinha entrada do Museu Goeldi.
Fonte: www.museu-goeldi.br

O Museu constitui importante referência do acervo marajoara, e possui um dos mais importantes acervos do país, com seu diferencial turístico “incluindo a cultura da fauna, da flora e da diversidade cultural indígena da Amazônia” (VASCONCELLOS, 2006, p. 63).

Para Schwarcz (1988, p. 40):

O principal objetivo do recém fundado museu seria o estudo da natureza amazônica, a sua flora e fauna, constituição geológica, rochas, minerais, a geografia da imensa região, bem como assuntos correlatos com a história do Pará e Amazônia.

A implantação de um museu na região norte se justificava pelo fato de terem ocorrido várias expedições científicas durante todo o século XIX nessa região, principalmente na Amazônia. Durante os últimos anos do império, o referido museu sofreu com o descaso e a falta de verbas. Anos depois, com o novo ciclo econômico propiciado pelo comércio de borracha, o mesmo foi reinaugurado (1891), o que possibilitou a manutenção e conservação de seu acervo.

No Cadastro Nacional de Museus do SIBRAM, o Amapá apresenta 06 (seis) museus identificados na tabela a seguir:

Tabela 2: Museus catalogados no Amapá

Nome	Tipologia de Acervo
Centro de Pesquisas Museológicas Museu Sacaca - CPM	Antropologia e Etnografia. Artes Visuais. Imagem e Som.
Museu Histórico do Amapá Joaquim Caetano da Silva - MHAJCS	Antropologia e Etnografia. Arqueologia. Artes Visuais. História. Imagem e Som.
Museu Fortaleza de São José de Macapá - MFSJM	Arqueologia. Artes Visuais. História. Imagem e Som.
Kuahí - Museu dos Povos Indígenas do Oiapoque - MPIO	Antropologia e Etnografia. Arqueologia. Imagem e Som.
Museu de Arqueologia e Etnologia	Antropologia e Etnografia. Arqueologia.
Museu da Imagem e do Som	Imagem e Som

Fonte: Produzido pelo autor.

É fato que existem muitos atrativos museais na região norte e esses são de interesse de demandas variadas, assim a exploração turística desses espaços é possível e de grande importância para a democratização desses espaços e também para a própria manutenção e conservação desses espaços enquanto instituições de interesse público.

Destes, a mais antiga instituição museológica do Estado é o Museu Histórico do Amapá Joaquim Caetano da Silva cuja trajetória de pauta na pesquisa e difusão dos saberes, da história e preservação cultural do Amapá, no atendimento e interação com a sociedade, permitindo sua utilização e função cultural e social, de forma ampla, plural e democrática.

3.3. A emergência da preservação do patrimônio histórico na cidade de Macapá

Como ponderam Cantuária, Silva e Pelaes (2010, p.1) “a cidade de Macapá teve origem do ordenamento de uma antiga povoação que vivia em um dos braços do caudaloso Rio Amazonas”, a partir daí desenvolveu-se um modelo de povoamento e traçado urbanístico resultantes das experiências portuguesas. Os autores descrevem parte do modelo urbanístico trazido e implantado na Vila:

diferente do traçado da maioria das vilas que possuíam apenas uma grande praça central, o Plano de Urbanização de Macapá contava com duas praças retangulares, inicialmente com a dimensão de 64x72 braças e posteriormente ambas com 84x72 braças. (CANTUÁRIA, SILVA e PELAES, 2010, p.1)

Esse desenho urbanístico para Macapá influenciou o desenvolvimento da Vila que no início contava com poucos equipamentos urbanos e comunitários, em função da preocupação portuguesa voltar-se para a ocupação da vila como estratégia de defesa:

Terminada a tarefa de orientação da Vila as preocupações lusitanas passaram a ser a implantação de uma grande fortificação no local: a Fortaleza de São José de Macapá, reconhecida atualmente como uma das maiores do gênero edificada na América Latina no período colonial. (CANTUÁRIA, SILVA e PELAES, 2010, p.1)

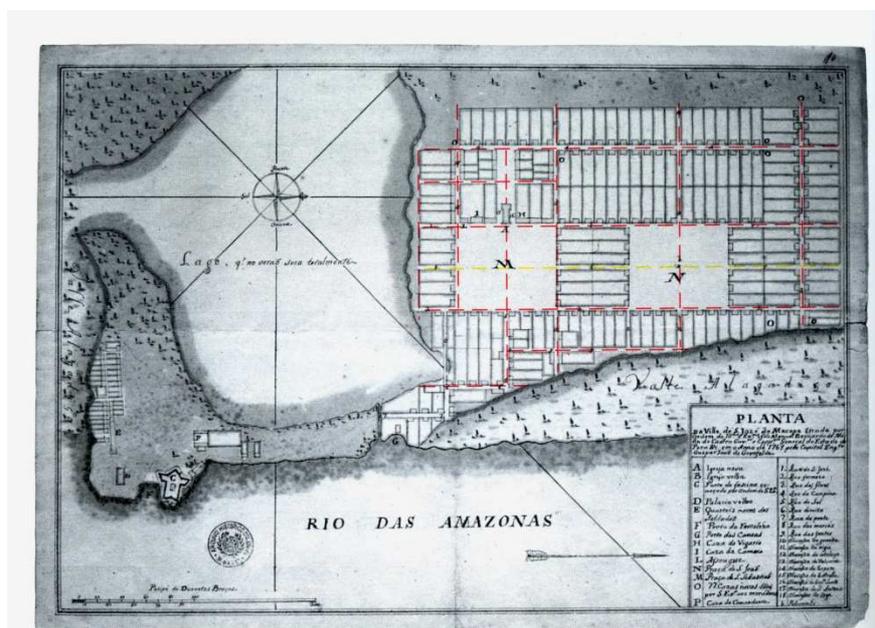


Figura 21- Vila de Macapá e eixos urbanos.
Fonte: Araújo, 1998.

Ainda segundo Cantuária, Silva e Pelaes (2010, p.1), apesar da concepção da Vila e da fortificação ter sido rodeada de glamour, poucos anos após a fundação do povoado os planos do Marquês de Pombal para aquela região foram frustradas e a Vila de São José de Macapá jamais alcançou o destaque pretendido pelo nobre português.

Após essas intervenções empreendidas por Marquês de Pombal, a Vila passou por um longo período de abandono que só cessou, com a criação do Território Federal do Amapá, período no qual foram realizadas alterações significativas, a partir dos investimentos oriundos do governo federal. De fato, as mudanças surgem a partir do governo de Janary Gentil Nunes, um capitão do exército, que nomeado para administrar o recém criado território providenciou medidas relacionadas à infra-estrutura, saneamento básico, construção de equipamentos urbanos, e outros instrumentos que viabilizaram um desenvolvimento para a pequena Vila.

Segundo Cantuária, Silva e Pelaes (2010, p.3):

era necessário criar ou refazer quase tudo, por isso, nos primeiros anos de governo, Janary reformou e construiu escolas, casas para funcionários, centrais de abastecimento e mercados, postos médicos e hospital, cine-teatro, hotel, delegacias e cadeias públicas, entre outras edificações de interesse público.

Ainda conforme os autores, nos anos seguintes à implantação do Território a cidade cresceu, especialmente na década de 1950, com a instalação da Indústria e Comércio de Minérios – ICOMI:

a partir do final da década de 1970 e da década subsequente, Macapá enfrentou outro período de intensas transformações urbanas, entretanto, a implantação das melhorias urbanas veio junto com o desejo de erradicar a velha e atrasada cidade colonial e seus traços, colocando abaixo as edificações antigas e apagando parte da história da cidade (CANTUÁRIA, SILVA & PELAES, 2010, p. 4).

O que se entende do texto dos autores e se percebe na cidade de Macapá é que esta, nas últimas décadas, “vem sofrendo um desenfreado movimento de especulação imobiliária que vertiginosamente vem demolindo e destruindo o que sobrou dos vestígios do passado” (CANTUÁRIA, SILVA e PELAES, 2010, p.4), nesse processo, nem as autoridades públicas, e nem a sociedade amapaense tomam medidas eficazes com relação a essa perda significativa de parte da história da cidade de Macapá.

Os autores citam como exemplo desse “processo de demolição e destruição dos poucos vestígios do passado, bens como os prédios do Campus Avançado da Universidade Rural do Rio de Janeiro e da antiga Central de Medicamentos, ambos abandonados nas últimas décadas, resultando em imóveis arruinados e sem utilidade” (CANTUÁRIA, SILVA e PELAES, 2010, p.2).

Pode-se entender que em Macapá não há mais como se proteger a “cidade histórica”, pois grande parte do legado relacionado à malha original da cidade e edifícios históricos perdeu-se com o avanço do progresso. Os instrumentos legais de proteção do patrimônio não conseguiram controlar o avanço das transformações e os interesses particulares, dessa forma, muito do conteúdo histórico da cidade só pode ser estudado a partir de algumas edificações históricas existentes e que são elementos pontuais, pois se encontram dispersas na malha urbana da cidade, confrontando-se com outras edificações contemporâneas.

O objeto de estudo desse trabalho localiza-se próximo de outras edificações históricas que apresentam, em função de seus usos e funções, especificidades que as tornam objetos de análise específicos. Como o caso do prédio do Antigo Fórum de Macapá, construído no de 1946 que por abrigar uma instituição jurídica não está mais acessível à sociedade civil. Percebe-se que o desinteresse muito grande por parte de algumas autoridades que, desconhecendo princípios éticos, não adotam uma política de conservação preventiva adequada e abandonam, à própria sorte, uma parte significativa do patrimônio cultural.



Figura 22- Antigo prédio do Fórum de Macapá, 1946.
Fonte: www.porta-retrato-ap.blogspot.com

Esse e outros prédios de Macapá contam, cada um, parte da história dessa cidade que vem perdendo seu “passado” e assim, deixando uma sociedade sem legado, sem o entendimento e o registro de sua evolução cultural.

3.3. O Museu Histórico do Amapá Joaquim Caetano da Silva: origens

O Museu Histórico do Amapá Joaquim Caetano da Silva localiza-se na Avenida Mário Cruz, no bairro Central da cidade, com aproximadamente 40 anos completados, essa instituição museológica está instalada em uma das mais antigas edificações da Cidade de Macapá, sendo em função disso, e acima de tudo, de sua importância histórica e cultural, o Museu constitui um patrimônio cultural, histórico e arquitetônico o qual representa vestígio de uma “cidade histórica” que vem se perdendo em Macapá.

Esse Museu é criado oficialmente em 26 de maio de 1970 através de um decreto governamental assinado pelo governador do Território, o general Ivanhoé Gonçalves o qual também extingue o Museu Territorial, considerado o primeiro museu do Amapá. Fundado em janeiro de 1948, a criação do Museu Territorial estava incluída nas ações governamentais com o objetivo de se propagar as riquezas do Amapá, colecionar, estudar e divulgar tudo o que interessava para o conhecimento do homem e da terra amapaense.

O Museu Territorial funcionou inicialmente na Fortaleza de São José de Macapá, em um dos pavilhões restaurados, e segundo Silva (2005, p.26) tinha como premissa:

- a) Estudar e divulgar a História Nacional do Território do Amapá e da Amazônia em particular e do Brasil em geral, cujos produtos deverá coligir, classificando-os

- cientificamente, sobretudo em suas aplicações à agricultura, indústria e artes conservando-os e expondo ao público com as necessárias condições;
- b) Recolher e classificar objetos de valor histórico ou artístico referentes a fatos e vultos da história do Brasil em geral e do Território do Amapá em particular, ligados à criação dos seus municípios;
 - c) Colecionar, classificar e expor objetos que constituam documentos expressivos da formação histórica do antigo Contestado;

Do trecho transcrito acima, subentende-se que o museu era uma instituição utilizada para promover o Território do Amapá no cenário nacional, e que com o tempo aumentou seu acervo com doações realizadas pela população amapaense, até que em meados de 1948, o Museu já tinha coleções de animais empalhados, amostras de riquezas minerais, peças arqueológicas e históricas, contendo um acervo relacionado à fauna e materiais arqueológicos.

Segundo Silva (2005, p.29), o Museu Territorial passa por um processo de restauração de seu acervo, pois a instituição estava em estado de abandono, tanto que nesse período muito do acervo existente no museu foi perdido. Já na década de 1960, o Museu vai perdendo todo o seu valor, haja vista que a partir desse período todos os interesses na Amazônia são voltados para as riquezas da flora amazonense.

É em meados de 1965 que se cria o Museu Industrial e Comercial com uma exposição permanente e elucidativa dos produtos regionais, o referido museu localizava-se na Avenida FAB, próximo ao prédio da prefeitura. A instalação possuía uma pequena coleção de fibras, sementes e plantas medicinais, além do tratamento de produtos fitoterápicos.

O acervo do Museu constituía-se de produtos da pesquisa do professor Waldemiro Gomes, diretor da instituição, com estanho, fibras, sementes e plantas medicinais, e produtos fitoterápicos. Tinha como finalidades “tornar mais conhecida a grande variedade de plantas medicinais que enriquecem a flora a flora amapaense” (SILVA, 2005, p.39) e por muito tempo essa instituição constituiu um órgão essencialmente técnico, apoiando-se em dados de valor científico e de feição industrial.

Na década de 1970, o Museu Industrial e Comercial do Amapá transfere-se para outro endereço, passando a funcionar nas dependências do Macapá Hotel, e já em 1974, o referido museu vincula-se ao então denominado Museu Histórico e Científico do Amapá Joaquim Caetano da Silva, com a justificativa de se efetivar o intercâmbio do Território Federal do Amapá com as demais unidades federativas.

Baseado no argumento de que a falta de um edifício próprio dificultava o crescimento do acervo do Museu Industrial e Comercial, aliado à falta de verbas para a instituição o que

acarretava na não realização de funções básicas como restauração e preparo de material para exposição, em 1970 ocorre a fusão dos museus, através de um decreto governamental.

Nessa união o Museu Histórico e Científico Joaquim Caetano da Silva adquire um grande acervo relacionado a artefatos indígenas, peças arqueológicas, animais empalhados, entre outros materiais que contribuíram muito para o crescimento do museu. Mas as mudanças foram pontuais, o museu funcionava com o mesmo objetivo, segundo Silva (2005, p.54):

A divulgação da flora amapaense, incluindo ainda, a preservação do patrimônio histórico e cultural do Território. A criação do Museu Joaquim Caetano da Silva, era considerada um ponto importante para o desenvolvimento do Amapá. O Museu Joaquim Caetano, também conhecido como “Sala de Visitas”, foi criado após a extinção dos Museus: Territorial e Industrial oferecendo ampla e minuciosa visão do Território, a abundância e riqueza amapaense.

Nesse período, o Museu encontrava-se instalado em um dos salões do pavimento térreo do Macapá Hotel, e passava por problemas relacionados à falta de verbas na instituição. Devido à reforma do Macapá Hotel, o museu teve de ser transferido para outro local, e nesse período terminava-se a construção de um conjunto residencial, a idéia do governo era locar o Museu em uma das casas, o que aconteceu a partir de 1978.

Com o desenvolvimento da pesquisa da flora medicinal e cultura indígena, houve a necessidade de construir-se um prédio próprio para o Museu, mas novamente, talvez devido à falta de verbas, o museu é locado em um prédio já existente. Agora em meados da década de 1980, o Museu ocupa o prédio do Museu de História Natural Ângelo Moreira da Costa Lima, localizado na Avenida Feliciano Coelho, onde se localiza o edifício administrativo do Instituto de Estudos e Pesquisas do Amapá – IEPA.

Em 16 de novembro de 1990, através do decreto Nº 0112/90, o governador José Garcia renomeia o até então, Museu Histórico e Científico Joaquim Caetano da Silva, para Museu Histórico do Amapá Joaquim Caetano da Silva. Até esse período havia ocorrido uma diminuição das atividades culturais, sendo que uma parte do antigo Museu (Territorial) ficava exposta e a outra era recolhida à reserva técnica do novo Museu.

Com essa alteração da nomenclatura do Museu, esta em função de sua “importância histórica, cultural e turística das potencialidades amapaenses visando à preservação dos aspectos históricos, antropológicos e arqueológicos da região” (SILVA, 2005, p.65), ganha uma sede, agora no prédio da Antiga Intendência. Com a necessidade de restauro e adaptação museológica desse prédio para abrigar o Museu, este fica temporariamente, nas dependências do Cine Teatro de Macapá (atualmente Teatro das Bacabeiras).

A mudança para o prédio da Intendência ocorre apenas em 1993, sendo que já em 1998 o Museu é transferido para a Fortaleza de São José de Macapá, justificando-se que era necessário formar entre o Museu e a Fortaleza uma única instituição que teria denominação de “Fundação Museu Fortaleza de São José de Macapá”. Entretanto depois de um ano de união não-formalizada oficialmente, o Museu volta a ter autonomia e a funcionar no prédio histórico da Intendência.

3.3.1. História da Edificação: a Intendência

A Edificação que abriga o Museu Histórico do Amapá Joaquim Caetano da Silva trata-se de um imóvel construído no final do século XIX, no ano de 1895, com características do estilo neoclássico, observando-se em sua fachada o frontão triangular típico, platibanda encimada por pinhas e esferas em louça, cobertura em telha de barro, em duas águas.

Na fachada principal a platibanda é encimada por pinhas e esferas decoradas, sobre as empenas das fachadas laterais, encontram-se duas alegorias representando as Artes e a Indústria e na fachada posterior, o destaque é para um vaso decorativo. Esses elementos decorativos são confeccionados em louça de origem portuguesa.



Figura 23: Prédio da Antiga Intendência em 1913.
Fonte: www.porta-retrato-ap.blogspot.com

A tipologia em planta repete a composição de fachada com corredor central ladeado por salões, culminado em amplo ambiente posterior, com saída e vãos em composição simétrica à fachada frontal. O nível do porão se desenvolve de acordo com a topografia do

terreno, sendo que na parte frontal, o porão é de aeração, impedindo o contato direto entre o piso e o terreno, e por anos ficou aterrado com os óculos de abertura vedados. A parte posterior do porão é do tipo habitável e apresenta acesso direto para a área livre.

A estrutura da edificação apresenta fundação corrida em pedra argamassa com barro e cal, seguida no nível do porão por alvenaria em tijolos maciços. As paredes são em alvenaria com fiadas duplas de tijolos em “L”. A parede lateral direita da edificação apresenta área com estrutura em taipa de formigão, denunciado um sistema construtivo bastante antigo, teoricamente anterior à construção em 1895, que pode indicar o aproveitamento parcial de estrutura pré-existente.



Figura 24: Prédio da Antiga Intendência em 1944.

Fonte: www.porta-retrato-ap.blogspot.com

Com aproximadamente 115 anos de história, a Edificação representa o patrimônio histórico e edificado da sociedade amapaense e tenta resgatar um “passado vivo”, reconstruído no seu interior com imagens que significam a diversidade de um povo. Esta edificação, em função de sua importância social, cultural e histórica precisa ser vista sob uma ótica que leve em consideração sua realização *stricto sensu*, ou seja, analisando suas formas, processos e conteúdos sociais.

3.3.2. As intervenções no edifício histórico e a adaptação em espaço museológico

Segundo o Relatório de Vistoria Técnica (2002) foram registradas diversas reformas no prédio, entre as quais se destacam:

- Em 1932: primeira reforma, para adaptação do prédio para funcionar a sede da Prefeitura de Macapá;
- Na década de 1960: registro de divisões internas no imóvel;
- Na década de 1980: reforma para abrigar a Procuradoria Geral e Defensoria Pública;
- Em 1993: reforma do prédio para a sede do Museu Joaquim Caetano da Silva, quando foram demolidos anexos existentes então na área posterior do edifício.

Talvez, a intervenção de 1932 tenha sido uma das mais significativas, tendo-se em vista que as fotografias do Relatório identificam alterações expressivas, como por exemplo, a existência de óculos no embasamento da fachada frontal, um recurso usual no período de construção do prédio e que evitava a umidade ascendente; assim, como a demolição de uma edificação que se encontrava na lateral direita do prédio, onde hoje se encontra a Avenida Independência; entre outras interferências ocorridas nesse ano que descaracterizaram muito a edificação.

A proposta restaurativa de 2000 foi precedida de pesquisa histórica e iconográfica, bem como auxiliada pelas prospecções realizadas no próprio monumento, que nortearam as decisões de projeto e obras, observando seu estado de conservação e preservação e o tratamento relativo aos elementos que foram perdidos ou modificados ao longo dos anos, evitando falsos levantamentos históricos e estéticos.

Foram realizadas prospecções que indicaram a presença de óculos originais da edificação, configurados pela presença de manilha cerâmica em boas condições de recuperação. O piso e sua estrutura de apoio, dispostos sobre aterro, apresentavam-se completamente comprometidos pela ação de xilófagos (fungos) e umidade proveniente do contato com o terreno. Após a limpeza e remoção do aterro, foram encontrados vestígios do piso original do porão em tijoleira.

Os salões do prédio receberam tabuado de ipê e na área frontal foi restabelecido o sistema de composição formal e funcional do nível do porão de aeração. Foram confeccionadas novas esquadrias em madeira e vidro e gradis, visto que as existentes estavam em péssimo estado de conservação e não eram originais, bem como escadas metálicas para acesso ao porão e área livre posterior. O nível do porão foi rebaixado de forma a obter uma

altura mais confortável e apresenta sistema de aeração para evitar a ocorrência de umidade visando atender aos novos usos do laboratório de restauração e reserva técnica.

O prédio contava apenas com banheiros no nível do porão, os quais foram totalmente reformulados, para atendimento do corpo técnico. Para os usuários foi criado um conjunto de banheiros no pavimento térreo, incluindo o de portadores de necessidades especiais, e a acessibilidade do prédio foi ampliada com a introdução de rampas. Sistemas de iluminação especial para o Museu, climatização de ar por aparelhos do tipo “split”, controle interno e monitoramento visual por câmeras de TV foram incorporados ao imóvel para atender aos aspectos de conforto e segurança.

A escolha das cores atentou para o resultado das prospecções pictóricas no nível da platibanda e frontão de coroamento do prédio, as quais mantinham o reboco original. E observou-se que as diversas camadas de pinturas sobrepostas ao longo dos anos encobriam as cores originais, que eram em tons de ocre. A restauração dos elementos decorativos em louça (esculturas, pinhas, vasos) foi realizada por técnicos restauradores do Museu, essas peças se encontravam em péssimo estado de conservação e após longo processo de intervenção, esses elementos foram restabelecidos em seus locais de origem.

Em geral, todos os elementos introduzidos na restauração buscaram atender ao critério de reversibilidade das intervenções, de forma a não comprometer intervenções futuras e ao mesmo tempo apresentar uma linguagem contemporânea, mas em harmonia com as estruturas originais.

3.4. O MHAJCS: Hoje

Atualmente localizado no prédio histórico da Intendência, o Museu busca firmar sua identidade enquanto instituição histórica que busca estabelecer uma relação entre o observador e os vestígios de uma história que fica exposta ao público, permitindo assim uma exploração sensitiva e experiências estéticas subjetivas.



Figura 25: Museu Histórico do Amapá Joaquim Caetano da Silva (2010).
Fonte: Arquivo do autor.

Os salões nobres do monumento foram destinados aos espaços expositivos para a difusão do acervo arqueológico no Amapá e na constituição da memória social, histórica e cultural do Estado. O corredor central abriga a exposição que conta a trajetória do Museu e da própria edificação, inclusive do próprio restauro.

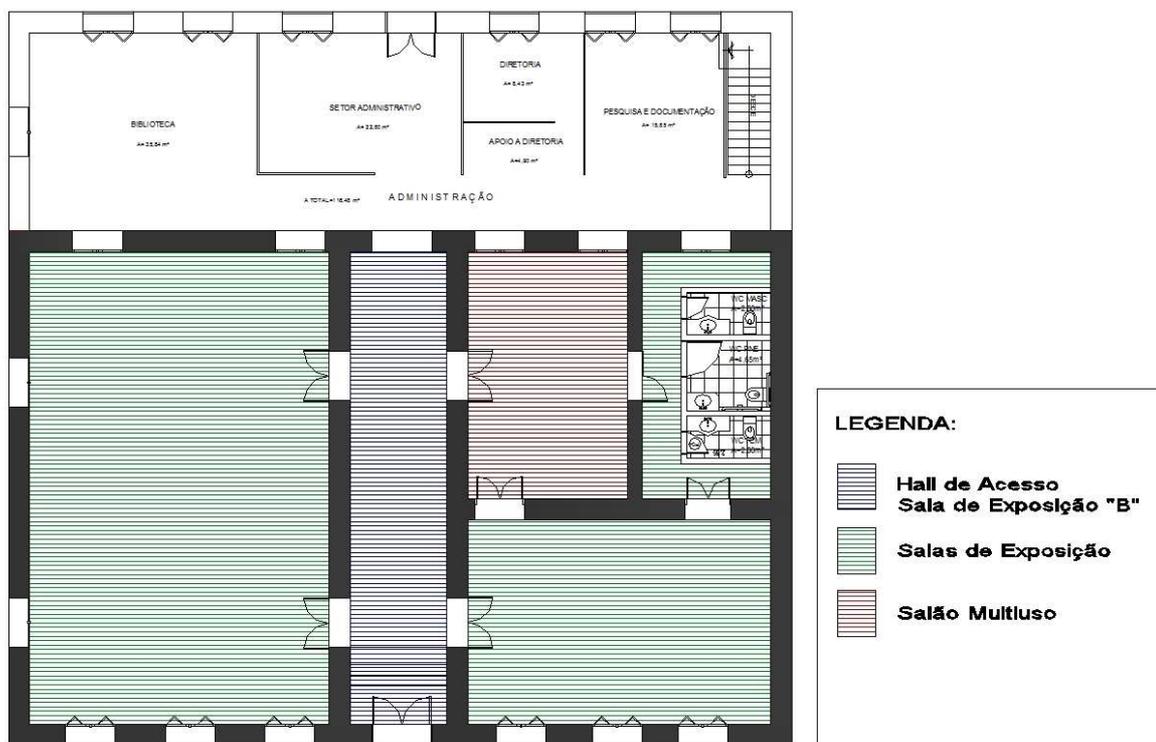


Figura 26: Recorte da Planta Baixa do Museu (2010).
Fonte: Arquivo do autor.

Foi criado um espaço multiuso para as atividades de difusão e educação que permite atender até 30 (trinta) usuários, bem como a organização da biblioteca e atendimento de público, além do setor administrativo, totalmente equipado e mobiliado.

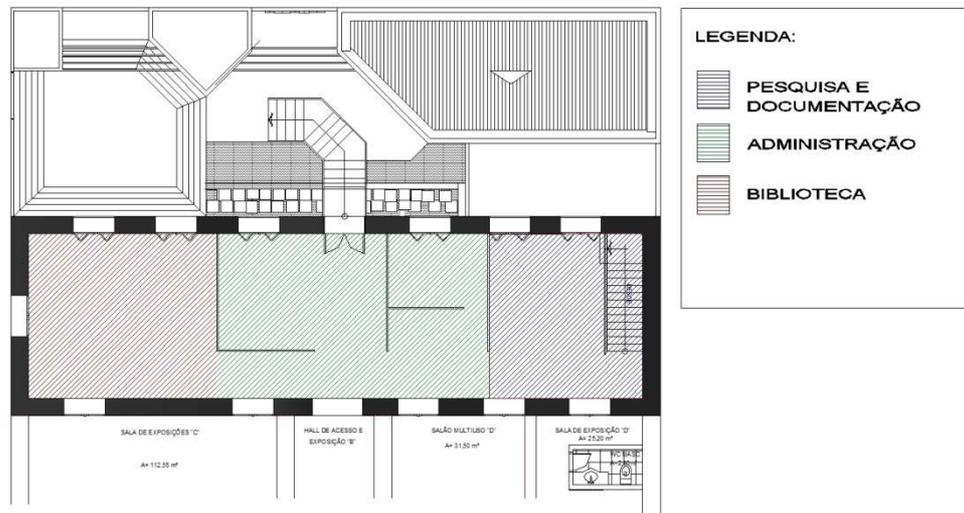


Figura 27: Recorte do Pavimento Térreo do Museu (2010).
Fonte: Arquivo do autor.

No nível do porão encontram-se a reserva técnica e laboratório de restauração. A área posterior foi trabalhada de forma a ser um espaço de convivência e integração do Museu com a sociedade, com o estabelecimento de área de contemplação, paisagismo e deck de madeira, além da construção de lanchonete, sala de museografia e guarita de segurança e controle do acesso.



Figura 28: Recorte do Pavimento Inferior do Museu (2010).
Fonte: Arquivo do autor.

O Museu tenta hoje retomar sua magnitude que lhe foi dada naturalmente, em função de seu valor histórico, arquitetônico e cultural, mas que se reduziu com o tempo em função de elementos diversos, como o abandono por parte do setor público, a falta de uma relação expressiva com a população e também, fatores administrativos que prejudicaram a representatividade do Museu no espaço da Cidade.

CAPÍTULO IV ASPECTOS CONCEITUAIS DO PROJETO

Neste capítulo, abordamos aspectos conceituais do projeto, buscando-se entender o objeto de intervenção, seu sítio, sua importância no contexto da cidade, até a elaboração do projeto, partindo de um programa de necessidades pré-dimensionado, a setorização das atividades e a viabilidade do projeto.

4.1. Considerações preliminares (o objeto de intervenção)

O Museu Histórico do Amapá Joaquim Caetano da Silva localiza-se na Rua Mário Cruz, entre as Avenidas Cândido Mendes e Binga Uchôa, estando então, em um ponto central da cidade de Macapá. Em uma área que em função de sua história, apresenta muitos edifícios de importante valor arquitetônico, turístico, cultural e histórico, como a Igreja de São José de Macapá e o Teatro das Bacabeiras.



Legenda
□ Objeto de Intervenção-Museu Joaquim Caetano da Silva

Figura 29: Localização do Museu.
Fonte: Imagem Google.

Essa localização constitui um ponto favorável devido à presença do Museu em um ambiente de grande densidade cultural. Sendo assim, o Museu possui um grande potencial de atendimento à demanda de lazer cultural, com uma exposição que reúne uma variedade de itens tanto do ponto de vista científico como histórico/cultural. Essa variedade torna o edifício uma excelente atração de lazer familiar, podendo agregar a diferentes gerações entre os visitantes.

Como se observa na figura abaixo, o Museu localiza-se em um “corredor cultural”, composto por diferentes equipamentos urbanos, como a Igreja de São José de Macapá, que impõe sua magnitude no espaço tanto pelo seu significado religioso quanto pela sua representação arquitetônica; o Teatro das Bacabeiras que representa a expressão cultural do povo amapaense; a Praça Veiga Cabral que em seu histórico contempla os festivais de arraial da Cidade e que se difere das demais praças em função também de sua dinâmica comercial; e mais atualmente, o Largo dos Inocentes, como um ponto de encontro que manifesta os anseios culturais da população.



Figura 30: Equipamentos Culturais da área do Museu.
Fonte: Imagem Google.

Dessa forma, o Museu como objeto de intervenção deste trabalho constitui um importante elemento de estudo em função de seu aspecto histórico, valor arquitetônico, simbologia representativa da memória do povo macapaense, e, sobretudo, em função das significativas mudanças que lhes foram realizadas para se adequar e adaptar às novas necessidades da sociedade e do espaço amapaense.

A importância de se intervir no Museu Histórico do Amapá Joaquim Caetano da Silva vai além dos elementos elencados no parágrafo acima, e projeta-se na idéia do valor turístico da região amazônica. Pois, estudos comprovaram que muitas cidades desenvolveram seu potencial turístico a partir dos investimentos na conservação de seus edifícios históricos, como por exemplo, a Bahia, que após a intervenção no Palacete Comendador Catharino e a produção do Anexo, dinamizaram suas atividades.

4.1.1. Avaliação de pós-ocupação do edifício construído

Segundo Ornstein (1992), a Avaliação de Pós-ocupação do Ambiente Construído – APO é uma das metodologias correntes de avaliação de desempenho de ambientes construídos. Em outras palavras, as metas de uma APO são: promover a ação (ou intervenção) que propicie a melhoria da qualidade de vida daqueles que usam um dado ambiente; e produzir informação na forma de banco de dados, gerar conhecimento sistematizado sobre o ambiente e as relações ambiente-comportamento. A APO realizada neste trabalho foi efetiva através de questionários aplicados aos usuários do Edifício e um formulário preenchido pela pesquisadora.

Os Questionários de Avaliação de Pós-ocupação (no apêndice) aplicados aos usuários do Museu permitem uma análise do edifício primeiramente com relação ao ambiente de trabalho do usuário, posteriormente, pergunta-se sobre o edifício como um todo, e em seguida, elencam-se alguns elementos externos que influenciam no prédio.

Na análise dos 10 (dez) questionários respondidos pode-se verificar que aspectos como o tamanho, quantidade do mobiliário e localização dos banheiros apresentam maior índice de interferência no ambiente de trabalho.

O tamanho dos ambientes é reduzido, pois estes não foram planejados para tais atividades museológicas, ocorrendo então uma adequação desses ambientes, o que influenciou na quantidade de mobiliário que é escassa e interfere no fluxo nesses espaços. Para os usuários as salas de exposição deveriam ser mais amplas, o que auxiliaria na composição de melhores layouts, apontaram também a necessidades de maiores espaços para a reserva técnica, direção e biblioteca, além da criação de espaços novos, como laboratórios, oficinas e salas para cursos.

A localização dos banheiros foi um fato avaliado como precário em função do número insuficiente e da distância entre eles, verifica-se que o layout foi prejudicado pelo tamanho reduzido do ambiente.

Com relação à aparência interna do edifício, os usuários definem como bom, exceto a diretoria e a biblioteca que apontaram necessidades de reforma, evidencia-se que há necessidade de renovação da pintura nesses ambientes e no banheiro.

O Formulário de Avaliação de Pós-Ocupação (no apêndice) preenchido pela pesquisadora permitiu verificar as problemáticas e potencialidades do Museu e seu entorno, relacionadas por à ausência de sinalização nas vias urbanas próximas indicando a localização do Museu; a ausência de uma política agressiva de presença de meios de comunicação. Os

problemas de infra-estrutura no acolhimento ao público referem-se à falta de estacionamento; falta de banheiros suficientes para momentos de maior público; falta de cafés, lojas e uma área de alimentação maior, agravado pela ausência de uma política de consumo paralelo dentro do Museu; ausência de atividades paralelas à Exposição.

Os problemas de estrutura institucional relacionam-se à ausência de uma política de marketing; lacuna de uma estrutura profissional de captação de recursos para a Exposição, e a deficiência de pesquisas do público visitante atual e do público potencial. As vantagens do Museu relacionam-se à sólida qualidade do trabalho científico de apoio às exposições; alto interesse científico, histórico e artístico das coleções; localização sociogeográfica estratégica, além da tradição no atendimento ao público escolar da cidade e do Estado.

O formulário avaliou os aspectos contextuais ambientais de forma a se verificar a interferência desses no edifício. Desses aspectos, o tráfego constitui um ponto problemático, pois sendo intenso no entorno do Museu e nas suas vias principais, acaba agredindo o terreno e causando impactos na estrutura do edifício.

Na avaliação dos aspectos programáticos funcionais, o fator “acessos principais” tem forte referência ao sentimento de aprisionamento e fronteira, nota-se que estão sempre relacionados à passagem do “fora para dentro” – fachada, museu fechado e porta.

O aspecto “possibilidade de expansão” foi avaliado como precário em função da falta de espaço para essa expansão do Edifício, mesmo sendo uma necessidade evidente para os usuários. Dessa forma, pensa-se no projeto do Anexo como uma proposta de expansão programática do Museu que possibilite a ampliação de suas atividades e uma melhor dinâmica no edifício histórico.

Com relação aos aspectos técnico-construtivos, o conforto lumínico foi avaliado como razoável, pois há a necessidade de melhorar a iluminação na área da biblioteca, levando-se em consideração que o excesso de luz prejudicaria o ambiente de leitura. Verificou-se também a falta de manutenção periódica, devendo-se criar uma política de manutenção preventiva, evitando a deterioração dos materiais e grandes custos com reformas.

As informações coletadas nos questionários e no formulário possibilitaram a elaboração do programa de necessidades, posteriormente as definições das relações estabelecidas no organograma e funcionograma e o pré-dimensionamento.

4.2. Aspectos Físicos do Terreno Escolhido

O terreno escolhido localiza-se ao lado do Museu, onde existem atualmente uma residência, e três lojas comerciais que ficam na esquina para a Cândido Mendes. Tal escolha deve-se ao fato de: primeiro, o Anexo necessitar estar próximo a sede do Museu para a articulação das atividades; segundo, as lojas do entorno estarem planejando mudar de localização em função de suas estratégias comerciais; terceiro, estas próprias lojas causam impactos negativos no entorno, como o tráfego intenso de caminhões de carga e descarga que estão abalando a estrutura do Museu, por esse ser um edifício histórico, isso aliado, à falta de sinalização para estacionamento, e há um verdadeiro acúmulo de carros em frente ao edifício o que prejudica sua comunicação visual com os demais prédios.

E principalmente, essa localização deve-se ao fato de se tentar criar um espaço único para o Museu, transformando-se a Avenida Mário Cruz, nesse lado, uma via apenas de circulação de pedestres, para passeio e lazer, e acima de contemplação e uso do Museu e seu Anexo.



Figura 31: Localização do Terreno.
Fonte: Imagem do Google.

De formato quadrangular, o terreno possui uma área total de aproximadamente 1074m², uma inclinação suave, mas como pende na testada maior, adquire de uma ponta a outra cerca de 10 metros de desnível.

Localizado no Centro de Macapá, uma área bastante adensada, com problemas relacionados à falta de estacionamentos, a retirada desses edifícios presentes no terreno

escolhido constitui uma ação de intervenção do poder público, considerada neste estudo viável, visto que algo muito semelhante foi realizado na área da Fortaleza de São José de Macapá, visando-se sua proteção histórica.

Entende-se que tais imóveis podem ser retirados dessa área, e assim, o Museu ganharia um extenso sítio de atuação, que possibilitaria sua expansão programática, sua visibilidade, preservação e, principalmente, seu uso pela população. Nos skylines das fachadas 02 e 03, identificamos os edifícios a serem interditados: um prédio comercial e residencial, uma loja de eletrônicos e eletrodomésticos (localizada na esquina), e outro prédio residencial e comercial.

4.2.1. Legislação pertinente

Segundo a Lei Complementar de Uso de Ocupação do Solo do Município de Macapá (2007, p.9), a área de localização do terreno constitui Setor Comercial 1, para o qual são determinadas as seguintes diretrizes,

- Setor Comercial – inserido em uma das Áreas de Interesse Comercial prevista no Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano e Ambiental de Macapá, com as seguintes diretrizes específicas:
- a) incentivo à alta densidade;
 - b) verticalização baixa e média;
 - c) reforço ao centro de comércio e de serviços da cidade.

A Lei Complementar N° 035/2006, determina que o Setor Comercial constitui o centro de comércio e de serviços da cidade e estabelece ainda, os usos permitidos relacionados no quadro abaixo:

Tabela 3: Dos Usos e Atividades

SETOR	USO E ATIVIDADES		
	DIRETRIZES	USOS PERMITIDOS	OBSERVAÇÕES
Comercial – SC 1 e 2	centro de comércio e de serviços da cidade	residencial uni e multifamiliar; comercial e industrial níveis 1 e 2; de serviços níveis 1, 2, 3 e 4	Somente cinema e teatro no uso de serviços nível 3 e nível 4, somente hotel ou pousada

Fonte: Lei Complementar N° 035/2006.

Essa lei institui o museu como equipamento comunitário, nível 3, sendo um uso de serviços de baixo impacto e seu projeto deve atender , que às seguintes diretrizes:

Afastamentos mínimos para o Terreno:

Frontal = 3 metros

Fundos = 1,5 metro

Laterais = 1,5 metro

Taxa de Ocupação (TO):

$$AT = 1.074m^2$$

$$TO = 80\%$$

$$AO = AT \times TO$$

$$AO = 1.074 \times 80\%$$

$$AO = 859,20m^2$$

(TO=Taxa de Ocupação; AO=Área de Ocupação; AT=Área Total).

Coefficientes de aproveitamento do terreno (CAT) = 2,5

$$CAT = AC/AT$$

$$2,5 = AC/1.074$$

$$AC = 2685m^2$$

(AC = área construída; AT = área do terreno)

Altura máxima da Edificação (Gabarito):

A altura máxima da edificação localizada no Setor Comercial 1-SC1 de Alta Densidade é de 23 metros, com o número máximo de 7 (sete) pavimentos.

Tabela 4: Da Intensidade de Ocupação

Setor	Diretrizes para Intensidade de Ocupação	PARÂMETROS PARA OCUPAÇÃO DO SOLO						
		CAT Básico	CAT Máximo	Altura Máxima da Edificação/ nº pavtos	Taxa de Ocupação Máxima	Taxa de Permeabilizaçã o Mínima	Afastamentos Mínimos	
Frontal (m)	Laterais e de Fundos (m)							
Comercial 1 – SC1	Alta densidade Verticalização baixa e média(*)	2,5	3,0	23 m 7 pavtos	80%	Isento – lotes até 250m ² 15% - lotes acima de 250m ²	Isento – OH (com/ser/misto) 3,0 – OH (resid)/VB 0,15 x h – VM/VA	Isento em uma das divisas e 1,5 nas demais – OH 0,15 x h – VB/VM/VA

Nota:
(a) CAT Básico, conforme previsto no Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano e Ambiental.
(b) CAT Máximo com aplicação da outorga onerosa do direito de construir, conforme previsto no Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano e Ambiental.
(c) CAT Máximo com aplicação da transferência do direito de construir para lote receptor do potencial construtivo, conforme previsto no Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano e Ambiental.
(d) OH – Ocupação Horizontal
(e) VB – Verticalização Baixa; VM – Verticalização Média; VA – Verticalização Alta; h – altura da edificação.
(*) condicionada à instalação de redes de água e de esgoto aprovadas na concessionária de água e esgoto de Macapá.

Fonte: Lei Complementar 060/2009.

4.2.2. As relações do entorno

O diagnóstico da área de entorno foi realizado a partir de diagramas que buscam representar os diversos tipos de usos do solo na área, os conflitos estabelecidos entre esses

usos e os pontos positivos e negativos da área que influenciam na dinâmica da área e consequentemente, no Museu Histórico do Amapá Joaquim Caetano da Silva.



Figura 32: Diagrama de usos do solo.
Fonte: Produzido pelo autor.

O diagrama de usos do solo demonstra a grande dinâmica do espaço, próprio de uma área comercial, na qual se encontram usos comerciais, institucionais, residenciais, equipamentos comunitários, como igreja, praças e teatro. Verifica-se também que os usos comerciais dominam 16 lotes analisados, seguido pelos usos mistos e institucionais.

A presença significativa de equipamentos comerciais na área de entorno do Museu altera o espaço, visto que há uma grande demanda de veículos em busca de estacionamentos, os quais são mínimos, e assim muitos destes estacionam em frente à edificação e prejudicam sua visualização total.



Figura 33: Diagrama de conflitos.
Fonte: Produzido pelo autor.

diagrama de conflitos mostra justamente os aspectos contrastantes relacionados à poluição visual, a qual impossibilita um diálogo do Museu com os demais prédios, o acúmulo de lixo nas calçadas e as áreas impróprias para estacionamento que acabam por inviabilizar o crescimento e “evolução” do Museu com relação aos outros edifícios.

Para o estudo urbano da área de entorno foi necessário também reportar às imagens e elementos do Museu. Lynch (2010, p.51) pondera que a imagem pública é “a sobreposição de muitas imagens individuais. [...] essas imagens de grupo são necessárias sempre que se espera que um indivíduo atue com sucesso em seu ambiente” (p. 51). Assim, pode-se dizer que o Museu como imagem pública da Cidade forma-se a partir de outras imagens individuais que permitem a construção do edifício Museu em seu imaginário a partir de elementos específicos como as vias, os limites, bairros ou setores, pontos nodais e marcos.

1.Vias: constituem “os canais de circulação ao longo dos quais o observador se locomove de modo habitual, ocasional ou potencial” (LYNCH, 2010, p.52). A partir de entrevistas casuais realizadas com os usuários do Edifício identificou-se como vias referenciais a Rua Cândido Mendes e São José, com tráfego intenso e pontos iniciais para se chegar ao Museu.

2.Limites: “são elementos lineares não usados ou entendidos como vias pelo observador” (LYNCH, 2010, p.52), pode-se citar como exemplo praias, rios, lagos e outras fronteiras. No entorno do Museu definiu-se como limite natural o Rio Amazonas, o qual delimita a orla da Cidade.



Figura 34: Identificação de Vias e Limites.
Fonte: Imagem Google.

3.Setor ou Bairros: “sempre identificáveis a partir do lado interno, são também usados para referência externa quando visíveis de fora” (LYNCH, 2010, p.52), a área do Museu é setorizada pelo PDDUA como setor Comercial 1, estabelecendo as diretrizes de uso do solo para a região.

4.Pontos Nodais: “são os focos intensivos para os quais ou a partir dos quais ele [observador] se locomove” (LYNCH, 2010, p.52), podem ser junções, locais de interrupções do transporte, assim, em entrevistas com os usuários do Museu identificou-se como ponto nodal a rua Mário Cruz que tem como limite a Igreja de São José de Macapá e muitas vezes, funciona como estacionamento privado.

5.Marcos: “são externos [...] um objeto físico definido de maneira muito simples: edifício, sinal, loja ou montanha. Seu uso implica a escolha de um elemento a partir de um conjunto de possibilidades” (LYNCH, 2010, p.53). Os usuários identificaram como marcos: o Teatro das Bacabeiras, a Praça Veiga Cabral, a Igreja de São José de Macapá e a loja Top Internacional.

Outro método de análise do entorno do Museu Joaquim Caetano são os skylines que constituem imagens montadas em partes para se chegar “ao todo” de uma fachada da quadra. A fachada 01 montada abaixo está localizada para a Rua Binga Uchôa, e nela verificamos o prédio da Secretaria de Turismo do Amapá, com uma escala que não impede a visualização do edifício, em função de sua arquitetura modernista.



Figura 35: Skyline da fachada da quadra.
Fonte: Produzido pelo autor.

Na fachada 02 apresentada abaixo reconstruiu-se a frente voltada para a Avenida Mário Cruz que apresenta a fachada principal do Museu Joaquim Caetano, e constata-se uma poluição visual em função das lojas comerciais que não padronizaram seus slogans de propaganda. Outro problema verificado a partir de tal estudo, é a escala diferente dos demais prédios em relação em edifício do Museu, o que prejudica visualmente o Museu, o qual ficou escondido frente ao crescimento vertical dos demais prédios de seu entorno.



Figura 36: Skyline da fachada principal da quadra.
Fonte: Produzido pelo autor.

A fachada 03 está voltada para a rua Cândido Mendes, e a partir desse skyline verificamos a diversidade de imóveis existentes na quadra do Museu, tem-se loja de eletrônicos, eletrodomésticos, prédio multiuso, sendo uma foto ótica em baixo e residência nos altos, e ao lado um prédio institucional que fica de esquina com a Alameda Abraão.



Figura 37: Skyline da fachada da quadra.
Fonte: Produzido pelo autor.

Os skylines permitiram montar uma imagem panorâmica da quadra de localização do Museu, nesse estudo, verificou-se que muitos edifícios ali existentes prejudicam a expansão programática do Museu e até seu funcionamento. Percebe-se que o tempo permitiu um crescimento vertical acelerado na região o que prejudicou muito em relação à escala do prédio histórico do Museu.

Dessa forma, o projeto arquitetônico de Anexo para o Museu aqui apresentado busca limpar a região de forma que o Museu apareça visualmente e retome sua importância arquitetônica e monumental.

4.3. O projeto Arquitetônico

4.3.1. A viabilidade do projeto

Inicialmente constata-se a necessidade de se intensificar projetos de cunho cultural-artístico para a cidade de Macapá, há uma demanda crescente a qual anseia por espaços dinâmicos, versáteis, os quais possibilitem lazer e cultura, além de crescimento econômico e social, tanto para a Cidade quanto para a sua sociedade.

Dessa forma, esse projeto de intervenção torna-se viável não apenas pelos fatores citados acima, mas também, em função da urgência de se reinserir o Museu Joaquim Caetano no roteiro turístico da Cidade. Tal proposta tem sua viabilidade pautada também em outros exemplos de intervenção em equipamentos culturais, como por exemplo, a Fortaleza de São José de Macapá que para ser preservada e continuar em uso passou por um longo processo de intervenção que implicou na alteração da dinâmica não apenas do seu espaço, mas também de seus atores sociais, de forma a adequá-la as necessidades da sociedade atual, sem isso significar a perda de seu valor histórico.

E para corroborar as idéias apresentadas acima, destaca-se que a viabilidade do projeto de Blocos de Apoio ao Museu nasceu da constatação da existência de um patrimônio, que “não foi feito só para as coisas, mas principalmente para as pessoas! Não se trata de programar um espaço apenas para abrigar coleções, mas fundamentalmente criar uma dinâmica voltada para fomentar as relações entre pessoas.” (FRANCO, 2009, p.2).

4.3.2. As relações do programa

Segundo Froner (1997, p.10),

Um Programa Arquitetônico de Necessidades é constituído por uma lista de espaços, com suas respectivas funções e atividades, que devem ser atendidas pelo edifício. Essa lista pode incluir detalhes relativos a pessoas, materiais, equipamentos e instalações, bem como definições relativas às dimensões necessárias aos espaços. O programa de um museu é composto resumidamente de **espaços para exposições, espaços de guarda de acervo, reservas e laboratórios técnicos e científicos, área administrativa e de serviços gerais**. Contemporaneamente, o museu tem adquirido outras funções que extrapolam a conservação, guarda e exposição do acervo, incorporando com frequência elementos do Programa de Necessidades de outras tipologias, como as escolas, os centros culturais e os teatros. (grifo nosso)

Seguindo tais diretrizes, o programa de necessidades dos Blocos de Apoio ao Museu buscou compartilhar funções e atividades com o espaço edificado já existente, dessa forma fez-se um levantamento do programa atual do Museu que resultou no organograma abaixo:

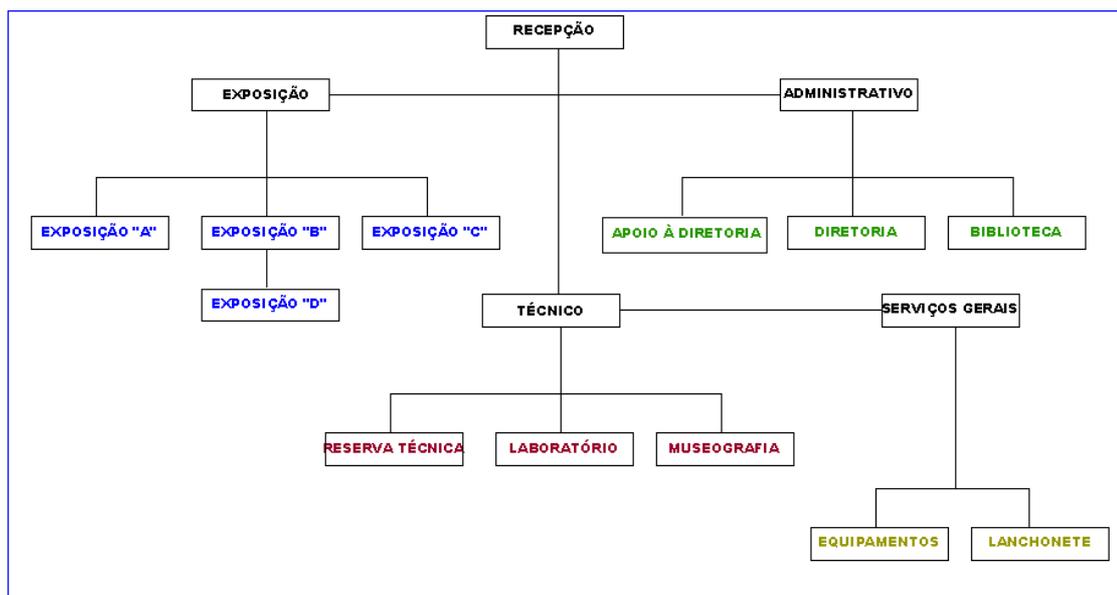


Figura 38: Organograma do Museu.

Fonte: Produzido pelo autor.

O levantamento nas plantas arquitetônicas do Museu permitiu verificar que os espaços são compactos e multiusos, o que nesse caso específico, prejudica o andamento de diversos setores, como a Sala de Exposição “D” que também funciona como Auditório, o Administrativo que divide atividades com a Biblioteca, a qual além de ter um espaço insuficiente, ainda busca atender ao público externo, e a Reserva Técnica que a partir de relatos coletados *in locu* requer um espaço maior e amplo, pois constitui a “alma do Museu”. Reforça-se que o edifício ocupado pelo Museu não foi projetado para instalação de um museu, e as reformas de adequação do espaço foram feitas visando encontrar as melhores soluções espaciais.

A partir de tal constatação, buscou-se atender às necessidades de expansão programática do Museu e assim, iniciou-se a elaboração de um programa de necessidades de apoio às atividades e funções do Museu, com novos espaços e instalações que permitam o crescimento e desenvolvimento do edifício existente. Dessa forma, propôs-se um organograma que enfatiza áreas de exposição de longa duração e temporária, área de guarda de acervo, espaço maior para Reserva Técnica, laboratórios e espaços gerais: praça de alimentação, cafeteria, loja de souvenirs para venda de produtos do Museu, livraria.

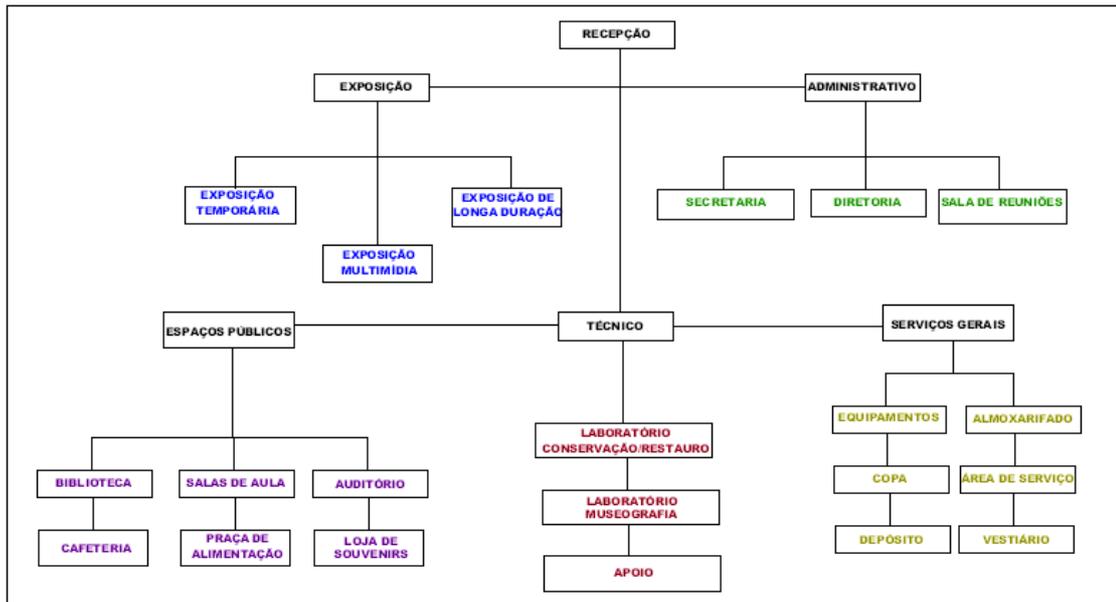


Figura 39: Organograma do Museu e Blocos de Apoio.
Fonte: Produzido pelo autor.

O organograma é uma das maneiras de se representar o programa, e inclui, além da enumeração dos elementos, uma representação das relações desejáveis entre eles. Apresenta essas relações numa configuração topológica, e seguindo-se essa noção chegou-se a uma proposta de organograma que relaciona as atividades do Museu com as atividades de apoio dos Blocos.

Nesse organograma verifica-se a relação entre as atividades, inicialmente reflete-se sobre a necessidade de intervenções pontuais no edifício existente, precisamente nos setores que detêm pouco espaço para realização das funções:

- **Área Administrativa:** funcionaria no edifício existente como apoio ao Bloco Administrativo, com atividades relacionadas ao marketing e à publicidade do Museu e atividades de pesquisa;
- **Diretoria:** funcionaria com sede no Bloco Administrativo;
- **Biblioteca:** com necessidade de expansão para atender à demanda existente, ficaria com sede no Bloco Museu Expondo.

4.3.3. Programa de necessidades pré-dimensionado

O dimensionamento prévio do espaço arquitetônico consiste em uma base dimensional do edifício para a composição de um partido arquitetônico. “Ele é feito como referência dimensional, porém, pode ser posteriormente alterado, num percentual não muito grande.” (ORNSTEIN,1992,p.80).

O pré-dimensionamento fornece subsídio à concepção dos ambientes que compõem o programa, visando produzir espaços condizentes com os requisitos necessários à realização de atividades museológicas. E assim, todas as exigências dimensionais dos elementos do programa e das atividades e funções devem ser feitas pelo pré-dimensionamento, raciocinando dimensões mínimas para cada elemento do programa.

Com o detalhamento do programa de necessidades verificou-se a necessidade de descentralizar as atividades, dessa forma, planejou-se um bloco de apoio que atenderia as necessidades do público externo, identificado como **Bloco I – Museu Expondo**, que teria sua função centrada nas exposições, nos cursos, e ambientes de entretenimento como loja de souvenirs, livraria e praça de alimentação. E o **Bloco II - ADM** que atende às demandas administrativas, às atividades da reserva técnica e dos laboratórios de pesquisa, além de serviços gerais.

Tabela 5: Programa de Necessidades

	AMBIENTES	PROGRAMA DE NECESSIDADES	MEDIDAS	ÁREA TOTAL (m²)
BLOCO I – MUSEU EXPONDO	Exposição	Sala de Exposição Temporária I	58,70	350,11
		Sala de Exposição Temporária II	59,24	
		Sala de Longa Duração I	59,24	
		Sala de Longa Duração I	59,24	
		Banheiro Masculino	17,56	
		Banheiro Feminino	17,56	
		Circulação	53,55	
		Segurança	7,47	
		Banheiro	17,56	
BLOCO II - ADM	Guarda de Acervo	Área de Guarda	17,50	
	Reserva	Reserva Técnica	84,17	
		Guarda do Acervo	6,44	
	Laboratórios	Laboratório de Conservação/Restauração	14,04	
		Laboratório de Museografia	13,65	
		Apoio	8,48	

	Área Administrativa	Banheiros	8,80	321,32		
		Recepção	53,12			
		Secretaria	19,78			
		Sala do Diretor	16,51			
		Hall de Serviço	12,18			
		Banheiro	3,70			
		Sala de Reuniões	35,91			
	Serviços Gerais	Almoxarifado	8,22			
		Copa	7,27			
		Área de Serviço	6,30			
		Depósito	1,50			
		Vestiário	3,75			
	BLOCO I – MUSEU EXPONDO	Espaços Públicos	Biblioteca		59,24	621,54
			Salas de Aula 01		59,24	
Salas de Aula 02			59,24			
Salas de Aula 03			59,24			
Auditório			58,70			
Praça de Alimentação			148,70			
Cafeteria			59,24			
Lojas de Souvenirs			59,24			
Livraria			58,70			

Fonte: Autor

O programa arquitetônico dos Blocos de Apoio engloba áreas de exposição, biblioteca, loja, cafeteria, auditório e áreas administrativas. Estas áreas estão distribuídas em dois volumes edificados – uma edificação térrea e uma principal com três pavimentos, todas em concreto armado com cimento branco aparente.

A setorização permite verificar a maneira pela qual se interligam as diversas zonas funcionais, seja através do tipo de vínculo, áreas de conexão, posicionamento dos elementos de circulação vertical, etc., interessam como fator de eficiência ou ineficiência no uso do espaço arquitetônico.

O Bloco I denominado de Museu Expondo a partir de seu pré-dimensionamento agrega os setores de exposição no Térreo, com Salas de Exposição Temporária e de Longa Duração, Sala de Exposição Multimídia, banheiros e circulação.

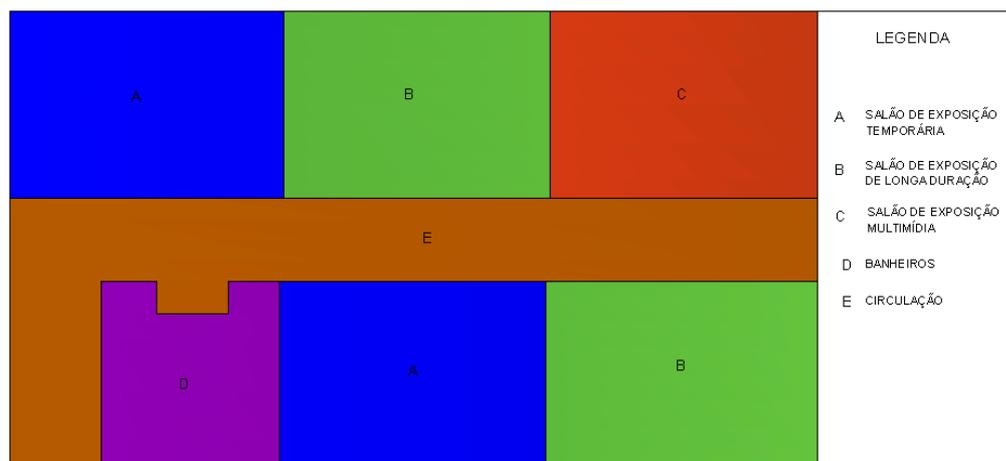


Figura 40: Setorização do Bloco I – Térreo.
Fonte: Produzido pelo autor.

Ainda no Bloco I, o 2º pavimento tem atividades destinadas a Salas de Aula para cursos gerais e educação patrimonial, um auditório com capacidade para 87 pessoas, e uma biblioteca para apoio aos estudos.

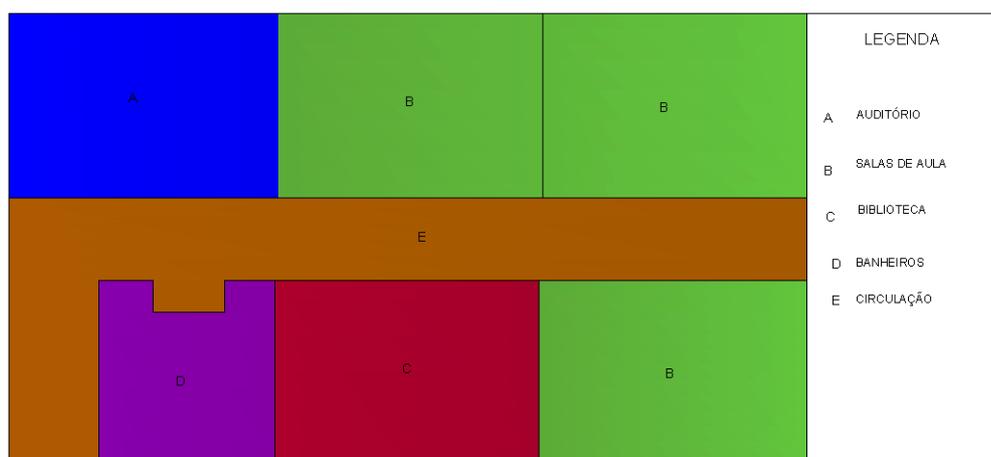


Figura 41: Setorização do Bloco I – 2º Pavimento.
Fonte: Produzido pelo autor.

No 3º Pavimento do Bloco I têm-se as atividades dos espaços públicos, como Livraria, Lojas de Souvenirs para arrecadar renda para a manutenção do Museu, a Praça de Alimentação e uma cafeteria para entretenimento dos usuários do Museu.

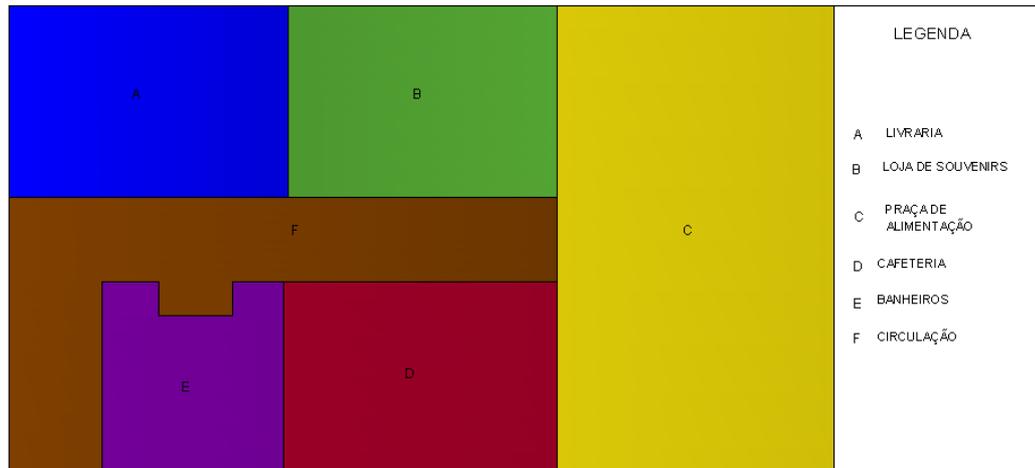


Figura 42: Setorização do Bloco I – 3º Pavimento.
Fonte: Produzido pelo autor.

O Bloco II destinado à Administração agrega atividades de guarda de acervo, reserva técnica, laboratórios de conservação/restauro e museografia, além de atividades de apoio, recepção, secretaria, diretoria, reuniões, almoxarifado e serviços gerais. Optou-se por um partido mais compacto em função da área e para a dinamização das atividades, o corredor separa os ambientes técnicos do setor administrativo.

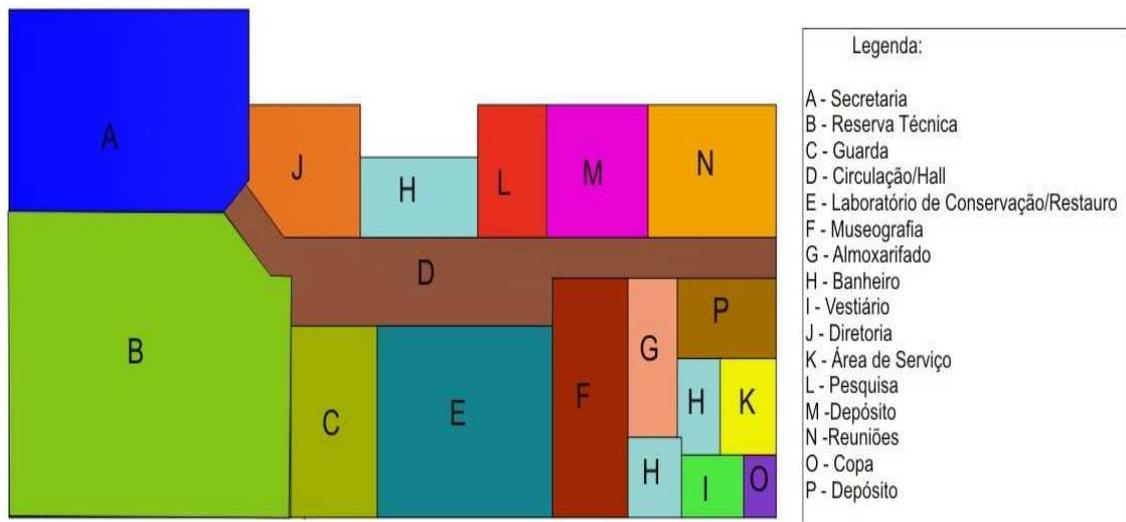


Figura 43: Setorização do Bloco II - ADM.
Fonte: Produzido pelo autor.

Os estudos efetivados buscaram propor Blocos de Apoio ao Museu que respeitassem a sua integridade, desafogando o corpo principal do edifício, e valorizando sua função essencial, retirando todos os usos secundários e ampliando desta forma os espaços primordiais.

4.3.4. Contextualização estilística

Como detalhado no capítulo anterior, o Museu apresenta uma caracterização arquitetônica no estilo neoclássico, observando-se em sua fachada o frontão triangular típico, platibanda encimada por pinhas e esferas em louça, cobertura em telha de barro, em duas águas. Na fachada principal a platibanda é encimada por pinhas e esferas decoradas, sobre as empenas das fachadas laterais, encontram-se duas alegorias representando as Artes e a Indústria e na fachada posterior, o destaque é para um vaso decorativo. Esses elementos decorativos são confeccionados em louça de origem portuguesa.

Em síntese, o estilo neoclássico busca da pureza da Arte Clássica (Grécia e Roma principalmente), baseada em observações diretas graças às pesquisas arqueológicas. As ordens clássicas são usadas e as suas proporções padronizadas e aparecem tanto como elementos decorativos nas fachadas como estruturais em pórticos. Os ornamentos eram baseados na mitologia grega e motivos pagãos, e a figura humana não era a unidade de escala, nem para as estátuas, nem para as portas de entrada, as quais aumentavam de acordo com o tamanho do edifício.

De forma a se realizar um diálogo com o edifício existente e suas características arquitetônicas, a linguagem arquitetônica aplicada aos Blocos de Apoio compreende a **linha contemporânea**, com a utilização de revestimentos internos basicamente de gesso; as lajes e paredes em concreto armado com cimento branco aparente na parte externa do museu.

A linguagem estilística adotada busca pela neutralidade e simplicidade do espaço interno, a preocupação com o entorno imediato possibilita o uso da transparência; entendendo-se que o museu é um equipamento de forte valor representativo e cultural para cidade, portanto não se pode escondê-lo.

4.3.5. O partido adotado

No desenvolvimento do processo, as partes conceituais se agregam e determinam um todo conceitual, compreendido como uma aproximação que se configura como a origem do partido arquitetônico. Assim, o ato de projetar representa um modo de atribuir materialidade ao ideal ou conceitual, e esta transição se dá a partir do desenvolvimento de um partido (Mahfuz, 1995, p.8).

O planejamento arquitetônico delineado a partir do tema escolhido foi desenvolvido adotando-se partido arquitetônico contemporâneo, para o que utilizamos o aporte e a releitura de motes da arquitetura moderna brasileira. As decisões de projeto foram amadurecidas

durante o processo de elaboração dos riscos iniciais, e foram obtidas como consequência da síntese entre o programa proposto e as idéias de volumetrias possíveis referentes ao bom funcionamento daquele programa.

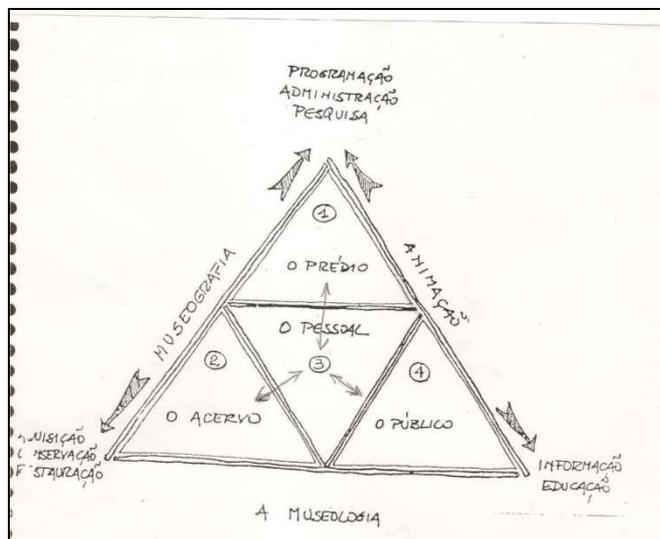


Figura 44: Estrutura de um Museu.
Fonte: Giraudy e Bouilhet, 1977.

De acordo com o esquema de Giraudy e Bouilhet (1997,p.5) para o planejamento de um museu: no **prédio** é definido o programa, orientada a pesquisa e administrado o museu sob a responsabilidade de sua equipe técnica; a museografia é a técnica de expor o acervo; entre o **acervo** e o **público**, o **pessoal** é responsável pelo estudo e conservação dos objetos, pela informação e educação dos visitantes; e o espaço dedicado ao público é essencial; a abertura do museu “a serviço do público” estabelece-se através das técnicas de animação.

O partido arquitetônico buscou a representação de dois blocos de apoio ao Museu, com linhas artísticas arquitetônicas que não se sobrepõem ao estilo arquitetônico do edifício existente e que se estabeleça um “diálogo” com as demais construções.

As propostas decorrentes do processo e do funcionamento do Museu funcionarão como articulações temáticas ligadas a problematização histórica da região em suas diferentes configurações, temporalidades e enfoques.

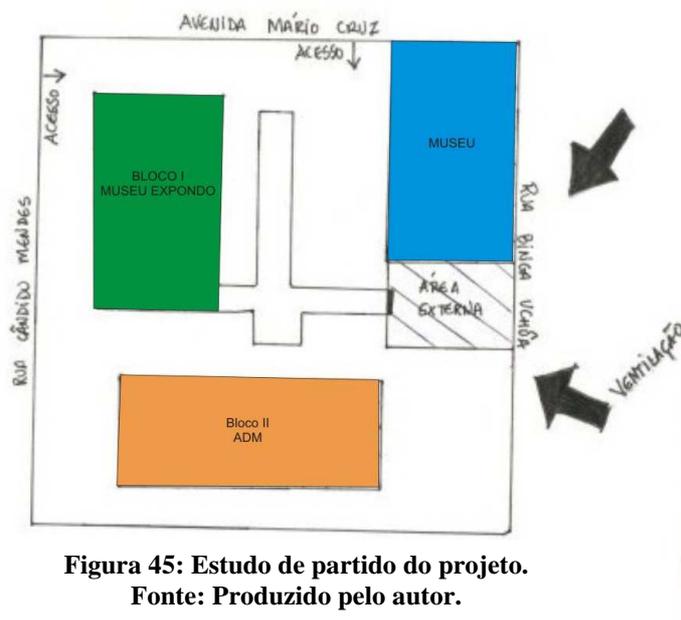


Figura 45: Estudo de partido do projeto.
Fonte: Produzido pelo autor.

O Bloco I – Museu Expondo tem sua conexão com o Museu Joaquim Caetano efetivada através de rampas externas que interligam os blocos e facilitam as questões de acessibilidade planejadas no projeto.

Seguindo as diretrizes do Anexo do Museu Rodin, os Blocos de Apoio são prédios em concreto que não se chocam com a arquitetura tradicional do Museu, dessa forma, os três edifícios não se submetem nem se sobrepõem um ao outro. Também tomou-se como exemplo, o Museu de Arte de São Paulo, descrito da seguinte forma:

imaginemos em primeiro lugar seu edifício: dois robustos pórticos vermelhos sustentando uma laje de concreto aparente, envolta por panos de vidro, sob a qual uma extensa esplanada se abre, espaço excepcional na paisagem urbana. Um edifício austero, estampado em *folders* turísticos e publicações mundo afora, ratificando, entre tantos outros, o símbolo de uma instituição museal e da cidade que o abriga. (VEYNE, p.180,1992)

Dessa descrição, buscou-se inspiração em uma construção de concreto aparente, envolta por panos de vidro, definindo-se um diálogo revelado também pela forma e pelo método construtivo, que expressam uma técnica e um modo de construir e de usufruir do espaço.

No pavimento de acesso ao Bloco Museu Expondo está a área expositiva concentrada em cinco salas distribuídas no pavimento térreo - três salas de diferentes dimensões em cada pavimento. Estes espaços são neutros e flexíveis para receber o acervo da fundação e as

exposições temporárias, condizentes assim às tendências contemporâneas de funcionamento dos museus.

Nos pavimentos superiores estão a cafeteria, lojas de souvenirs, salas de cursos, auditório, biblioteca e praça de alimentação concentrados em uma plataforma elevada acessível por uma rampa que se desenvolve paralelamente aos volumes edificados. Do ponto de vista estratégico, esta elevação permite um distanciamento entre o cotidiano e o museu, um artifício que dá uma sutil privacidade em relação à rua e marca a importância do edifício.

A principal protagonista da planta é a rampa contínua que percorre o Bloco de Exposição e o Museu, com um desenho simétrico tem a peculiaridade de entrar e sair do edifício, sendo parcialmente interna e parcialmente externa.

4.3.6. Definição volumétrica

A volumetria configura a morfologia geral do edifício projetado, ao modo pelo qual ele se insere no espaço, traduzindo-se no envoltório material do espaço arquitetônico.



Figura 46: Maquete volumétrica – edifícios anexos.
Fonte: Produzido pelo autor.

O volume principal encaixa-se no terreno mantendo um contraste entre o branco do cimento e o verde da mata existente, sendo predominantemente de paredes retas e ortogonais. Sua implantação é cuidadosa com as condicionantes locais, considerando a escala natural do entorno e o relevo escarpado como plano de fundo.



Figura 47: Maquete volumétrica em perspectiva.
Fonte: Produzido pelo autor.

A volumetria revela a aplicação de materiais que, por suas capacidades de permitir a passagem de raios luminosos visíveis, fortalecem (ou facilitam) o diálogo dentro/fora. Há o predomínio da linha horizontal e a estrutura em concreto é a própria forma do prédio, ao mesmo tempo em que solta o seu volume no terreno.



Figura 48: Maquete volumétrica em perspectiva.
Fonte: Produzido pelo autor.

CAPÍTULO V

MEMORIAL JUSTIFICATIVO

O projeto justifica-se pela evidente necessidade de expansão programática do Museu Joaquim Caetano, um espaço que se encontra sobrecarregado de atividades e funções museológicas em um edifício que em função de seu valor histórico necessita ser preservado para continuar servindo à sociedade.

Para se chegar aos Blocos de Apoio como estratégia de expansão programática do Museu, inicialmente buscou-se entender qual a missão e o perfil dessa instituição, seus objetivos, seus programas, planos diretores estratégicos de sustentabilidade e gestão. Ainda no período de estudos programáticos definiu-se que seriam necessários dois Blocos de Apoio ao Museu, um que dinamize suas atividades de exposição e outro que sirva às necessidades específicas de ampliação da área administrativa.

No planejamento dos Blocos de Apoio buscou-se entender como funciona um museu, quais são seus objetivos, diretrizes e seus setores. No Bloco I – Museu Expondo, definiram-se 05 (cinco) salas de exposição no pavimento térreo, 03 (três) salas para cursos, auditório e biblioteca no 2º pavimento, e uma loja de souvenirs, uma livraria, cafeteria e praça de alimentação no 3º pavimento.

Tabela 6: Programa do Bloco I – Museu Expondo.

AMBIENTE	USUÁRIO	FUNÇÃO
Salas de Exposição	Todos	Informação e educação do público
Segurança	Funcionário	Administração predial
Banheiro	Todos	Apoio
Salas para Cursos	Todos	Informação e educação do público
Auditório	Todos	Informação e educação do público
Biblioteca	Todos	Informação e educação do público
Segurança	Funcionário	Administração predial
Banheiro	Todos	Apoio
Loja de Souvenirs	Todos	Apoio institucional
Livraria	Todos	Apoio institucional
Cafeteria	Todos	Apoio institucional
Praça de Alimentação	Todos	Apoio institucional
Segurança	Funcionário	Administração predial
Banheiro	Todos	Apoio

Fonte: Produzido pelo autor.

O planejamento da Área de Exposição levou em consideração as diretrizes de Froner (1997,p.15), de que:

para a maior parte dos visitantes as exposições são o museu. Elas fornecem o ponto principal de contato com as coleções do museu e as informações a elas associadas, oferecendo ao mesmo tempo diversão e esclarecimento.

Nesse sentido, propôs-se um projeto museográfico para as salas de exposição seguindo também as diretrizes de Froner (1997,p. 20) que destaca a necessidade de nesse planejamento de mobiliário sempre levar em consideração “a tipologia da coleção, suas dimensões, seu volume e suas características químico-físicas”, planejamento válido tanto para as Áreas de Exposição quanto para a Reserva Técnica.

As pesquisas de suporte teórico consideram que uma das soluções amplamente empregadas pelos museus é a exposição dos objetos dentro de vitrinas que podem ser projetadas para manter condições ambientais internas adequadas à conservação do acervo. Segundo Froner (1997,p.25):

A exposição permanente ou temporária de acervos dentro de vitrinas exige também, em muitos casos, a construção de suportes para a apresentação dos objetos. O suporte tem a função de proporcionar apoio adequado para a apresentação dos objetos para impedir as tensões físicas (choques, abrasão, vibração) ou uma distribuição de peso inadequada sobre eles.

A proposta de museografia apresentada aqui teve como referência o Projeto Museográfico para a Fortaleza de São José de Macapá de Yaci Ara Froner que se pautou na utilização de vitrinas livres, ou seja, independentes da estrutura das paredes do prédio, e outros expositores como painéis, cubos, armários e vitrinas.

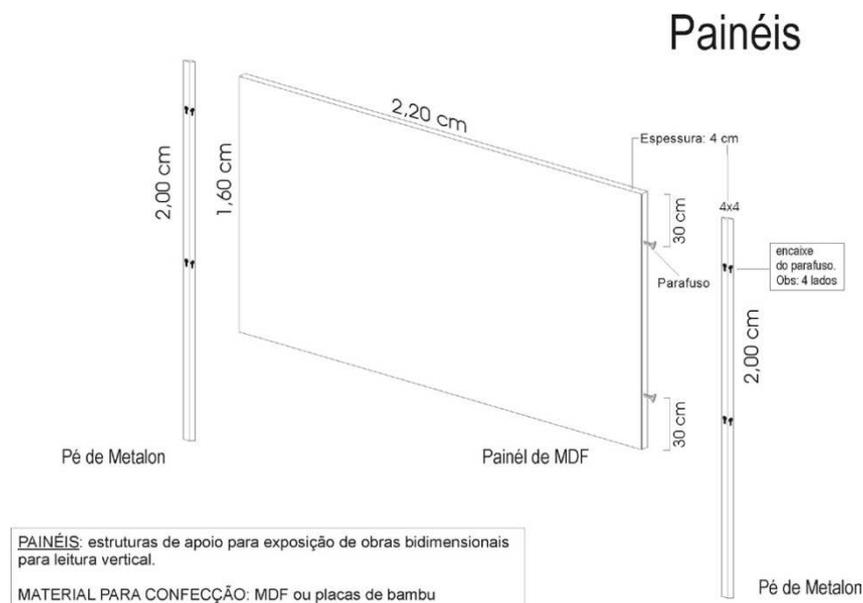


Figura 49: Painel para exposição.
Fonte: Froner, 1997.

As vitrinas podem ser ventiladas permitindo a troca de ar com o ambiente externo através de junções, frestas e aberturas ou podem ser vedadas. As vitrinas, quando bem

planejadas e construídas, podem atender a diversas proposições de conservação de acordo com a tipologia do acervo que irão abrigar. Elas têm a finalidade de proporcionar proteção ao objeto contra possíveis danos (choques, vibrações, vandalismo ou roubo, umidade e temperatura inadequadas, radiação infravermelha e ultravioleta, ação de particulados etc.) durante o período em que ficará exposto ao público.



Figura 50: Vitrina em acrílico para exposição.
Fonte: www.potassioquatro.com

Outro aspecto pensado no planejamento das salas de exposição foi a segurança desses espaços expositivos museológicos, o qual envolve um estudo interdisciplinar que visa o levantamento dos potenciais de riscos para o gerenciamento adequado dos mesmos. No processo de estudo e análise do Museu Joaquim Caetano as pesquisas *in locu* evidenciaram que hoje o edifício tem um sistema de segurança eficiente, certificado pelas empresas de segurança, o Museu apresenta o melhor sistema de gerenciamento em segurança, com câmeras e alarmes, sistema este que se estenderia aos seus blocos de apoio.

Na sala de Exposição Multimídia propõe-se a visualização de um acervo de vídeos e CD-ROMs para consulta e pesquisa, e o funcionamento de um atelier de multimídia e telemática, que irá se configurar num ponto de encontro de produção e reflexão da arte eletrônica.

No projeto do Bloco II – ADM buscou-se integrar as atividades administrativas em função destas demandarem espaços dinâmicos e funcionais, nesse setor foram agregadas as atividades da Reserva Técnica, Guarda de Acervo e Laboratório de Conservação/Restauração e Museografia.

Tabela 7: Programa do Bloco II – ADM.

AMBIENTE	USUÁRIO	FUNÇÃO
Recepção	Funcionário	Atendimento para informações
Sala do Diretor	Funcionário	Apoio à gestão e execução administrativa
Sala de Reuniões	Funcionário	Apoio à gestão e execução administrativa
Secretaria	Funcionário	Apoio à gestão e execução administrativa
Almoxarifado	Funcionário	Apoio à gestão e execução administrativa
Banheiro	Funcionário	Apoio
Vestiário	Funcionário	Apoio
Área de Serviço	Funcionário	Serviços gerais
Copa	Funcionário	Serviços gerais
Depósito	Funcionário	Serviços gerais
Reserva Técnica	Funcionário	Administração/Programação
Guarda	Funcionário	Administração/Programação
Laboratório de Conservação/Restauração	Funcionário	Pesquisa/Aquisição
Apoio	Funcionário	Serviços Gerais
Laboratório de Museografia	Funcionário	Pesquisa/Aquisição
Guarda de Acervo	Funcionário	Administração/Programação

Fonte: Produzido pelo autor.

A Reserva Técnica constitui um espaço complexo no projeto arquitetônico de um Museu, e apesar desta já existir no prédio construído, não atende a demanda solicitada, sendo um espaço pequeno que desempenha também outras funções. Em função desses fatos planejou-se uma Reserva Técnica de apoio à existente, obedecendo-se as diretrizes de planejamento deste departamento.

Para Froner (1997,p.25) a Reserva Técnica deve ser prevista não como uma área inferior, de menor importância em relação às áreas expositivas, de pesquisa ou administrativas. Seu valor estratégico demanda planejamento de segurança e controle climatológico estrito. A pesquisadora destaca que:

- não devem existir pias, tanques ou banheiros no interior de Reservas Técnicas, evitando-se inclusive a localização desses ambientes úmidos próximos às salas de guarda de acervo;

- a localização de estacionamentos ou avenidas de fluxo intenso são fatores importantes, pois a emissão de poluentes é maior nessas áreas. Parâmetros de segurança são,

por sua vez, fundamentais e as áreas de guarda devem ficar isoladas do público ou das áreas de trânsito;

- o acesso a essa área deve ser restrito;
- não podem guardar materiais inflamáveis, solventes ou materiais químicos próximos as áreas de reserva técnica.

Nesse contexto, Froner (1997,p.30) pondera que a decisão em relação ao espaço destinado à Reserva Técnica deve ser prioritária na instituição, pois esta tem como objetivo fundamental a preservação dos acervos destinados à pesquisa ou exposição:

O planejamento desse espaço deve estar atento para seu isolamento em relação ao público e aos laboratórios de pesquisas; distanciamento de áreas de passagem, como corredores; problemas relacionados à inundação; estabilidade do terreno e qualidade do material construtivo; carga suportável (principalmente se a opção for pela instalação de reservas em pisos superiores) e, finalmente, o volume e a tipologia do acervo destinado ao espaço.

Na escolha do mobiliário da Reserva Técnica optou-se pelo sistema de compactação de acervo (trainéis) que são recomendados na maioria dos casos, pois são mais seguros, protegem o acervo contra poeira, luz e controlam a entrada de insetos, proporcionam uma visibilidade maior do acervo e, acima de tudo, podem vir a significar um aproveitamento de espaço de até setenta por cento a mais do que um mobiliário comum, pois necessitam de apenas um vão operacional.



Figura 51: Sistema de trainéis para acervo.
Fonte: www.caviglia.com.br

A Guarda de Acervo e os Laboratórios de Conservação e Restauro e Museografia competem a recuperação do acervo histórico do Museu, quer no que se refere a equipamento

quer a espécies bibliográficas. Esses ambientes são mobiliados com equipamentos versáteis e dinâmicos que permitam agilidade nas pesquisas, como

Os Blocos de Apoio buscam possibilitar a expansão programática do Museu Joaquim Caetano que possui um grande valor histórico e cultural para a cidade de Macapá, o projeto busca estabelecer um diálogo com o edifício existente e a harmonia espacial.

CAPÍTULO VI MEMORIAL DESCRITIVO

O projeto de Expansão Programática do Museu Joaquim Caetano da Silva através de dois Blocos de Apoio buscou respeitar o caráter histórico da edificação e do entorno, e ao mesmo tempo, propor edifícios contemporâneos no que diz respeito às questões de acessibilidade e conforto, que interligasse os espaços externos e internos e atendesse às demandas do programa com qualidade plástica, espacial e funcional.

Espaços externos

As intervenções buscaram aperfeiçoar as circulações de pedestres, assim como distingui-las por completo daquela de veículos: a proposta visa tornar a Avenida Mário Cruz, no quarteirão do Museu, uma via de passeio de forma a se impedir o tráfego de veículos de carga pesada. A proposta é criar um espaço mais lúdico do Museu com a Praça Irmãos Zagury, com a utilização de um piso drenante e pequenos ajustes na vegetação, mas preservando o desenho original.

Expansão do Museu

Os novos edifícios do Museu foram pensados de forma a permitir uma completa visualização do entorno, espaços amplos e conexões fluídas entre os pisos de diferentes níveis e o Edifício Histórico:

A fachada envidraçada possibilita, além do conforto visual, conforto térmico com a ventilação que os diversos caixilhos permitem; como formas de regulação da insolação são propostos brises verticais em duas as fachadas.

Cobertura

O sistema de coberturas projetado deverá ser composto basicamente de engradamento em estrutura metálica e entelhamento com telhas Eterflex ou Brasiflex de cimento reforçado, 2 águas, conforme projeto, fixadas em estruturas metálicas, dimensionadas para este tipo de telhado, com o espaçamento mínimo entre apoios conforme projeto, sendo que as calhas dimensões conforme projeto hidráulico a ser elaborado e os rufos, deverão ser em chapa galvanizada 20.

Divisórias em Drywall

Tipos: indicados no projeto arquitetônico, ou seja, espessura de 9 cm preenchimento acústico com lã de vidro, parte inferior da parede com 30 cm em painel RU, e restante com painel ST.

Divisórias em Granito.

Locais: sanitários e demais locais indicados no projeto arquitetônico.

Tipos: granito cinza Corumbá, polido em todas as faces aparentes, qualidade extra espessura 3 cm.

Serão utilizadas placas divisórias de granito cinza Corumbá, espessura 3 cm, de qualidade extra, polido em todas as faces aparentes, embutidas no mínimo 3 cm na alvenaria e ou piso, conforme detalhes constantes do projeto de detalhamento.

Revestimentos de Pisos

Os pisos levarão previamente uma camada regularizadora e impermeabilizante de argamassa ou concreto conforme o caso. As canalizações, que devem passar sob o piso e que serão instaladas na camada de regularização, sobre esta tubulação deverá ser colocada uma malha de arame galvanizado armando-se o piso para evitar trincas futuras.

Pisos Cerâmicos:

Locais: Sanitários em geral, rampas e demais locais indicados no projeto arquitetônico.

Tipo: Porcelanato Portobello Portillo White 40x40 cm e Porcelanato granilite cinza externo antiderrapante 45x45 cm qualidade extra.

Piso Vinílico Paviflex:

Locais: Em todas as salas, exceto nos locais com especificação particular como sanitários, DML, sala técnica, rampas, escadas, etc.

Tipo: Paviflex 30x30 cinza - 908 com flash 2mm marca FADEMAC.

Pisos em granito:

Locais: Escada interna e demais locais indicados no projeto de arquitetura.

Os pisos da escada interna serão de granito na cor cinza Corumbá ou andorinha, padrão do existente, polido em todas as faces aparentes, sendo o espelho totalmente polido e o piso com ranhuras da serra em 10 cm, espessura de 2 cm, qualidade extra sem trincas ou manchas, com bordas polidas.

Piso em Ladrilhos Hidráulicos:

Locais: rampas externas e demais locais indicados no projeto arquitetônico.

Tipo: ladrilho Goiarte 20x20 cm tipo bolacha ref. 1105.

Onde o piso for de ladrilhos hidráulicos, e houver rodapés, o mesmo deverá acompanhar o tipo de piso, na altura de 10 cm, e da mesma cor. O assentamento dos ladrilhos hidráulicos será feito com argamassa de cimento e areia lavada, traço A-4 com areia média, com espessura de 2 a 2,5 cm sobre base varrida e recoberta com nata de cimento com cola Bianco ou Viafix.

Verniz acrílico incolor semi-brilhante:

Locais: revestimentos em plaquetas cerâmicas Tebas, elementos vazados e demais locais indicados no projeto arquitetônico.

Pintura em alvenarias, etc. com tinta 100% acrílica com ou sem massa corrida acrílica:

Locais: acima da laje de forro sem massa corrida, acima do esmalte sintético nas circulações, com massa corrida PVA, acima dos revestimentos cerâmicos nos sanitários em geral sobre massa acrílica, sobre textura acrílica sem massa, sobre os brises em telhas de cimento amianto sem massa corrida e nos demais locais sem especificação particular ou outros locais indicados no Projeto Arquitetônico com massa corrida PVA.

Pintura com esmalte sintético ou tinta à óleo sobre esquadrias e similares em Madeira:

Locais: portas, marcos, alisares/guarnições de sanitários em geral e demais locais indicados no projeto arquitetônico.

Textura acrílica:

Locais: fachadas externas e demais locais indicados no projeto arquitetônico

A textura acrílica a ser aplicada será do tipo Metalatéx, Coralplus, Suvinil ou Bramol nos desenhos a serem testados e escolhidos pela fiscalização na ocasião da aplicação.

Forros:

Forro tipo colméia da Novel:

Locais: sanitários e demais locais indicados no projeto arquitetônico.

Acabamento: plástico.

Tipo: painéis com dimensões 620x620x20 mm, para modulações, colméia 2x2x2 cm, espessura das paredes da colméia 2 a 3 cm, referência Novteto C, cor branca. Os tetos acima dos forros deverão ser pintados com tinta látex acrílica cor preta, em duas ou três demãos.

Forros acústico Georgian Armstrong:

Locais: indicados no projeto arquitetônico.

Tipo: Georgian, branco modulação de 625mm x 1250mm x 18mm. O forro deverá possuir tirantes de sustentação, ou estrutura com resistência suficiente para suportar o mesmo e possuírem tratamento anticorrosivo do tipo galvanizado.

Brises em telhas de cimento amianto:

Locais: janelas em geral do térreo e do segundo pavimento e demais locais indicados no projeto arquitetônico. Deverão ser executados os brises em telhas de cimento amianto apoiadas em estruturas metálicas, conforme padrão existente no bloco ao lado.

Barras e acessórios para deficientes físicos:

Deverão ser instalados nos sanitários para deficientes, todos os acessórios exigidos para tal, e detalhados nos projetos, tais como: barra de apoio em aço inox, etc. Barras para deficientes físicos, etc. dos sanitários serão construídas sob medida, conforme projeto de arquitetura.

Guarda-corpo:

Os guarda-corpos serão metálicos e em alvenaria de meia vez estruturada, e apoiada sobre a laje de piso da escada ou da laje do respectivo pavimento, pintada de látex branco e sobre ela será chumbada placa de granito cinza Corumbá de 2cm de espessura por 20 cm de largura, polido em todas as faces aparentes com pingadeira para os dois lados, assentes inclinado conforme detalhes de projeto.

Todas as indicações foram feitas nas plantas do projeto arquitetônico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa foi de grande importância para a elaboração de uma proposta projetual de Blocos de Apoio para o Museu Joaquim Caetano, foram realizados estudos em cima das questões abrangidas pela arquitetura de museus e constatou-se que esses projetos necessitam interagir, sem prevalecer com os demais elementos (usuário e objeto). Entendo-se que cada nova instituição museológica apresenta uma cadeia operatória enfatizando aspectos como planejamento, arquitetura, conservação, documentação, segurança, expografia, ação educativo-cultural e avaliação.

A importância de um Patrimônio Arquitetônico, Histórico e Cultural é imensurável para uma região, principalmente quando esta não tem força de subsistência. A idealização de um projeto de Blocos de Apoio busca a valorização do Museu Joaquim Caetano em função do seu valor histórico e cultural, entendendo-se que respeitar a história é dever de todos e usufruir dessa história é direito de todos.

Os museus constituem um tipo de arquitetura complexa que exige o máximo de flexibilidade e racionalidade na proposição de seus espaços, utiliza-se dos mais diversos profissionais para entrar em funcionamento e assim, oferecer a sociedade suas atividades. Para se propor os Blocos de Apoio ao Museu foi necessário o levantamento de dados sobre museus, seu conceito, os tipos, a organização e seu planejamento de forma a se propor algo que simule a realidade.

O trabalho aqui apresentado pauta-se no valor histórico e consequente importância do Museu Joaquim Caetano, o projeto visa à preservação do edifício histórico e acima de tudo, sua valorização social, econômica e cultural. Entende-se que o projeto prevê um grande investimento de desapropriação de alguns imóveis da área, mas atitude igual foi tomada para preservação da Fortaleza de São José de Macapá, para se conseguir preservar nosso patrimônio.

Através do trabalho, também foi possível comprovar a existência de uma identidade histórica e cultural e que esta é muito pouco explorada e difundida na Cidade. O projeto buscou respeitar os princípios da arquitetura contemporânea, buscando-se um diálogo estilístico necessário com as características neoclássicas do Museu Joaquim Caetano, adequando-se as necessidades atuais a linguagem do passado.

Esse estudo entende que é necessário o reconhecimento da própria comunidade e a valorização do poder público com o Museu, assim, preservaremos nossa história, melhorando economicamente com o turismo, haja vista que a arquitetura é uma obra de arte. Devem ser

implementadas diferentes estratégias de envolvimento da população com o patrimônio histórico, a partir, por exemplo, da elaboração de um plano de gestão patrimonial, com a criação de novas unidades de conservação e o fomento à produção e comercialização de produtos tradicionais, que trará possibilidades da geração de novos empregos.

Isto acontecerá através da qualificação de pessoas da comunidade local, como monitores de educação patrimonial, tanto em visitas em áreas a céu aberto como em áreas de exposição, bem como por investimentos públicos, em parceria com empresas privadas, em sistemas que melhorem o fluxo de produção e comércio derivados dos saberes da região, e aumentem a renda familiar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVIM, S. P. F. **O estudo da forma: O caso barroco**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1981.
- AMAPÁ. **Constituição do Estado do Amapá**. Texto promulgado em 20 de dezembro de 1991, atualizado pela Emenda Constitucional de nº0041 de 27 mai. 2008. Disponível em: <http://www.al.ap.gov.br/ce.htm#78> Acesso em: 22 set. 2010.
- ANDRADE JUNIOR, F. A. **Museus contemporâneos: Bilbao e Porto Alegre**. FAU-USP: 2007.
- ARANTES, O. **Os novos museus**. Novos Estudos Cebrap. São Paulo:1991.
- ARAÚJO, R. M. de. **As cidades da Amazônia no século XVIII: Belém, Macapá e Mazagão**. Porto: FAUP Publicações, 1998.
- BRASIL, **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília: Senado Federal, Subsecretaria de Edições Técnicas, 2008.
- BRASIL, **Lei nº0886, de 25 de abril de 2005**. Institui normas de tombamento de bens pelo Estado do Amapá, a fim de integrar ao Patrimônio Público. Diário Oficial do Estado nº3504. Disponível em: <http://www.al.ap.gov.br/lei0886.htm> Acesso em: 22 set. 2010.
- BRASIL, **Decreto-Lei nº 25/37**. Institui o princípio do tombamento de bens históricos integrantes do patrimônio cultural. Disponível em: www.planalto.gov.br/.../Decreto-Lei/Del0025.htm Acesso em: 23 nov 2010
- BARRETO, M. **Turismo e legado cultural: as possibilidades do planejamento**. São Paulo: Papirus, 2000.
- BOLAÑOS, M. **Desorden, diseminación y dudas. El discurso expositivo Del museo en las últimas décadas. (2007)** Disponível em <http://www.recolecta.net/buscador/> Acesso em 06 ago. 2010.
- BRUNO, J. S. C. **O museu de arte contemporânea de Niterói, RJ: Uma estratégia de promoção da imagem da cidade**. Revista Brasileira de estudos urbanos e regionais, vol.4, nº1/2 – Maio – Novembro 2002
- BYARD, P. S. **Architecture of Additions – design and regulation**. New York/London: WW Norton & Company, 2005.
- CANTUÁRIA, E. **Fotografia, Arquitetura e Restauro**. Salvador: UFBA/PPGAU, 2003. (Dissertação de Mestrado).
- CANTUÁRIA, E.; SILVA, J. de V.; & PELAES, F. M. A. **Em busca de uma identidade urbana: o legado do movimento moderno na cidade de Macapá-AP**. Macapá: 3º Docomomo-Norte Nordeste, 2010.
- CASELLATO, C. S. **Arquitetura de museus**. 1997. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.
- CAVIGLIA. **Criando Ambiente**. Disponível em: www.caviglia.com.br. Acesso: 23 nov 2010.
- CHAGAS, M. S.; SANTOS, M. S. **Museu e política de memória**. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 2002.
- CRESPÁN, J. L; TRALLERO M. **Os museus no mundo**. Rio de Janeiro: Salvat, 1979.
- CURY, I. (org.). **Cartas patrimoniais**. 2. Ed. Rio de Janeiro: IPHAN, 2000.
- CHOAY, F. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Ed. Unesp, 2006.
- COELHO, B. **Conservação ou alteração? Problema de preservação da substância original**. Anais do XI Congresso da ABRACOR. CECOR-EBA-UFMG, 2002.
- EXPOSITORES, Expositores em acrílico Manfred Frank. Disponível em: www.potassioquatro.com Acesso em 23 nov 2010.
- FACCENDA, M. B. **Entre Davis e Golias. As ações (boas e más) dos museus na dinâmica urbana**. (2003) Disponível em: www.vitruvius.com.br/arquitextos, acesso em 27 setembro de 2010.

- FRANCO, M^a. I. M. **Seminário Arquitetura em museus: perspectivas contemporâneas**. São Paulo: 2009.
- FRONER, Y. A. **O trabalho de conservação e restauro do acervo destinado à exposição de longa duração do MAE: a preservação das “Formas de Humanidade”**. São Paulo: Revista do MAE, 1997.
- GASPAR, A. **Museus e centros de ciências – Conceituação e proposta de um referencial teórico**. (1993) Disponível em http://www.rc.unesp.br/museutecnologia/artigos/gaspar_tese.pdf acesso em 11 de ago. 2010.
- GHIRARDO, D. Y. **Arquitetura Contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- GIRAUDY, D. & BOUILHET, H. - **Le Musée et la vie**. La Documentation Française: Paris, 1977.
- GIL, F. B. **Museus de Ciência: preparação do futuro, memória do passado**. (1988) Disponível em <http://zircon.dcsa.fct.unl.pt/dspace/bitstream/123456789/124/1/3-5.PDF> acesso em 10 de setembro 2010.
- GONZÁLEZ-VARAS, I. **Conservación de bienes culturales – teoria, história, princípios y normas**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.
- HORTA, M. de L. P.; GRUNBERG, E.; MONTEIRO, A. Q. **Guia Básico de Educação Patrimonial**. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Museu Imperial, 1999.
- LEAL, L. V. **Museu das Minas e do Metal**. Revista AU Arquitetura e Urbanismo. Ano 25, Nº196, Julho. São Paulo: Pini, 2010.
- LYNCH, K. **A imagem da Cidade**. 2^a. Ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- MACAPÁ, Prefeitura Municipal de Macapá. **Lei Nº 386/90**. Diário Oficial: 1990.
- MACAPÁ, Prefeitura Municipal de Macapá. **Lei Nº 977/99**. Diário Oficial: 1999.
- MACAPÁ, Prefeitura Municipal de Macapá. **Projeto de Lei: Estatuto do tombamento dos bens de natureza material e imaterial do Município de Macapá**. Câmara Municipal de Macapá: 2005.
- MAHFUZ, E. **Ensaio sobre a Razão Compositiva**. Belo Horizonte: Cultural, 1995.
- MONTANER, J. M. **Museus para o século XXI**. Barcelona: Gustavo Gili, 1995.
- ORNSTEIN, S. **Avaliação pós-ocupação (APO) do ambiente construído**. São Paulo: Studio Nobel, 1992.
- POLLAK, M. **Memória, Esquecimento, Silêncio; Estudos Historicos**, Rio de Janeiro, vol.2 nº 3, 1989, p. 3-15
- RAMALHO LESSA. **Diretrizes de intervenção**. Disponível em: <http://ramalholessa.com/port/diretriz.html>
- RAPOSO L. **A Acção do Museu Nacional de Arqueologia no estabelecimento de parcerias e sistemas cooperativos em rede**. Lisboa: Edição Instituto Português de Museus/Rede Portuguesa de Museus, 2002.
- RESTREPO, B. R. **Manual de prevención y primeros auxílios**. Instituto Colombiano de Cultura, 1985.
- RIEGL, A. **El culto moderno a los monumentos: caracteres y origen**. Madrid: Visor, 1999.
- SCHEINER, T. **Do curso de museus ao mestrado em museologia e patrimônio: 75 anos de ensino de museologia no Brasil**. Texto da conferência de abertura do Seminário Comemorativo aos 75 anos do ensino da museologia no Brasil. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2007.
- SCHWARCZ, L. K. M. **A Era dos Museus no Brasil**. IDESP/USP, Série História das Ciências Sociais, n 6. 1988.

SILVA, N. M^a. S. da. **A trajetória do Museu no Amapá e sua contribuição na divulgação das riquezas naturais do Território: do Museu Territorial ao Museu Histórico e Científico Joaquim Caetano da Silva (1948-1981)**. Macapá, 2005.

SISTEMA BRASILEIRO DE MUSEUS. 2006. **Relatório do perfil do setor museológico**. Disponível em: www.museus.gov.br . Sítio acessado em 08/09/2010.

TAFURI, M. **Storia dell'Architettura Italiana 1944-1985**. Turim: Einaudi, 2002.

THOMSON, G. **The Museum Environment**. 2. ed. Londres: Butterworth, 1994.

VASCONCELLOS, C. de M. **Turismo e Museus**. São Paulo: Aleph, 2006. Coleção ABC do Turismo.

VEYNE, P. **Como se Escreve a História**. Brasília: UnB, 1992.

APÊNDICE