

MARIA CECÍLIA FILGUEIRAS LIMA GABRIELE

**Musealização do Patrimônio Arquitetônico:
inclusão social, identidade e cidadania.
Museu Vivo da Memória Candanga**

Orientador: Professor Doutor José Diogo da Silva Mateus

**Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias
Departamento de Museologia**

**Lisboa
2012**

MARIA CECÍLIA FILGUEIRAS LIMA GABRIELE

**Musealização do Patrimônio Arquitetônico:
inclusão social, identidade e cidadania.
Museu Vivo da Memória Candanga**

Tese apresentada para obtenção do Grau de Doutor
em Museologia no Curso de Doutorado em
Museologia conferido pela Universidade Lusófona
de Humanidades e Tecnologias.

Orientador: Professor Doutor José Diogo da Silva
Mateus

**Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias
Departamento de Museologia**

**Lisboa
2012**

A memória é o perfume da alma.

George Sand

A memória é a consciência inserida no tempo.

Fernando Pessoa

Pai e mãe,

Dedico a vocês este trabalho
pelo cuidado com
as ‘quatro Marias’
e com tudo que lhes diz respeito.

AGRADECIMENTOS

Escrever os agradecimentos me faz pensar no processo do doutoramento e em tudo o que ele representa. A sensação é do dever cumprido, de ter conseguido realizar nestes quase quatro anos uma prova exaustiva que me exigiu perseverança, humildade, fé, muita leitura, experimentação e sensibilidade. Neste período muita coisa aconteceu, houve momentos de desesperança, de dúvida, de desânimo, mas tudo isso serviu para me fortalecer e acreditar mais ainda nas pessoas. Foram tantas as palavras de apoio e incentivo que as emoções do percurso tornaram-se bálsamo desta dura jornada. Externar meu agradecimento agora a todos os que compartilharam da concretização deste trabalho é a parte mais prazerosa do percurso.

Agradeço primeiramente a Deus, em quem acredito. Fonte de esperança e fortaleza nas adversidades;

Aos meus pais, Rui e Lúcia, berço da minha história, sinônimo de alento, partilha, compreensão, incentivo e força;

Ao Beto, meu marido, meu companheiro, meu amigo, que comigo partilha sonhos, projetos, esperanças e me deu a oportunidade de construir ao seu lado, uma vida rica de experiências;

A Clara e a Lígia. Razão e sensibilidade, sorriso e lágrima, consolo e colo, pura emoção, doce visão, amor incondicional, minhas queridas filhas que tanto me ensinam e enchem minha vida de alegria e generosidade;

Ao meu orientador Professor Doutor Diogo Mateus pelo apoio nesta tarefa repleta de desafios. Sua serenidade e objetividade me ajudaram a trilhar este caminho. Obrigada, professor, pela confiança;

A Maria Isabel, minha irmã Doutora, minha incentivadora, obrigada por seu apoio incondicional, por suas palavras valiosas e por acreditar em mim. A Maria Helena minha ‘assistente’ e companheira de viagem de estudos, obrigada pelo ‘café americano’ e por toda a disposição em ouvir as divagações museológicas. A Maria Claudia por acreditar neste projeto;

A Gabriela Tenorio, minha amiga tão querida, companheira desta árdua e prazerosa jornada de escrever uma tese sobre algo em que acreditamos e por ser um exemplo de coerência e bondade;

Obrigada Claudinha Garcia, por sua amizade preciosa, por sua sensibilidade, pelas horas de leitura deste trabalho, por me ajudar na apresentação e pelo seu incentivo constante;

Ao Andrey Schlee, mestre e amigo que acreditou neste trabalho desde o início e contribuiu com comentários, sugestões, leituras e muitos, muitos livros;

Ao Gabriel Dorfmann, pelo apoio que sempre deu;

Ao Joe Rodrigues e ao Daniel Dresch, palavras não bastam para expressar meu agradecimento, obrigada pela imprescindível ajuda na materialização da exposição;

A Tânia Mendonça, museóloga por amor à causa. Sua amizade foi o presente mais precioso deste percurso museal. Obrigada pelo seu exemplo. Paulo César, obrigada por todas as discussões metodológicas, pelo apoio e incentivo, pelas leituras e questionamentos que tanto me ajudaram a avançar;

A Luciana Maya Ricardo, Diretora do Museu Vivo da Memória Candanga, que abriu as portas da instituição, acreditou neste projeto e apoiou as iniciativas propostas;

A D. Marilda e Dr. Edson Porto, que me deixaram entrar em sua história com alegria e disponibilidade. A D. Nirma Porto e ao Sr. Antônio e D. Sebastiana Lima, agradeço a generosa e calorosa participação;

A Edenise Souza, a Cleide Carvalho, a Denilva Oliveira, ao Ronaldo Santos, ao Joel, a Gabriela, e a toda equipe do Museu Vivo da Memória Candanga;

A Ione Carvalho pelo maravilhoso exemplo de vida e inspiração;

A FAUUnB pelo apoio, na figura do Professor Sánchez, Diretor, e da Profa. Claudia Amorim, Vice-Diretora, em especial aos professores do DTHAU: Rodrigo Faria, Ana Medeiros, Carpintero, Elane Ribeiro, Luciana Saboia, Ricardo Trevisan, Pedro Palazzo e Sylvia Ficher. Aos professores da FAU: Ivan do Valle e Julio Mello, pela importante contribuição; ao Márcio Buson, Oscar Ferreira e Liza Andrade;

Às minhas queridas alunas Débora De Boni, Nynive, Jana e Eduarda que me ajudaram na maquete;

À Soemes e ao Josué pelo apoio e incentivo. À Eliane, ao Marcus e à Fernanda;

À Professora Angela Virgolim;

A Jeanette Bastos do DIGEPHAC, a Sandra do Arquivo Público do DF;

Aos amigos Virginia e Sérgio Ribeiro, Tamar Gueiros e Bete Noronha, a amizade de vocês foi fundamental nesta pesada caminhada. Ana Cas Hernandez e Antonio Morales, obrigada pela acolhida em Madrid e pelo carinho de sempre, à Luíza Carneiro e Andréa Alvarenga por todo o cuidado que tiveram comigo e ao Lucas pela alegria que traz à nossa casa, pelo seu humor inteligente e pela generosidade;

Agradeço à Secretaria de Cultura do DF, à Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias na figura do Magnífico Reitor Professor Doutor Mário Moutinho e da Coordenadora do Departamento de Museologia Professora Doutora Judite Primo, aos professores do CEAM, à UniRio, por meio dos professores Ivan de Sá, Helena Uzeda e Anaildo Baraçal.

Certamente minha memória não foi fiel, como eu gostaria, para lembrar-me de todos os que de alguma maneira colaboraram com a elaboração deste trabalho. Mas agradeço de todo coração a valiosa contribuição de cada um.

RESUMO

Esta tese tem por finalidade estudar o Patrimônio Arquitetônico, reconhecido e tombado pelos órgãos do Estado e que abriga uma entidade museológica, como acervo deste museu, de acordo com os princípios da Sociomuseologia. Algumas vezes a arquitetura pode ser considerada como um acervo que abriga outro acervo. Vista mesmo quando não se decide a entrar no museu, a arquitetura trabalhada enquanto objeto museológico pode servir para comunicar uma época, seus símbolos, as relações sociais que possibilitaram sua edificação e suas técnicas construtivas, fazendo ressurgir a história e, com ela, elementos que podem ativar os laços de pertencimento de uma comunidade com o seu patrimônio construído. Com o objetivo de estudar a aplicação prática da hipótese e posteriormente identificar pontos que podem ser utilizados na musealização do Patrimônio Arquitetônico de outros museus que ocupam edificações tombadas, ao longo da pesquisa desenvolveu-se um Projeto de Musealização do Acervo Arquitetônico para o Museu Vivo da Memória Candanga. A tese finda por realçar as características da arquitetura como potencial objeto museal, capaz de agir em processos museológicos, com vistas à inclusão social, reconhecimentos de identidade e práticas relacionadas à cidadania e educação para o patrimônio.

Palavras-chave:

Arquitetura. Museologia. Sociomuseologia. Museu Vivo da Memória Candanga. Patrimônio Arquitetônico.

ABSTRACT

This thesis aims to study the architectural heritage, recognized by the State and under governmental trust and that houses a museum entity, as a museum patrimony, according to the Sociomuseology principles. In some cases, architecture may be considered a patrimony that holds another patrimony. Seen even when it's decided not to enter a museum, the architecture treated as a museum object can be used to communicate an era, its symbols, the social relationships that made its edification possible and its constructive technique, making History emerge again and, with it, elements that can activate to the community the bonds of belonging to their constructed patrimony. Aiming to study the practical application of the hypothesis and later identifying the points that can be used in the musealization of the architectural patrimony of other museums in buildings under governmental trust, it has been developed, throughout the research, a Project of Musealization of the Architectural Patrimony for the Museu Vivo da Memória Candanga. The thesis is concluded by highlighting the characteristics of architecture as a potential object of a museum, capable of acting in museum processes, aiming social inclusion, identity recognition and practices related to citizenship and education about patrimony.

Keywords:

Architecture. Museology. Sociomuseology. Museu Vivo da Memória Candanga. Architectural Patrimony.

ABREVIATURAS

APA - American Psychiatric Association

BID - Banco Interamericano de Desenvolvimento

CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

CEAM - Curso de Estudos Avançados em Museologia

CHESF - Companhia Hidrelétrica de São Francisco

CIAM - Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna

CONDEPHAAT - Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico

DNIT - Departamento Nacional de Infraestrutura de Transportes

DEOPS - Departamento Estadual de Ordem Política e Social

DePHA - Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico, Distrito Federal

Detran - Departamento de Trânsito

DIGEPHAC – Diretoria de Gestão do Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural

DOCOMOMO - International Working Party for Documentation and Conservation of Buildings, Sites and Neighbourhoods of the Modern Movement

DPHAN - Departamento de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

DUA - Departamento de Urbanismo e Arquitetura

EUA - Estados Unidos da América

EBC - Empresa Brasileira de Comunicação

FAUUnB - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília

FICAA - Ficha Catalográfica de Acervo Arquitetônico de Museus

FNpM - Fundação nacional Pró-Memória

FJPN - Fundação José de Paiva Netto

HJKO - Hospital Juscelino Kubitschek de Oliveira

IAPAS - Instituto de Administração Financeira de Previdência e Assistência Social

IAPI - Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Industriários

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

IBPC - Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural

IBRAM - Instituto Brasileiro de Museus

ICCROM - Centro Internacional de Estudos de Conservação e Restauração do Patrimônio Cultural

ICOM - International Council of Museums

ICOMOS - International Council of Monuments and Sites

INBI/SU - Inventário Nacional de Bens Imóveis em Sítios Urbanos

INRC - Inventário Nacional de Referências Culturais

INSS - Instituto Nacional de Seguridade Social

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

IUCN - União Mundial para Conservação da Natureza

MAB - Museu de Arte de Brasília

MAC - Museu de Arte Contemporânea de Niterói

MAM - Museu de Arte Moderna

MDCI - Museu Didático Comunitário de Itapoã

MEC - Ministério da Educação

MINOM - Movimento Internacional para a Nova Museologia

MNBA - Museu Nacional de Belas Artes

MoMA - Museu de Arte Moderna de Nova York

MPUSP - Museu Paulista

MuBE - Museu Brasileiro da Escultura

MVMC - Museu Vivo da Memória Candanga

NOPH - Núcleo de Orientação e Pesquisa Histórica

Novacap - Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil

OEA - Organização dos Estados Americanos

ORCALC - Oficina Regional de Cultura para a América Latina e o Caribe

OSCIP - Organização da Sociedade Civil de Interesse Público

PNM - Política Nacional de Museus

POC - Programas Operacionais para a Cultura

RA - Região Administrativa

RIMA - Relatório de Impacto sobre o Meio Ambiente

SAC - Salão de Arte Contemporânea

SAPS - Serviço de Alimentação da Previdência Social

SeC-DF - Secretaria de Cultura do Distrito Federal

SEBRAE - Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas

SESI - Serviço Social da Indústria

SICG - Sistema Integrado de Conhecimento e Gestão

SIGNUD - Sistema de Interpretação e Gestão do Núcleo Documental

SPHAN - Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

UFBa - Universidade Federal da Bahia

UNESCO - United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization

UniRio - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	21
CAPÍTULO 1. SOCIOMUSEOLOGIA E ARQUITETURA.....	33
1.1. Sociomuseologia e a relação comunidade, território e patrimônio cultural.....	35
1.1.1. O processo de reconhecimento do patrimônio cultural.....	44
1.1.2. O sentido de preservação dos Monumentos Históricos	53
1.2. O patrimônio arquitetônico como meio de atuação da Sociomuseologia	61
1.2.1. Ecomuseus, Museus Comunitários e Museus de Território	69
1.3. A arquitetura dos museus na história.....	79
1.4. Os percursos da arquitetura de museus no Brasil	98
CAPÍTULO 2. O ACERVO PELA SOCIOMUSEOLOGIA	107
2.1. Memória e cultura: acervo da Sociomuseologia.....	108
2.2. O patrimônio arquitetônico como acervo	120
2.3. Educação patrimonial, identidade e cidadania	129
CAPÍTULO 3. MUSEALIZAÇÃO DO ACERVO ARQUITETÔNICO	140
3.1. Brasília Patrimônio da Humanidade	142
3.2. Museu Vivo da Memória Candanga	149
3.3. Projeto de Musealização do Acervo Arquitetônico do Museu Vivo da Memória Candanga.....	165
3.3.1. Apresentação.....	166
3.3.2. Objetivos.....	167
3.3.3. Pressupostos Metodológicos.....	168
3.3.4. As Exposições.....	171
3.3.4.1. Exposição de Longa Duração - Reconstrução da Agência de Benefícios do IAPI	171
3.3.4.1.1. Acervo	172
3.3.4.1.2. Museografia	173
3.3.4.2. ProMusAA do Museu Vivo da Memória Candanga – Exposição Temporária	187
3.3.4.2.1. Museografia	189
3.3.5. Como ele é (ou não) visto pela comunidade	205
3.3.1. Mais possibilidades de comunicação do acervo arquitetônico	211
CAPÍTULO 4. TRABALHANDO O PATRIMÔNIO ARQUITETÔNICO COMO ACERVO	213
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	230
BIBLIOGRAFIA	235

ÍNDICE REMISSIVO	242
APÊNDICES	I
ANEXOS.....	XII

ÍNDICE DE FIGURAS E FOTOGRAFIAS

Figura 1: Síntese teórico-metodológica do processo museológico como ação interativa de Santos (1999, p. 19).....	61
Figura 2: Ecomuseu do Quarteirão Cultural do Matadouro, disponível em http://www.quarteirao.com.br/territorio.html	78
Figura 3: Museu Didático Comunitário. Nicarágua. Construção. Fonte: Arquivo Ione Carvalho.....	79
Figura 4: Museu Didático Comunitário. Nicarágua. Material construído pela comunidade. Fonte: Arquivo Ione Carvalho.....	79
Figura 5: Museu Didático Comunitário. Nicarágua. Interior. Fonte: Arquivo Ione Carvalho.	79
Figura 6: Glyptothek de Munique, 1816-30. Planta baixa. Fonte: University of Hertforshire.	86
Figura 7: Altes Museum, 1823-30. Planta baixa. Fonte: University of Pittsburg.	86
Figura 8: Glyptothek de Munique, 1900. Interior. Fonte: de.academic.ru.	86
Figura 9: Altes Museum, 1823-30. Corte. Fonte: www.lifeloo.com/263HistArch1.htm	86
Figura 10: Museu do Crescimento Ilimitado, Le Corbusier. 1939. Fonte: www.amikanki.com	89
Figura 11: MoMA, 1939. Fonte: The Guardian.	89
Figura 12: Museu Guggenheim, Nova York. Corte transversal. Fonte: Montaner	91
Figura 13: Museu Guggenheim, Nova York. Vista exterior. Fonte: Bradburn.	91
Figura 14: Neue Nationalgalerie. Berlim, 1968. Vista exterior. Fonte: www.berlim.de	91
Figura 15: Neue Nationalgalerie. Berlim, 1968. Área de exposição. Subsolo Fonte: Arquivo Gabriel Dorfman.....	91
Figura 16: Neue Nationalgalerie. Berlim, 1968. Pátio interno. Fonte: Arquivo Gabriel Dorfman.....	91
Figura 19: Museu Romano de Mérida. Entrada. Fonte: museoarteromano.mcu.es	93
Figura 20: Museu Romano de Mérida. Nave principal. Fonte: museoarteromano.mcu.es	93
Figura 21: Museu Judaico. Berlim. Vista aérea. Fonte: Arquitetura e afins	94
Figura 22: Museu Judaico, Berlim. Vista do caminho para o exílio. Fonte: Arquitetura e afins	94

Figura 23: Museu Judaico, Berlim. Vista do jardim. Fonte: Arquitetura e afins.	94
Figura 24: Museu d'Orsay. Paris. Vista interna. Fonte: www.cambridge2000.com/gallery/html/P6241486.html	95
Figura 25: Museu Guggenheim, Bilbao. Planta térreo. Fonte: www.guggenheim-bilbao.es	97
Figura 26: Museu Guggenheim, Bilbao. Planta primeiro piso. Fonte: www.guggenheim-bilbao.es	97
Figura 27: Museu Guggenheim, Bilbao. Planta segundo piso Fonte: www.guggenheim-bilbao.es	97
Figura 28: Museu Guggenheim, Bilbao. Fonte: www.guggenheim-bilbao.es	97
Figura 29: Museu Guggenheim Bilbao. Interior. Fonte: Montaner.....	97
Figura 30: Museu Guggenheim, Bilbao. Fonte: Montaner.....	97
Figura 31: Museu Paulista, São Paulo. Construção. Fonte: www.mp.usp.br/historia.html ...	100
Figura 32: Museu Paulista, São Paulo. Vista do Jardim em frente.Fonte: www.mp.usp.br/historia.html	100
Figura 33: Museu Paulista, São Paulo. Interior. Fonte: www.mp.usp.br/omuseu.html	100
Figura 34: Ponta do Calabouço. Fonte: Augusto Malta.	102
Figura 35: Museu Histórico Nacional. Fonte: Rosa Beloto.....	102
Figura 36.: MAC, Niterói. Planta baixa subsolo. Fonte: www.macniteroi.com.br	104
Figura 37: MAC, Niterói. Planta baixa do 1º piso. Fonte: www.macniteroi.com.br	104
Figura 38: MAC, Niterói. Planta baixa do 1º piso.....	104
Figura 39: Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Corte longitudinal Fonte: www.iberecamargo.org.br	105
Figura 40: Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Vista externa. Fonte: www.iberecamargo.org.br	105
Figura 41: Oficina de Ikat, técnica utilizada para tecer os Paños de Gualaceo. Chordeleg, Equador. Fonte: Arquivo Ione Carvalho	129
Figura 42: Museu Didático Comunitário. Chordeleg, Equador. Situação em que se encontrava a casa doada. Fonte: Arquivo Ione Carvalho.....	129
Figura 43: Museu Didático Comunitário. Chordeleg, Equador. Situação após a restauração pelos membros da comunidade. Fonte: Arquivo Ione Carvalho.	129

Figura 44: Plano Piloto de Brasília apresentado por Lucio Costa ao Concurso Nacional do Plano Piloto da Nova Capital, 1957. Fonte: Brasília 1960 2010: passado presente e futuro.	147
Figura 45: Mapa da cidade de Brasília atualmente, onde se percebem as modificações feitas no Plano Piloto. 2000. Fonte: Site da Seduma.	147
Figura 46: Alterações do plano piloto original. Fonte: Site da Seduma.	148
Figura 47: Mapa das escalas predominantes. Em azul, a monumental; em amarelo, a residencial; em vermelho, a gregária, e em verde, a bucólica. Fonte: Suplan/Seduma.	148
Figura 48: Barracão da Novacap. 1957. Fonte: Arquivo Público do DF	151
Figura 49: SAPS. 1957. Fonte: Arquivo público do DF	151
Figura 50: Imagens do Núcleo Bandeirante, antiga Cidade Livre, acampamento que se tornou referência de comércio e serviços mesmo depois da inauguração de Brasília. Fonte: Arquivo Público do DF.	151
Figura 51: Invasão do IAPI. Fonte: Arquivo Público do DF.	152
Figura 52: Instalação de barracos na Ceilândia. Fonte: Arquivo público do DF	152
Figura 53: HJKO, Brasília. Alameda central na entrada, no final da década de 1950. Fonte: Arquivo Público do DF.	159
Figura 54: Museu Vivo da Memória Candanga, Brasília. Alameda de entrada, atualmente. Fonte: Gabriela Tenorio.	159
Figura 55. Museu Vivo da Memória Candanga, Brasília. Implantação. Fonte: SEC-DF. Folder da OSCIP Arte Vida.	163
Figura 56: Planta Baixa da Agência de Benefícios do API, local para a Exposição de Longa Duração.	172
Figura 57: Planta baixa do Projeto de Exposição de Longa Duração – ProMusAA do MVMC.	174
Figura 58: Módulo Contexto Urbano. Planta baixa e elevação esquemática da parede 01....	175
Figura 59: Módulo Contexto Urbano. Planta baixa e elevação esquemática da parede 02....	175
Figura 60: Módulo Contexto Urbano. Planta baixa e elevação esquemática da parede 03....	176
Figura 61: Módulo Contexto Urbano. Planta baixa e elevação esquemática da parede 04....	176
Figura 62: Módulo Contexto Urbano. Planta baixa com localização da maquete física.	176
Figura 63: Módulo Técnicas Construtivas. Planta baixa e elevação esquemática da parede 01.	177

Figura 64: Módulo Técnicas Construtivas. Planta baixa e elevação esquemática da parede 02.	177
Figura 65: Módulo Técnicas Construtivas. Planta baixa e elevação esquemática da parede 03.	178
Figura 66: Módulo Técnicas Construtivas. Planta baixa e elevação esquemática da parede 04.	178
Figura 67: Módulo Edificações. Planta baixa e elevação esquemática da parede 01.....	179
Figura 68: Módulo Edificações. Planta baixa e elevação esquemática da parede 02.....	179
Figura 69: Módulo Edificações. Planta baixa e elevação esquemática da parede 03.....	180
Figura 70: Módulo Edificações. Planta baixa e elevação esquemática da parede 04.....	180
Figura 71: Módulo Edificações. Planta baixa e elevação esquemática da parede 05.....	180
Figura 72: Módulo Edificações. Planta baixa e elevação esquemática da parede 06.....	181
Figura 73: Módulo Edificações. Planta baixa e elevação esquemática da parede 07.....	181
Figura 74: Módulo Edificações. Planta baixa e elevação esquemática da parede 07.....	182
Figura 75: Módulo Mão de obra. Planta baixa e elevação esquemática da parede 01.	182
Figura 76: Módulo Mão de obra. Planta baixa e elevação esquemática da parede 02.	183
Figura 77: Módulo Mão de obra. Planta baixa e elevação esquemática da parede 03.	183
Figura 78: Módulo Mão de obra. Planta baixa e elevação esquemática da parede 04.	184
Figura 79: Módulo Mão de obra. Planta baixa e elevação esquemática da parede 05.	184
Figura 80: Módulo Mão de obra. Planta baixa e elevação esquemática da parede 06.	185
Figura 81: Módulo Memória. Planta baixa e elevação esquemática da parede 01.....	185
Figura 82: Módulo Memória. Planta baixa esquemática das paredes 02 e 03.....	186
Figura 83: Módulo Memória. Planta baixa e elevação esquemática da parede 04.....	186
Figura 84: Módulo Área Externa e Implantação. Planta baixa e elevação esquemática da parede 01.....	186
Figura 85: Exposição HJKO arquitetura e memória. Planta baixa da Sala de Exposições Temporárias do Museu Vivo da Memória Candanga, onde foi realizada.	189
Figura 86: Exposição HJKO arquitetura e memória. Parede 01. A linha que aparece no meio do painel é marcação da impressão.	190

Figura 87: Foto da inauguração do HJKO em 1957. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.	190
Figura 88: Exposição HJKO arquitetura e memória. a. Parede 03 contendo o módulo Contexto Urbano e b. Ampliação da área das imagens. Da esquerda para a direita: um mapa com as distâncias entre Brasília e as capitais do país; as rodovias existentes que ligavam Brasília ao Rio de Janeiro e ao porto de Santos; a abertura de estradas; um mapa com as Rodovias Federais em 2002; as manchas urbanas do Distrito Federal em 1955, 1960, 1965, 1975, 1991 e 2007; e o mapa com a localização do Plano Piloto e os acampamentos pioneiros.....	192
Figura 89: Exposição HJKO arquitetura e memória. Parede 04. Continuação do módulo Contexto Urbano.....	194
Figura 90: Levantamento da área do acampamento HJKO realizado em 1963 pelo DUA e que contém as casas, os alojamentos, o HJKO e o ‘clubinho’, além de algumas casas da invasão e outras edificações de apoio.....	196
Figura 91: Exposição HJKO arquitetura e memória. Parede 06 do módulo Edificações (acima) e ampliação de seu lado esquerdo (abaixo).	196
Figura 92: Exposição HJKO arquitetura e memória. Imagens da Maquete do HJKO, construída em polietileno na escala de 1/100.	197
Figura 93: Planta do levantamento feito pela equipe do DePHA com o nome de todas as pessoas que se encontravam morando nas casinhas e acréscimos feitos durante o período de 1974 a 1984.	199
Figura 94: Edificações contemporâneas ao HJKO e o destino que receberam. a. Catetinho - DEMOLIDO; b. Igreja São João Bosco - PRESERVADA; c. Catetinho - PRESERVADO; d. Serviços Aéreos Cruzeiro do Sul - DEMOLIDO; e. Escola Júlia Kubitscheck - DEMOLIDA e f. Banco Francês e Brasileiro - DEMOLIDO. Fonte: Arquivo Público do DF	199
Figura 95: Exposição HJKO arquitetura e memória. Parede 07 contendo o histórico da Ação Popular e o levantamento das pessoas que vivam no local em 1984.	200
Figura 96: Exposição HJKO arquitetura e memória. Parede 08 do módulo Edificações, contendo informações sobre o médico Dr. Edson Porto.	201
Figura 97: Exposição HJKO arquitetura e memória. Parede 09 do módulo Técnica Construtiva e maquete da casa destinada aos médicos e funcionários do HJKO.	202
Figura 98: Exposição HJKO arquitetura e memória. Parede 10 do módulo Mão de obra.	203
Figura 99: Exposição HJKO arquitetura e memória. Parede 12, sobre a implantação do Museu Vivo da Memória Candanga no local do ex-acampamento HJKO.	204
Figura 100: Exposição HJKO arquitetura e memória. Parede 13, contendo os créditos da exposição.	204
Figura 101: Questionário aplicado a frequentadores do MVMC. Resultados. Gráfico sobre o conhecimento prévio do MVMC por parte dos entrevistados.	206

Figura 102: Questionário aplicado a frequentadores do MVMC. Resultados. Gráfico com a forma de conhecimento prévio do MVMC, por parte dos entrevistados nas escolas.....207

Figura 103: Questionário aplicado a frequentadores do MVMC. Resultados. Gráfico sobre como os estudantes se sentem com relação ao MVMC como monumento da cidade.208

Figura 104: Questionário aplicado a frequentadores do MVMC. Resultados. Gráfico com as opções mais escolhidas de como tornar as visitas aos monumentos mais atraentes.208

Figura 105. Visita à exposição HJKO arquitetura e memória com as crianças da Escola Classe II da Candangolândia.....234

Figura 106. D. Sebastiana e Sr. Antônio Lima identificando seus nomes e de seus amigos no levantamento feito em 1984 pelo DEPHA-DF.....234

Figura 107. D. Maria Salomé de Andrade, com cem anos e oito meses, feliz com a ida ao MVMC.....234

INTRODUÇÃO

A arquitetura¹ pode ser estudada sob diversos ângulos, por suas atribuições como artefato, obra de arte, monumento, território, construção, e em todas elas é possível perceber a relação que ela estabelece com o ser humano. Pode-se até pensar que algumas vezes esta relação não é tão agradável, mas não se pode negar que ela existe. Esta tese pensa a arquitetura por meio de mais uma de suas possíveis faces, como acervo museológico, quando ela é reconhecida como um patrimônio constituído, sob a ótica da Sociomuseologia².

Esta ideia teve origem em uma visita técnica na Fundação Casa de Rui Barbosa³ com os alunos de graduação do Curso de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro⁴, UNIRio. A visita guiada foi bastante elucidativa sobre o ilustre ex-ocupante da casa, seus livros, hábitos e os vários projetos culturais desenvolvidos na instituição, mas o edifício em si ficou de fora dos temas abordados. O curioso é que esta obra arquitetônica é um significativo exemplar das residências neoclássicas do final do século XIX no Brasil, onde podem ser abordados, por meio de sua análise, diferentes aspectos de ordem sociológica, tecnológica, urbanística e estética.

Do ponto de vista de sua organização espacial, de acordo com a disposição dos cômodos, observam-se as relações sociais dos que a habitavam e as novas tecnologias introduzidas na época. Sobre o aspecto urbanístico, a implantação possui a característica das chácaras da aristocracia carioca e possibilita a leitura do antigo bairro que, atualmente, apresenta uma feição muito distante da do passado. Foi um dos lugares mais privilegiados da cidade, mas passou por profundas transformações, tornando-se um bairro de passagem e comércio.

Para além da casa e do terreno, outros temas que envolvem a ocupação da cidade, como o transporte, a especulação imobiliária e a escolha dos investimentos públicos na área, poderiam ser explorados na visita à Fundação, se o patrimônio arquitetônico⁵ fosse trabalhado

¹ Nesta tese o termo arquitetura refere-se não só ao edifício construído em si, mas sua inserção urbana e seu valor como elemento formador do espaço da cidade. Este tema está discutido e contemplado no Capítulo 1.

² O tema da Sociomuseologia está contemplado no Capítulo 1.

³ A Fundação Casa de Rui Barbosa está localizada no antigo bairro de Botafogo, na cidade do Rio de Janeiro, na casa onde o diplomata viveu de 1893 a 1923. Na página eletrônica podem ser encontradas muitas informações sobre a casa e o morador: www.casaruibarbosa.gov.br.

⁴ A autora é arquiteta, professora assistente da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, FAUUnB, e lecionou por três anos na Escola de Museologia da UniRio.

⁵ Considera-se neste estudo como patrimônio arquitetônico não somente a edificação em si, mas seu conteúdo urbanístico, pois o edifício não está isolado na cidade. De acordo com o Manifesto de Amsterdam, a Carta Europeia do Patrimônio Arquitetônico, de outubro de 1975, o patrimônio arquitetônico europeu é constituído não somente pelos monumentos mais importantes, mas também pelos conjuntos que constituem as cidades antigas e os povoados tradicionais em seu ambiente natural ou construído.

como acervo museológico. Apresenta-se, portanto, como uma oportunidade para tratar de assuntos relevantes na formação da cidadania⁶ e da educação patrimonial⁷, de jovens e crianças, além de promover interação, independente da idade, com o patrimônio cultural, propiciando o reconhecimento e a valorização de signos de identidade⁸.

Acredita-se, por exemplo, que o contato de um adolescente com o bairro que ele descompromissadamente frequenta, ou atravessa de ônibus no seu trajeto habitual, pode assumir um novo significado quando ele passa a reconhecer esse lugar à luz de uma perspectiva histórica, conhecendo o processo de expansão da cidade em que vive. Nesse caminho, ele pode-se aperceber dos outros modos de apropriação da cidade no passado, conhecer o antigo caminho dos bondes, as tecnologias incorporadas nas habitações, os diferentes usos do solo através do tempo, os tipos de investimentos públicos ou a falta deles, quem se apropriou das áreas e como, quem ali habita e circula. Este processo pode despertar nele a ideia de pertencimento, de respeito pelo patrimônio, e contribuir para a construção de suas referências pessoais.

Esta tese busca alternativas de como essas informações podem ser transmitidas ao visitante de um museu, a partir da contextualização do edifício em si e de sua relação com a história da arquitetura e do urbanismo. Esse processo abriria um caminho para promover o trabalho com a memória⁹ dos membros da comunidade, fazendo a ponte para seu reconhecimento como cidadãos.

Nesta perspectiva, defende-se a ideia de que a arquitetura pode servir para comunicar sua importância do ponto de vista simbólico, artístico e cultural, com vistas à educação para o patrimônio, ao reconhecimento de identidades e da importância do exercício da cidadania. Assim, a arquitetura deixa de ser apenas o cenário onde o fato museal acontece e passa a ser estudada como objeto em si, passível de ser musealizado. O objetivo é incorporar a arquitetura do museu, quando patrimônio cultural, como acervo a ser comunicado.

A incorporação da arquitetura no âmbito de ações museológicas de comunicação pode contribuir para aproximar a comunidade de seu patrimônio e estabelecer a retroalimentação do sistema patrimônio-comunidade-território¹⁰ e, como consequência desse

⁶ O tema cidadania está contemplado no Capítulo 2.

⁷ O tema da educação patrimonial é parte do desenvolvimento do Capítulo 2.

⁸ O tema da identidade está presente no Capítulo 3.

⁹ O tema da memória encontra-se no Capítulo 1.

¹⁰ Este tema é abordado com a conceituação de Sociomuseologia no Capítulo 1.

processo, pode viabilizar ações de inclusão social¹¹. Esta constatação pode ser observada em propostas já trabalhadas em alguns museus¹², onde foram abordados diferentes conteúdos curriculares, históricos, filosóficos, sociológicos, técnicos, físicos, urbanísticos, arquitetônicos e artísticos que atuaram como avivadores dos laços de pertencimento da comunidade em relação a seu patrimônio, incentivando ações de preservação e desenvolvimento social. Neste sentido, a inclusão social também refere-se ao fato de que mais pessoas possam perceber-se incluídas na narrativa da história da arquitetura contada pelo museu. Isto realmente ocorreu no estudo de caso da tese, mas pode se repetir, à medida que se aproximam os fatos das pessoas, ou de grupos que tenham afinidades com os temas desenvolvidos e tratados nas ações.

A escolha deste tema envolve dois segmentos que se fundem na instituição museu: arquitetura e museologia. Notadamente, as críticas desferidas pelos museólogos com relação à arquitetura referem-se à funcionalidade dos espaços nos edifícios-museu. Por outro lado, há também, por parte da museologia, pouca valorização e conseqüente baixa exploração do valor museológico das edificações de caráter histórico, artístico e cultural, que frequentemente possuem algumas instalações museológicas¹³.

Acredita-se que o Patrimônio Cultural trabalhado sob a ótica da Sociomuseologia¹⁴ pode ser agente de ações que envolvam os conceitos de reconhecimento, identidade, cidadania e, conseqüentemente, atuem na integração social. Na Carta de Atenas¹⁵ (1931) foi destacado o papel da educação com relação ao respeito pelos monumentos:

“A Conferência, plenamente convencida que a melhor garantia de conservação dos monumentos e obras de arte provém do respeito e da afeição dos próprios povos, considerando que esses sentimentos podem ser amplamente favorecidos por uma ação adequada dos poderes públicos, expressa o desejo que os educadores habituem a infância e

¹¹ O termo inclusão social refere-se às diversas camadas sociais e aos portadores de necessidades especiais, ou seja, à questão da acessibilidade, prevista na Constituição Federal do Brasil. A inclusão social a que se refere, portanto, é a possibilidade de um maior número de pessoas conseguir apreender o significado do que está sendo exposto no museu, por meio de técnicas que viabilizem o acesso às informações dos que não sabem ler, ou que não compreendem plantas ou não podem ver, fazendo uso de linguagens como maquetes, auriculares, vídeos e imagens em três dimensões, além do treinamento dos agentes educativos da instituição.

¹² Estas ações podem ser encontradas em museus comunitários e museus de território, como é o caso do Museu Didático Comunitário de Itapoã e Museu Didático Comunitário em Chodeleg no Equador, apresentados no Capítulo 1.

¹³ Muito embora o recorte deste trabalho tenha foco nas instituições museológicas, acredita-se que as ações de comunicação a serem discutidas e sugeridas na tese podem ser aplicadas em outros espaços arquitetônicos.

¹⁴ Mesmo em um museu de práticas tradicionais é possível que haja a preocupação com a integração social, porém pela prática, percebe-se que não é comum encontrar ações desta natureza.

¹⁵ A Carta de Atenas foi redigida pela Sociedade das Nações e Escritório Internacional dos Museus, em outubro de 1931, durante o I Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos em Monumentos. O tema do encontro foi a proteção a monumentos históricos sujeitos a ameaças externas. Este documento é visto como a primeira normatização internacional dedicada essencialmente ao patrimônio, e que reflete as questões relacionadas ao restauro de monumentos.

a juventude a não danificarem quaisquer monumentos, e lhes ensinem o interesse, duma maneira geral, pela proteção dos testemunhos de qualquer civilização”. (Carta de Atenas, 1931)

Este estudo volta-se para o edifício que contém a museografia e que dispõe o acervo museológico. O edifício que nem sempre foi construído para aquele fim, mas que foi escolhido e adaptado, justamente por ser testemunho importante de um fato, de uma época, da vida de uma personalidade, pelo seu contexto urbano ou valor artístico. É, pois, uma tese sobre como tratar um acervo que abriga outro acervo.

A pergunta inicial que motivou a pesquisa para a tese foi a seguinte: A arquitetura de um museu, quando é um patrimônio arquitetônico, pode ser reconhecida e, portanto, trabalhada como acervo da instituição?

Esta indagação assume a premissa de que à obra arquitetônica, reconhecida como patrimônio, infere-se um potencial campo de informações a serem estudados sob diversos aspectos relevantes para a formação de cidadãos conscientes de seu papel na sociedade e de suas potencialidades. Além disso, viabiliza ações de inclusão social, cidadania e desenvolvimento por meio de dinâmicas que tomem por base a própria história da arquitetura e do urbanismo, a cultura, a história e a memória da comunidade.

À luz da Sociomuseologia há ainda outros questionamentos que auxiliaram a estruturação da tese. São eles: A quais os edifícios/museus se aplica esta hipótese? Os fatores determinantes são o edifício histórico, o motivo ou acontecimento gerador do fato museal ou o acervo que está relacionado com o edifício? Que conteúdos podem ser trabalhados a partir da comunicação do acervo arquitetônico? Como contar a história do edifício?

Ao pesquisar sobre o tema arquitetura e museologia no Banco de Teses/Dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, CAPES¹⁶, percebe-se que as pesquisas estão comumente relacionadas a museus específicos, tais como o Museu de Arte

¹⁶ No Banco de Teses/Dissertações da CAPES, dentro dos temas museologia e arquitetura, encontram-se os trabalhos: “Arquitetura em suspensão. O edifício do Museu de Arte de São Paulo. Museologias e museografia”, de Alexander Miyoshi (2007); “Museus infantis: uma questão contemporânea”, de Ana Cláudia Breier (2006); “Templos da 'verdadeira' arte, espaços interativos, locais de propaganda: o que se ensina no Museu de Arte?”, de Clarice Pinto Ben (2006); “Arquitetura de Museus”, de Cristiana Serrao Casellato (1998); “MAC de Niterói: Práticas, relatos e impressões de um espaço vivenciado” de Márcia Martins Campos (2003); “Arquitetura da arte: o paradoxo nos museus de arte moderna”, de Maria Cristina N. Cabral (2003), “Arquitetura da arte: o paradoxo nos museus de arte moderna”, de Maria da Conceição Alves de Guimaraens (2003), “Arquitetura para o Museu de Arte Contemporânea da USP”, de Renato de Andrade Maia Neto (2005); “Arquitetura em exposição: uma prática interdisciplinar; caracterização das bienais de arquitetura de São Paulo”, de Stella Regina Miguez (2005).

de São Paulo, o Museu de Arte Contemporânea, MAC, de Niterói ou de São Paulo, ou ainda sobre as questões ligadas à funcionalidade do edifício frente à necessidade de abrigar as funções museológicas. A pesquisa bibliográfica buscou analisar como os dois segmentos podem conviver harmoniosamente e, se possível, numa atitude de reciprocidade funcional.

Partindo do **objetivo geral** desta tese, que é trabalhar a arquitetura de museus, quando patrimônio constituído, como acervo museológico, dentro dos conceitos da Sociomuseologia, foram definidos os seguintes **objetivos específicos**:

1. Estudar os princípios que norteiam a Sociomuseologia e sua relação com o patrimônio cultural, em especial com a arquitetura e o urbanismo;
2. Estudar a relação da Sociomuseologia com a arquitetura e o urbanismo por meio de experiências que já incluem o patrimônio arquitetônico como acervo e verificar a importância desta relação na construção de laços sociais que possam ser revertidas em ações de desenvolvimento social;
3. Desenvolver uma metodologia de trabalho com o acervo arquitetônico que viabilize de forma mais contundente sua inclusão nas ações de musealização do patrimônio construído, visando reflexões em torno da realidade social;
4. Aplicar a metodologia desenvolvida na construção de um **Projeto de Musealização do Acervo Arquitetônico** no Museu Vivo da Memória Candanga, MVMC, em Brasília; e
5. Avaliar sua aplicação por meio de questionários com alunos do ensino fundamental e funcionários do museu.

Inicialmente, foram definidos dois princípios norteadores fundamentais para a investigação. O primeiro foi determinar a que tipo de edifício que assume a função de museu se aplica a hipótese da tese. Para tanto, buscou-se as diretrizes contidas nos principais textos sobre preservação patrimonial, e como ponto de partida foi estabelecido que a hipótese se aplica a edifícios cuja arquitetura já é declarada patrimônio pelas instâncias competentes.

O processo de tombamento é uma forma de afirmação do valor patrimonial do edifício para a comunidade, e por isso digno de ser culturalmente disponibilizado à sua sociedade, como algo que a representa e a identifica. Portanto, o tombamento da obra

arquitetônica pelas autoridades competentes¹⁷ pode ser visto como sinal de sua importância para a memória coletiva, como alusão a uma personalidade, um fato, um período histórico ou social, ou por seu valor artístico, capacitando-o como mediador do processo de reconhecimento de identidade e de cidadania.

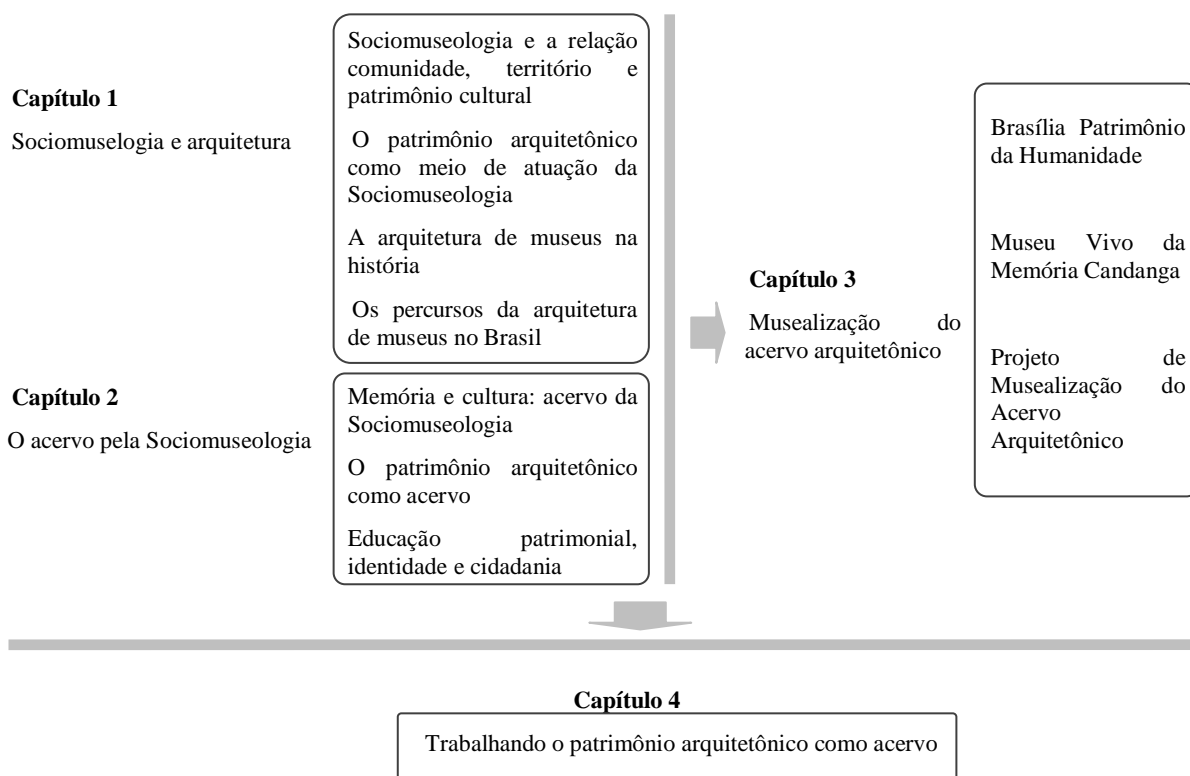
Porém, mesmo admitindo-se este critério, há que se reconhecer que este não é o único e exclusivo meio de avaliação do valor memorial e cultural de um bem. Este critério foi utilizado por uma questão de ordem prática e, ao final, mostrou caminhos que podem ainda ser desvelados por outros estudos, como está explicitado nas considerações finais.

O segundo princípio norteador refere-se ao embasamento teórico da tese, que está pautada nos conceitos da Nova Museologia, e mais especificamente na Sociomuseologia. Embora o estudo esteja sendo desenvolvido no âmbito da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, no Departamento de Museologia, que desenvolve seus trabalhos tomando por base tais princípios, destaca-se também o perfil da autora que desde sua atuação na área da teoria e história da arquitetura e do urbanismo, em universidades federais do Brasil, e na Escola de Museologia do Rio de Janeiro, vem trabalhando com o papel social do arquiteto e do museólogo no desenvolvimento das comunidades¹⁸. Portanto, tomou-se como desafio apresentar um contributo inédito à disciplina museológica, por meio do estudo da arquitetura de museus.

A tese está estruturada em 4 capítulos, conforme o esquema a seguir:

¹⁷ Com relação ao estudo de caso da tese, há uma peculiaridade: o processo de tombamento partiu de uma iniciativa da comunidade.

¹⁸ Professora de teoria e história da arquitetura e do urbanismo na FAUUnB e de museografia na UniRio, sempre procurou introduzir temas como o papel social do arquiteto e do museólogo nas aulas e nos textos utilizados na prática didática, procurando aproximar a prática profissional da sociedade. O Curso de Estudos Avançados em Museologia, CEAM, também foi importante meio de aproximação com a Sociomuseologia.



No **Capítulo 1 - Sociomuseologia e Arquitetura** são apresentados os conceitos que norteiam a tese, a sua gênese e a relação que se estabelece entre eles, tendo como base a Sociomuseologia. Destacam-se ainda o papel do patrimônio arquitetônico e o histórico das edificações concebidas com o fim de abrigar os indicadores de memória. Este capítulo contempla o primeiro objetivo específico e baseia-se em pesquisa bibliográfica e documental.

O percurso parte da análise dos documentos tidos como essenciais para a Nova Museologia. Foram lidos autores que admitem a comunicação do acervo como fundamental para a aproximação da comunidade com suas referências patrimoniais, considerando como possíveis consequências deste diálogo o reconhecimento de identidades, ações ligadas à educação patrimonial e iniciativas de fortalecimento da cidadania, visando seu desenvolvimento social.

Os primeiros textos estudados foram as Cartas Patrimoniais, documentos que em vários momentos serviram de referência para as intervenções no patrimônio cultural das nações. As Edições Lusófonas tiveram um importante papel neste sentido, uma vez que viabilizaram a tradução para o português, editaram e disponibilizaram via 'web' os mais importantes deles. Outra expressiva contribuição foi a publicação organizada por Bruno e Araújo (1999), com textos e depoimentos ligados à Nova Museologia, de fundamental

importância para a compreensão da mudança de paradigmas no campo da museologia, além dos textos analisados por Primo (1999), que fundamentam a museologia contemporânea. Foram também pesquisados os principais documentos produzidos no Brasil. Autores como Varine, Moutinho e Guarnieri encorpam teoricamente o material citado, em especial por suas vivências práticas.

Além da bibliografia específica na área de museologia e Sociomuseologia, foram consultados também, autores que tratam de patrimônio. Destacam-se Françoise Choay e Alois Riegl, sobre o patrimônio cultural, e Aldo Rossi e William Morris, sobre conceitos de arquitetura e preservação.

Fechando o capítulo, fez-se uma análise sobre a história da construção dos lugares de memória, destacando momentos onde a arquitetura respondeu espacialmente à demanda museológica ou seguiu em direções antagônicas. A análise estendeu-se ao Brasil.

No **Capítulo 2 – O acervo pela Sociomuseologia** desenvolve-se o tema da memória e da cultura como acervo da Sociomuseologia e foi introduzido o tema do patrimônio arquitetônico como acervo. Isso foi feito por meio de aportes teóricos e do estudo de experiências já realizadas, visando a criação de um Projeto de Musealização do Acervo Arquitetônico, como iniciativas voltadas para a educação patrimonial, e ações ligadas à identidade e cidadania. Este capítulo relaciona-se com o segundo objetivo específico da tese e também se baseia em pesquisa bibliográfica e documental

Destacam-se nesse espaço os textos sobre memória e cultura de Bosi, Nora, Le Goff, Meneses e Belegue, além da produção acadêmica de três museólogas. A primeira delas é Maria Célia Teixeira Moura Santos, por possuir trabalhos que coadunam com as expectativas geradas nesta tese, de inclusão do patrimônio arquitetônico na dinâmica dos museus. Seus textos teóricos e narrativas de experiências museológicas relatam uma aproximação da teoria com a prática e valorizam a vivência concreta da cultura material e imaterial levando a reflexões e ações frutíferas junto à comunidade.

A segunda é Maria de Lourdes Parreiras Horta, por ser referência na área da educação patrimonial. Seus textos, dotados de sensibilidade e senso prático, têm sido de grande contribuição para trabalhos ligados à memória social e apropriação dos bens culturais na educação formal e não-formal. E, finalmente, Maria Cristina Oliveira Bruno, cujos textos expressam grande preocupação com a apropriação por parte do público das referências patrimoniais.

Muitos outros autores colaboraram para a composição desta tese, mas estes de algum modo deixaram marcas mais profundas nas escolhas feitas neste percurso.

O intuito foi promover o diálogo dos conceitos com a prática museológica, inserindo o patrimônio arquitetônico no discurso do museu. Estes dois primeiros capítulos formam o arcabouço teórico da Pesquisa-Ação que toma forma no capítulo 3.

O **Capítulo 3 – Musealização do acervo arquitetônico** tem início com a apresentação de Brasília como cidade Patrimônio Cultura da Humanidade, onde está inserido o Museu Vivo da Memória Candanga, estudo de caso do presente trabalho. Em seguida é discutida a aplicação da metodologia desenvolvida com foco na musealização do acervo arquitetônico do referido museu e o projeto desenvolvido com sua aplicação prática.

A metodologia utilizada no desenvolvimento dos capítulos 3 e 4 foi a Pesquisa-Ação que, segundo Severino (2008), busca a compreensão de uma realidade visando a sua intervenção com o objetivo de modificá-la. “Assim, ao mesmo tempo que realiza um diagnóstico e a análise de uma determinada situação, a pesquisa-ação propõe ao conjunto de sujeitos envolvidos, mudanças que levem a um aprimoramento das práticas analisada” (Severino, 2008, p. 120). Mas também serviram de base para a pesquisa, de forma adaptada aos objetivos a serem atingidos, os estudos de Santos.

A Pesquisa-Ação em pauta trabalhou com coleta de dados obtidos por meio de pesquisa bibliográfica, documental, história oral e pesquisa de campo, levada a cabo por meio de levantamentos, entrevistas com os atores envolvidos e questionários com alunos do ensino fundamental, estudantes de arquitetura, funcionários do museu e outros visitantes.

De acordo com Barbier (2007), a Pesquisa-Ação é pedagógica e política, pois se presta à educação do homem cidadão e “pertence por excelência à categoria da formação, a um processo de criação de formas simbólicas interiorizadas, estimulado pelo sentido do desenvolvimento do potencial humano” (Barbier, 2007, p. 19). Nela, o pesquisador envolve-se com a comunidade, observando a realidade e, depois, ouvindo os principais problemas a serem solucionados. As técnicas de coleta de dados da pesquisa clássica podem ser utilizadas nas fases da pesquisa, que pode desenvolver-se em espiral: planejamento, ação, observação, reflexão e um novo planejamento da experiência. Na Pesquisa-Ação, o pesquisador procura participar da ação e não apenas observar.

Tendo em vista a pouca exploração, em termos museológicos, do patrimônio arquitetônico, propôs-se uma intervenção no Museu Vivo da Memória Candanga, a fim de

aproximá-lo da comunidade, utilizando a história da arquitetura do antigo Hospital Juscelino Kubitschek de Oliveira, HJKO, como fio condutor da memória e das ações propostas para o local onde está instalado o museu. A exposição ‘HJKO arquitetura e memória’, patrocinada pela Secretaria de Cultura do Distrito Federal, recebeu até o momento a visita de mais de 4.000 alunos do ensino fundamental e médio.

O Projeto de Musealização do Acervo Arquitetônico, ProMusAA, foi elaborado para o Museu Vivo da Memória Candanga pensando em como contar a história do lugar e sua importância para o reconhecimento da identidade do morador do Distrito Federal. As ações formuladas propiciaram um envolvimento do visitante com o acervo arquitetônico e as histórias passadas no local, tendo sempre sido pautadas pelas questões de inclusão social. Tais ações foram pensadas para responder aos seguintes questionamentos: O que o museu tem a mostrar por meio da arquitetura? O que deve ser comunicado e como? Que recursos utilizar? Como envolver o visitante? Como tornar este Museu referência identitária? Como trazer os moradores das regiões adjacentes, que têm relação com a história do lugar, para usufruir o espaço que foi feito para eles?

Participaram das pesquisas e do processo de elaboração do projeto museológico diferentes setores da comunidade. A Exposição Temporária serviu de apresentação da pesquisa já realizada, mas também de ponto de coleta de mais informações, pois muitos dos que foram até o museu voltaram com outros familiares.

Este capítulo está relacionado aos objetivos específicos 3 e 4 da tese.

No **Capítulo 4 – Trabalhando o patrimônio arquitetônico como acervo** são feitas as reflexões e as leituras das ações desenvolvidas na pesquisa e em sua aplicação prática. São apresentados também o produto dos questionários aplicados e a ficha catalográfica do acervo arquitetônico que pode servir de apoio para uma ação semelhante. É o momento em que se desenha o que pode ser generalizado na tese e aplicado genericamente em outras situações.

As fichas do Sistema Integrado de Conhecimento e Gestão, SICG, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, IPHAN, foram consultadas, para a elaboração da Ficha Catalográfica do Acervo Arquitetônico, para que houvesse a consonância entre os órgãos federais que trabalham com o patrimônio no Brasil e para que assim pudessem utilizar informações já obtidas por outras fontes.

Neste capítulo está contemplado o objetivo 5 da tese.

Em **Considerações Finais - O que nos diz a musealização do patrimônio arquitetônico** estão as reflexões do processo da pesquisa, sua aplicabilidade e as proposições finais.

Quanto aos objetivos, é uma pesquisa explicativa, e a norma da American Psychiatric Association, APA, foi a utilizada na redação do presente trabalho.

Como a tese se baseou em uma experiência prática, com o envolvimento de muitas pessoas ligadas ao tema, possui um viés fortemente ligado à história do lugar e das pessoas que ali viveram, o que tornou a pesquisa emocionante em vários momentos.

Capítulo 1. SOCIOMUSEOLOGIA E ARQUITETURA

Neste capítulo são apresentados os conceitos de Sociomuseologia, patrimônio cultural, patrimônio arquitetônico e arquitetura utilizados na pesquisa. Inicialmente, trata do surgimento da Sociomuseologia, dentro das discussões promovidas no movimento da Nova Museologia em nível internacional.

Os principais documentos estudados neste item são aqueles cinco identificados por Primo (2008) como fundamentais para a compreensão da museologia na contemporaneidade. São eles: aqueles elaborados no Seminário Regional da Organização das Nações Unidas para a educação, a ciência e a cultura, UNESCO¹⁹, Rio de Janeiro, 1958; a Mesa-Redonda de Santiago do Chile, 1972; o I Atelier Internacional da Nova Museologia, Quebec, Canadá, 1984; a Reunião de Oaxtepec, México, de 1984 e o Seminário 'A Missão do Museu na América Latina hoje: novos desafios', Caracas, Venezuela, 1992. Além desses documentos, produzidos no âmbito do Comitê Internacional de Museus, ICOM²⁰, textos de Santos e autores sobre Sociomuseologia serviram de referência. Destacam-se ainda os teóricos da arquitetura Choay e Rossi, além de Ruskin e Reigl.

Em seguida são trabalhados os ecomuseus, museus comunitários e museus de território, como exemplos de como o patrimônio arquitetônico pode ser visto como meio de atuação da museologia. Não ainda como requer o tema central desta tese, mas sobre como a Sociomuseologia pode estar associada à arquitetura enquanto território, lugar e espaço construído.

Encerra-se o capítulo com uma breve análise de como se deu a construção dos lugares de memória, ou os espaços para as atividades museológicas, ao longo da história, identificando alguns exemplos que tornaram-se paradigmáticos na construção da arquitetura projetada para museus e na museologia.

¹⁹ A 'United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization', UNESCO, foi criada em 1946 com vistas a promover a identificação, proteção e preservação do patrimônio cultural e natural de todo o mundo considerado especialmente valioso para a humanidade.

²⁰ O 'International Council of Museums' ICOM, foi criado em 1946 como uma organização não governamental vinculada à UNESCO, e atua de forma consultiva no Conselho Econômico e Social da Organização das Nações Unidas, ONU.

1.1. Sociomuseologia e a relação comunidade, território e patrimônio cultural

“É a partir da Declaração de Santiago que a comunidade museológica, já não pode ignorar que o museu começa a ter um papel decisivo na educação da comunidade e a ser agente de desenvolvimento. Por entender que a maior potencialidade dos museus é a sua ação educativa e a educação verdadeira, é aquela que serve à libertação, questionamento e reflexão, é que as novas correntes da museologia, após esta Declaração, se aportou do método pedagógico defendido por Paulo Freire, que entende a educação como prática da liberdade e constrói a teoria da Educação Dialógica e Problematicadora na qual a relação educador-educando é horizontal, ou seja: acredita-se que a partir do diálogo e da reflexão os homens se educam em comunhão.” (Primo, 1999, p. 20)

Em diferentes lugares do mundo, surgiram reflexões sobre a função social dos museus, fomentando experiências inovadoras, dentro de uma nova visão de mundo e da museologia. Julga-se importante compreender o caminho percorrido até a formulação das propostas teóricas que compõem atualmente o que se entende por Sociomuseologia e a relação que ela estabelece com o patrimônio cultural.

Na Mesa-Redonda de Santiago do Chile²¹, 1972, houve uma apresentação sobre a situação sociopolítica, econômica e técnica da América Latina.²² Ao final do encontro, os participantes chegaram à conclusão de que os museus poderiam ter uma participação mais ativa na comunidade, assumindo seu caráter educativo, formativo e difusor de conhecimento. Neste evento foi definido e proposto “um novo conceito de ação dos museus: o museu integral, destinado a proporcionar à comunidade uma visão de conjunto de seu meio material e cultural” (ICOM, 1972).

Para Santos (1999) é também relevante compreender a estrutura do encontro de Santiago, onde todos os expositores eram profissionais latinoamericanos e comprometidos com suas realidades sociais²³. O pedagogo brasileiro Paulo Freire²⁴ foi indicado para presidir o encontro, mas embora não tenha podido participar pessoalmente, teve suas ideias de

²¹ Candido (2008) menciona como importantes para a formação da Nova Museologia, além da Mesa-Redonda de Santiago do Chile de 1972, a Jornada de Lurs, em 1966 e o Colóquio Museu e Meio-Ambiente, na França, 1972. Santos (1999), em Reflexões sobre a Nova Museologia, enuncia no Seminário Regional da UNESCO, no Rio de Janeiro, em 1958, que tinha como objetivo discutir a função dos museus como educativo, um prenúncio das mudanças posteriores.

²² A Mesa-Redonda de Santiago do Chile, foi organizada pelo ICOM, a pedido da UNESCO e aconteceu entre os dias 20 a 31 de maio de 1972 em Santiago. O objetivo era pensar o papel do museu na América Latina. Tornou-se um marco na Museologia, pelas novas proposições de atuação desta disciplina na sociedade.

²³ Os temas tratados pelos palestrantes do encontro estavam relacionados ao desenvolvimento social e tratavam de educação, meio-ambiente e urbanização.

²⁴ Em entrevista a Mário Chagas, Varine (1996) comenta a importância dos textos de Paulo Freire para a Museologia e a discordância do governo brasileiro com a indicação de seu nome, feita pela UNESCO, para que o pedagogo presidisse o encontro de Santiago do Chile.

conscientização e mudança por meio da educação e engajamento sociopolítico permeando as discussões e as propostas finais do encontro.

No conceito de museu integral, Santos enxerga um importante marco na museologia: a introdução do tema da percepção da realidade e da conscientização da cultura e da identidade no discurso da instituição museológica, evidenciando a importância da compreensão dos problemas da sociedade em sua totalidade. Para ela, a formulação deste conceito pode ser entendida como o ponto de inflexão da museologia contemporânea, como **“a passagem do sujeito passivo e contemplativo para o sujeito que age e transforma a realidade**. Nessa perspectiva, o preservar é substituído pelo apropriar-se do patrimônio cultural, buscando a construção de uma nova prática social” (Santos, 1999, p. 09).

O documento gerado no encontro propunha algumas recomendações à UNESCO, entre as quais se destacam a divulgação deste novo entendimento da função museológica e a necessidade de formação de profissionais, em vários níveis, para atuar nos museus. Sugere ainda que os museus sejam meios de difusão dos progressos das áreas científicas, tecnológicas e culturais, trabalhando junto aos ministérios de educação e cultura, participando da elaboração de materiais didáticos sobre a história e os problemas a serem enfrentados pelas cidades em desenvolvimento na América Latina, tendo sempre como objetivo atingir o maior público possível. Estas propostas refletem a conscientização da grande distância existente entre o papel dos museus nos países que se desenvolviam a passos largos, na Europa e na América do Norte, e nas sociedades que caminhavam ao largo de tal crescimento, nos países da América Latina.

No mesmo documento, o Comitê do ICOM (1972) enfatizou a importância da instituição museológica²⁵ na formação da consciência das comunidades, como agente capaz de possibilitar a reflexão da situação presente, por meio da difusão do conhecimento e da proposição de análise do passado, fomentando a criação de ações que promovam melhorias das condições sociais.

Esse "fazer museológico" estava mais próximo da realidade, de acordo com as reflexões apontadas no encontro de Santiago, e evidenciou tanto a importância da inclusão da

²⁵ De acordo com o ICOM, até este momento, o Museu era definido como uma instituição permanente, sem finalidade lucrativa, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público e que realiza investigações que dizem respeito aos testemunhos materiais do homem e do seu meio ambiente. Ele os adquire, conserva-os, transmite-os e os expõe especialmente com intenções de estudo, de educação e de deleite. Houve, posteriormente, uma ampliação deste conceito.

comunidade na dinâmica do museu como da interdisciplinaridade, principalmente, com as ciências sociais. Esse olhar sobre o papel do museu levou também a reflexões sobre a postura dos conservadores e dos responsáveis pelas instituições que, quase sempre, definem os acervos e suas formas de exposição.

Para Santos (1999), contudo, o surgimento do Movimento Internacional para a Nova Museologia tem raízes anteriores, ainda no final da década de 1950 e início da década de 1960, período que a autora descreve como o despertar da consciência popular e de sua capacidade de enfrentamento do Estado com vistas a transformações sociais. Neste cenário, a educação foi identificada como sendo um importante fator para a formação desta consciência social. Um dos grandes nomes deste movimento foi justamente Paulo Freire²⁶.

Santos (1999) compreende que esta mudança de foco na ação dos museus, com um viés mais social e pautado na educação, foi reflexo do processo de transformação da sociedade que assistia a grandes avanços nos processos de comunicação, de urbanização e de produção. Prova disso são os temas escolhidos para vários encontros da época: o Seminário Regional da UNESCO²⁷, em 1958, no Rio de Janeiro, teve o papel pedagógico dos museus como reflexão; o tema da IX Conferência Geral do ICOM, em 1971, em Paris e Grenoble, foi "O Museu a serviço do homem, atualidade e futuro – O papel educativo e cultural". Estava havendo uma valorização do papel dos museus na educação e a autora compreende este fato como sinal da mudança de paradigma dos museus na formação da sociedade.

No Seminário do Rio de Janeiro, ficou evidente a importância das atividades educativas dos museus nas instâncias formais e não formais. O documento final enfatizou o papel das exposições e o cuidado que se deve ter quanto à disposição dos objetos e das informações, para que elas sejam sempre passadas de forma agradável e proveitosa para os diversos públicos. Primo (1999) destaca no encontro, além do reconhecimento do museu como uma extensão da escola, a ênfase no objeto museológico.

Em Paris, na conferência de 1971, foi apresentado um importante e inovador conceito de museu: o 'neighbourhood museum', museu da vizinhança. O objetivo foi construir

²⁶ Paulo Freire na época era Consultor para Educação do Conselho Ecumênico das Igrejas e estava organizando com Varine uma Organização não Governamental, ONG, internacional denominada Instituto Ecumênico para o Desenvolvimento dos Povos, *Institut Oecumenique pour le Développement des peuples- INODEP*.

²⁷ O Seminário Regional da UNESCO sobre a Função Educativa dos Museus contou com a participação do ICOM e profissionais do Brasil. Esta ação era parte de um projeto da UNESCO para discutir o tema em várias regiões do mundo. O Seminário contou com a participação de nomes importantes no cenário museológico nacional e internacional.

a história da comunidade, ressaltando sua identidade cultural, valorizando suas características mais relevantes, procurando orgulhar seus participantes, com a finalidade de trabalhar os problemas que estavam afligindo a comunidade e buscar soluções para problemas sociais e urbanos²⁸. Esta proposta continha uma mudança importante na estrutura do museu pois, na prática, passava o seu papel da forma passiva, de simples coletor, para a ativa, na qual trabalha com a comunidade, suas reflexões, suas contradições, os seus problemas e as possíveis soluções.

Para Almeida apud Santos (1999, p. 04), esta revolução na museologia foi promovida por George Henri Rivière, quando passou a defender que a sociedade deveria ser parte integrante do fazer museológico e de sua organização, o que abriu caminho para o que aconteceu no ano seguinte, em Santiago do Chile.

Nas décadas de 1970 e 1980 surgiram outras importantes e inovadoras iniciativas museológicas. Incentivadas por George Henri Rivière e Hugues de Varine, destacam-se a criação dos museus comunitários, dos ecomuseus e dos museus locais que, todavia, não foram muito bem aceitos pelo ICOM e principalmente pelo Comitê Internacional para a Museologia ICOFOM²⁹.

Neste período, no Brasil, a antropóloga Ione Carvalho já trabalhava no Rio Grande do Sul construindo museus comunitários³⁰, mas setores ligados à museologia tradicional não reconheciam tais iniciativas.

Na reunião de 1983 do ICOM, em Londres, as formas ditas *alternativas* de ações museológicas foram rejeitadas, mas em 1984 houve uma reunião no Canadá, com a participação do grupo ‘Ecomuseus de Quebec’, uma iniciativa de Pierre Maryand e René Rivard, com a finalidade de debater as experiências em curso. O resultado deste encontro, denominado I Ateliê Internacional Ecomuseus/Nova Museologia, foi a redação da Declaração

²⁸ O modelo apresentado foi o do Museu de Anacostia, em Nova York, pelo seu Diretor John Kinard (Santos, 1999). Era um exemplo de como ações museológicas podem transformar a rotina de uma comunidade por meio de ações educativas e de esclarecimento sobre temas que afetam diretamente a saúde e a autoestima do grupo social.

²⁹ O *International Comitée for Museology*, ICOFOM, foi criado em 1977, no intuito de contribuir com a pesquisa, o estudo e a difusão das bases teóricas da museologia. Atua promovendo encontros científicos em diferentes países a fim de propiciar o intercâmbio entre os profissionais da área.

³⁰ Esta experiência aconteceu em Uruguaiana, 1976, no Rio Grande do Sul, com a construção do Museu Crioulo, primeiro museu comunitário do Brasil, com a participação efetiva da comunidade em sua montagem.

de Quebec – Princípios de Base de uma Nova Museologia³¹. Em 1985, em Lisboa, no II Encontro Internacional – Nova Museologia/Museus Locais, foi efetivamente criado o Movimento Internacional para a Nova Museologia, MINOM que, em 1986 passou a ser reconhecido como organização afiliada do ICOM. Primo (1999) identifica como essencial no MINOM a interdisciplinaridade, o caráter social e o valor atribuído às pesquisas e à interpretação no contexto museológico. A museologia assumiu, como objetivo, “o desenvolvimento comunitário e não só a preservação de artefactos materiais de civilizações passadas” (Primo, 1999, p. 13)

Na Reunião de Oaxtepec, também em 1984, no México, ficou ainda mais evidente a dissociação entre a chamada Nova Museologia e a chamada Museologia Tradicional. A relação território-patrimônio-comunidade foi considerada indissociável, e a museologia passou a considerar essencial a efetiva participação da comunidade na interpretação de seus símbolos ‘in situ’. Tais idéias contribuíram para o alargamento do conceito de patrimônio cultural e o entrosamento da museologia com os problemas sociais, econômicos e políticos das regiões. A museologia passou a assumir o papel de possível agente de desenvolvimento comunitário, e com isto ficou patente a necessidade de capacitação da comunidade para gerir seu patrimônio cultural. (Primo, 1999).

No encontro de Quebec foi decidido que era necessário viabilizar o intercâmbio das novas experiências museológicas e dos ecomuseus, estabelecer as relações com a museologia ‘oficial’ e discutir os conceitos e as práticas em curso. Estas proposições tomaram como base o conceito de museu impresso na Declaração de Santiago, que, como se percebe, era bem mais comprometido com a sociedade do que o empregado oficialmente pelo ICOM³², na época:

“(…) o museu é uma instituição a serviço da sociedade, da qual é parte integrante e que possui nele mesmo os elementos que lhe permitem participar na formação da consciência das comunidades que ele serve; que ele pode contribuir para o engajamento destas comunidades na acção, situando suas actividades em um quadro histórico que permita esclarecer os problemas atuais, isto é, ligando o passado ao presente, engajando-se nas mudanças de estrutura em curso e provocando outras mudanças no interior de suas respectivas realidades nacionais; [...]” (ICOM, 1972)

Também no documento gerado em Quebec ficou estabelecido que a museologia contemporânea deveria ser mais ativa dentro da sociedade, com ações voltadas para o homem

³¹ Este documento foi traduzido por Mário Moutinho e publicado pelas Edições Lusófonas, Cadernos de Sociomuseologia, Nº 15.

³² O conceito de museu utilizado pelo ICOM está na nota de rodapé de Nº25.

e seu meio ambiente, procurando agir de forma interdisciplinar por meio de novas metodologias, buscando interagir com o seu público. Além de pensar na conservação material dos testemunhos da história, a Nova Museologia, que recebia várias denominações ligadas à chamada museologia ativa, tais como ecomuseologia e museologia comunitária, voltava sua preocupação, principalmente, para o desenvolvimento social destas comunidades e para o seu futuro.

A Nova Museologia faz uso dos recursos correntes da disciplina museológica, tais como coleta, conservação e pesquisa, mas tem também a preocupação de se colocar a serviço da comunidade como forma de aproximação dos povos com sua cultura, contemplando também os aspectos científicos, socioculturais e econômicos.

Como o Encontro de Quebec aconteceu quinze anos depois do início destas experimentações museológicas, foi possível discutir sobre as dificuldades, os sucessos, as possibilidades de ações e os entraves das experiências em curso. Com relação à questão do reconhecimento do movimento e a organização das reflexões teóricas dos projetos já implantados, ficou acordado que a museologia ativa seria apresentada à comunidade museal internacional. O objetivo seria a obtenção de seu reconhecimento como uma tipologia museológica, a fim de viabilizar parcerias com os poderes públicos e a criação de duas estruturas permanentes: o Comitê Internacional Ecomuseus/Museus Comunitários no quadro do ICOM e uma federação internacional, com sede provisória em Quebec, possivelmente associada ao ICOM e ICOMOS, com a missão de elaborar sua estrutura e objetivos, além de um plano trienal de encontros e de colaboração internacional.

Para Santos, o surgimento da Nova Museologia pode ser visto como uma resposta às demandas da sociedade, que se viu capaz de se mobilizar de forma organizada, crítica e reflexiva, de definir metas de ação que promovessem sua melhoria social, e que viu na museologia um instrumento de voz.

Santos compreende como sendo os princípios norteadores da Nova Museologia:

"o reconhecimento das identidades e das culturas de todos os grupos humanos; a utilização da memória coletiva como referencial básico para o entendimento e a transformação da realidade; o incentivo à apropriação e reapropriação do patrimônio, para que a identidade seja vivida na pluralidade e na ruptura; o desenvolvimento de ações museológicas, considerando como ponto de partida a prática social e não as coleções; a socialização da função de preservação; a interpretação da relação entre o homem e o seu meio-ambiente e da influência da herança cultural e natural na identidade dos indivíduos e dos grupos sociais; a ação comunicativa dos técnicos e dos grupos comunitários, objetivando o entendimento, a transformação e o desenvolvimento social." (Santos M., 1999, p. 12)

Alguns novos conceitos foram incorporados e outros foram adequados a esta nova concepção de atuação museológica, dos quais destacam-se três, definidos por Santos (1999): patrimônio global ou integral, museu integral e museologia ativa. Patrimônio global ou integral é a compreensão do patrimônio no espaço e no tempo, em todas as dimensões: culturais, naturais, materiais, imateriais, o meio-ambiente, o homem, o saber e o fazer. Museu integral é aquela instituição que tem a ênfase no homem como sujeito das ações de conhecimento e de transformação do meio, como resultado da compreensão da totalidade dos problemas da sociedade, de seu território, do patrimônio e da população. E museologia ativa é a que experimenta ações referenciadas nos preceitos da Nova Museologia e podem ser traduzidos em experiências de ecomuseus, museus comunitários, museus de vizinhança e outras formas de integração do fazer museal com a comunidade.

A Nova Museologia é definida por Santos como sendo

“[...] um movimento, organizado a partir da iniciativa de um grupo de profissionais, em diferentes países [...] dentro dos sistemas de políticas culturais instituídas, organizando museus, de forma criativa, interagindo com os grupos sociais, aplicando as ações de **pesquisa, preservação e comunicação**, com a participação dos membros de uma comunidade, de acordo com as características dos diferentes contextos, tendo como objetivo principal utilizar o patrimônio cultural, como um instrumento para o exercício da cidadania e para o desenvolvimento social.” (Santos, 1999, p. 13)

A participação de profissionais ligados à museologia em Portugal, na criação do MINOM foi muito expressiva. Moutinho foi o responsável pela redação do documento emitido no I Atelier Ecomuseus/Nova Museologia, ou a Declaração de Quebec, e tem contribuído com a formação continuada de profissionais para atuar nos museus e órgãos de fomento da cultura, principalmente nos países de língua portuguesa. Implementou cursos de Segundo e Terceiro Ciclo em Museologia, onde foi estabelecido o conceito de Sociomuseologia e são desenvolvidas importantes pesquisas sobre o tema, com a possibilidade de entrosamento entre os pesquisadores de todo o mundo.

É importante também citar eventos que difundiram as preocupações com o papel da museologia na sociedade, tais como as ‘Jornadas sobre a Função Social do Museu’³³ e os ‘Encontros Nacionais de Museologia e Autarquias’³⁴. Neles, a efetiva participação de profissionais de diversas áreas ligadas aos museus e às comunidades, de todas as partes do

³³ As ‘Jornadas sobre a Função Social do Museu’, organizadas pelo MINOM, aconteceram em Vila Franca de Xira, 1988; Portimão, 1989; Vilarinho da Furna, 1990; Lisboa, 1991 e Setúbal, 1992.

³⁴ Os ‘Encontros Nacionais de Museologia e Autarquias’ foram realizados em Lisboa 1990, Beja 1991 e Setúbal 1992.

país, comprovaram o grande interesse em promover uma renovação nos processos museológicos, torná-los mais comprometidos com a realidade social e mais atuantes como agentes de desenvolvimento e transformação social.

No ano de 1992, em Caracas, na Venezuela, o Seminário ‘A Missão dos Museus na América Latina hoje: novos desafios’, evento organizado pela Oficina Regional de Cultura para a América Latina e o Caribe, ORCALC, e o Comitê Venezuelano do ICOM gerou o documento Declaração de Caracas-1992. Elaborado como uma espécie de balanço das atividades museológicas nos precedentes 20 anos na América Latina, cujo cenário sociopolítico, econômico e tecnológico se havia modificado de forma bastante significativa, trouxe algumas considerações com relação aos procedimentos básicos dos museus. Segundo Primo, neste encontro houve a proposição de “que o museu assuma a sua responsabilidade como gestor social, através de propostas museológicas que reflectam os interesses da comunidade e utilizem uma linguagem comprometida com a realidade, sendo esta a única forma de transforma-la”. (Primo, 1999, p. 15)

A Sociomuseologia, de acordo com Moutinho (2007), é uma área interdisciplinar, capaz de se relacionar de forma multidisciplinar com diversos campos do saber, principalmente com as ciências sociais e humanas, procurando aliar as estruturas museológicas às sociedades contemporâneas, com o objetivo de ser meio facilitador do desenvolvimento e inclusão social, com base no patrimônio cultural e natural, tangível e intangível da humanidade. Este conceito enfatiza a aproximação da museologia com os valores sociais e comunitários e a participação da comunidade em todo o processo, desde o incentivo aos movimentos ligados à memória, até a escolha dos objetos a serem musealizados e sua forma de exposição.

“[...] a Sociomuseologia assume-se como uma nova área interdisciplinar que resulta da articulação entre as demais áreas do saber que contribuem para o processo museológico contemporâneo. Entre o paradigma do museu ao serviço das colecções e o paradigma do museu ao serviço da sociedade está o lugar da Sociomuseologia.” (Moutinho, 2007, p. 03)

No Brasil, foram criados vários cursos de graduação em Museologia, alguns dos quais possuem uma ligação forte com a Sociomuseologia por meio de professores visitantes que fazem parte do quadro docente dos Cursos de Segundo e Terceiro Ciclo na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, ULHT, em Lisboa. No entanto, os currículos não expressam esta opção, e permanecem ligados à linha mais tradicional do ensino da museologia.

Desde 2006 está em funcionamento o Cadastro Nacional de Museus, que tem por finalidade mapear e conectar os 2.500 museus brasileiros. Em 2009, foi criado o Instituto Brasileiro de Museus, IBRAM, uma autarquia vinculada ao Ministério da Cultura, responsável pelos museus federais, e que busca a melhoria dos serviços, a formulação de políticas relacionadas à manutenção das entidades e a criação de ações integradas entre os museus brasileiros. Encontram-se, em órgãos ligados à cultura e ao patrimônio, profissionais que acreditam que os museus têm a possibilidade de propor iniciativas que permitam o conhecimento, o respeito e a aproximação das comunidades com seu patrimônio cultural, por meio de processos museológicos.

Moutinho destaca a importância de se entender o museu como uma entidade prestadora de serviços. Como tal deve lançar mão de recursos técnicos, tecnológicos e de marketing para conquistar o público. Lembra que o produto do museu é intangível. Sua produção pode ou não assentar-se em bens materiais, mas não pode ser apropriada para consumo posterior: é elaborada e consumida em simultâneo, durante a visita (Moutinho, 2008, p. 02). Esta visão corrobora com a ampliação dos programas de necessidades³⁵ dos museus na atualidade, o que propicia uma utilização cada vez maior dos espaços físicos das instituições museológicas, que representam importante papel no desenvolvimento social e na economia de alguns países.

Nesta tese, entende-se a Sociomuseologia como uma área da museologia, ciência social e aplicada, que procura trabalhar de forma multidisciplinar, por meio das estruturas museológicas, os problemas da sociedade contemporânea, incluindo as várias modalidades do patrimônio cultural e a memória coletiva dos povos, de modo a propiciar a ativa participação da comunidade nas diversas fases do processo museal, visando seu desenvolvimento social³⁶.

Diante desta forma de pensar a atuação no campo disciplinar da museologia, a relação homem-objeto-cenário possui outra dinâmica de interatividade. O homem participa de forma mais reflexiva nas ações de coleta, de interpretação do patrimônio e do processo de musealização. O objeto passa a ser trabalhado com a comunidade. O cenário passa a ser percebido como o lugar onde estas relações acontecem, não importando se é um museu tradicional ou parte do território da cidade, mas é entendido como parte importante da

³⁵ Cada vez mais os museus estão ampliando e disponibilizando seus espaços físicos para atividades complementares à área de exposição. Como exemplo, podem ser citadas as ampliações do Museu Britânico, do Reina Sofia, do Prado e do Louvre.

³⁶ Este conceito foi construído com base nas definições de Moutinho e Primo.

compreensão de seu significado. O trinômio homem-objeto-cenário passa a ser visto como sociedade-patrimônio-território.

Neste processo de formação do conceito de patrimônio cultural, percebeu-se o amadurecimento de seu entendimento e o reconhecimento de sua importância na valorização da identidade dos povos.

1.1.1. O processo de reconhecimento do patrimônio cultural

Patrimônio, em sua origem etimológica, significa os bens herdados dos pais pelos filhos (Ferreira, 1975), mas com o passar dos tempos o termo foi ganhando novos significados, que variam de acordo com os adjetivos que lhe são atribuídos. Sua abrangência também foi estendida, pois saiu da circunscrição familiar e passou a ser visto também como atributo do Estado, ou seja, passou da esfera privada para a coletiva.

A UNESCO, estabeleceu, na Conferência Geral, realizada em Paris, em 1972, o conceito de Patrimônio Cultural e Natural como sendo o seguinte:

“Os monumentos: obras arquitetônicas, de escultura ou de pintura monumentais, elementos ou estruturas de caráter arqueológico, inscrições, cavernas e grupos de elementos, que tenham um valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência, os conjuntos: grupos de construções, isoladas ou reunidas, cuja arquitetura, unidade e integração na paisagem lhes confirmam um valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência. Os lugares: obras do homem ou obras conjuntas do homem e da natureza assim como as zonas incluídos os lugares arqueológicos que tenham um valor universal excepcional desde o ponto de vista histórico, estético, etnológico ou antropológico. Os monumentos naturais constituídos por formações físicas e biológicas ou por grupos dessa formação que tenham um valor universal excepcional desde o ponto de vista estético ou científico. As formações geológicas e as zonas estritamente delimitadas que constituam o habitat de espécies animal e vegetal ameaçadas, que tenham um valor universal excepcional desde o ponto de vista estético ou científico. Os lugares naturais ou as zonas naturais estritamente delimitadas, que tenham um valor universal excepcional desde o ponto de vista da ciência, da conservação ou da beleza natural.”UNESCO

A palavra monumento tem suas raízes no latim ‘monumentum’, e deriva de ‘monere’, que significa advertir ou lembrar, mas quando utilizada na definição de patrimônio da UNESCO, percebe-se uma alteração no seu significado. O termo era inicialmente entendido como algo erguido para lembrar às pessoas e a seus descendentes sobre um acontecimento, um fato, ou até mesmo um rito, e estava relacionado à memória de um povo. Era capaz de “contribuir para manter e preservar a identidade de uma comunidade étnica ou religiosa, nacional, tribal ou familiar” (Choay, 2006, p. 18), ou seja, possuía um caráter antropológico.

Por muito tempo, os edifícios da antiguidade clássica serviram para ratificar o que diziam os historiadores. Aliás, este foi o primeiro argumento para a sua conservação, como atestou Alberti³⁷ em seus escritos.

Na Idade Média, as invasões bárbaras foram responsáveis por grande parte da demolição dos monumentos, mas deve-se aliar a isto o fato de que muitos deles foram desmanchados para que seu material de construção fosse utilizado em outras edificações. A igreja, que era proprietária dos mais importantes documentos produzidos na era clássica, viabilizou a conservação de muitos prédios, pagãos, dando-lhes novas atribuições. Choay (2006) acredita que esta atitude estava associada tanto a questões práticas de ordem econômica, como também de respeito à erudição, ou seja, envolviam intelecto e sensibilidade. Nesta época havia grandes dificuldades em atingir a perfeição técnica e estética³⁸, por isso ‘salvar’ da destruição alguns destes exemplares clássicos, utilizando-os como adereço em outras construções, era considerada uma forma de preservação e uma possibilidade de continuar tendo acesso a eles para admirá-los. Apesar destas ações pouco ortodoxas aos olhos de hoje³⁹, a igreja conseguiu conservar muitos monumentos com finalidades religiosas.

Foi no Renascimento, contudo, que os humanistas atribuíram uma dimensão histórica aos monumentos, pois encontraram nos vestígios da Roma Antiga a confirmação do que fora escrito pelos historiadores:

“[Os] túmulos dos romanos e os vestígios de sua antiga magnificência que vemos à nossa volta nos ensinam a dar crédito aos testemunhos dos historiadores latinos que, com toda a certeza, de outro modo nos pareceriam menos críveis.” Alberti apud Choay (2006, p. 46)

A apreciação dos monumentos pelo seu valor artístico só teve início entre os séculos XIV e XV, quando escultores e arquitetos passaram a investigar a arte antiga, procurando compreender suas relações formais, com base na geometria, no ritmo, na escala, na simetria e

³⁷ O humanista italiano Leon Battista Alberti nasceu em Gênova, em 1404. Teórico da arte e da arquitetura, escreveu o tratado ‘De re aedificatoria libri decem’ finalizado em 1452, onde expôs suas reflexões sobre o papel do arquiteto e a função da arquitetura. O último dos dez livros foi dedicado às técnicas de conservação dos edifícios existentes (Biermann, Grönert, & Jobst, 2006). No tratado, fez uma leitura multidisciplinar da Roma Antiga e, para Choay, inaugurou a historiografia da arquitetura. No texto, foram abordadas questões relacionadas à cidade, à engenharia e à beleza, mas é importante lembrar que não fez alusão à produção da Idade Média.

³⁸ Por muito tempo, a Idade Média foi vista como um período de obscuridade, como oposição da época clássica, no entanto, são dignas de nota as importantes invenções, nela surgidas, que possibilitaram os avanços do Renascimento. Esta afirmação com relação à dificuldade de se obter a perfeição técnica está relacionada aos cânones da estatúria grega e romana, comparada aos produzidos no intervalo antes do renascimento, que por questões de ordem religiosa, não retratavam com tanta exatidão a figura humana. Vale tomar também como exemplo as catedrais românicas que, antes do esplendor gótico, careciam de acabamento mais elaborado.

³⁹ Estas ações consistiam na retirada de pedras, clunas e materiais das construções tidas como pagãs, para serem colocadas em obras da Igreja.

na proporção, em busca dos segredos da beleza clássica. É o que se pode compreender como a contemplação desinteressada⁴⁰ da obra de arte, ou seja, a apreciação das obras, distanciada de seu conteúdo histórico e centrada em seu valor estético.

Esta forma de ver os monumentos nem sempre era partilhada pelos ilustrados humanistas. De acordo com Choay (2006), para os historiadores, a síntese do que ela chama de abordagem artística e letrada ter-se-ia concretizado em fins do século XIV, quando os artistas procuravam sensibilizar o olhar dos humanistas. Eles, por sua vez, apresentavam aos escultores e arquitetos, dentro de uma perspectiva histórica, os valores e a riqueza da cultura grecorromana, influenciando sua percepção das formas clássicas.

Apesar desta simbiose entre o olhar do erudito humanista e a sensibilidade do artista, foi o conhecimento histórico que prevaleceu como definidor dos exemplares a serem considerados importantes.

Enquanto os objetos móveis eram colecionados por intelectuais humanistas, príncipes e artistas em suas próprias casas, nos jardins, ou ainda em locais reservados para sua apreciação, a preservação das obras arquitetônicas estava atrelada a questões políticas.

A forma corrente de preservação de Roma, que vinha sendo demolida a passos largos, era o reaproveitamento de peças, como colunas e pedras de edificações sem uso, na construção de novas. Somente com a percepção da arquitetura como obra artística, que os papas⁴¹ começaram a instituir leis reguladoras e multas para os que praticassem ações destruidoras. No entanto, a mesma mão que definia a penalidade, cometia as infrações⁴².

Para Choay (2006), foi a institucionalização do Museu⁴³, que pavimentou o caminho da conservação dos monumentos arquitetônicos, pois colocou em evidência a preservação de objetos antigos e de arte.

Entre os séculos XVI e XIX, a maior preocupação da área de preservação era com a catalogação das peças coletadas para a formação de inventários. Pessoas das mais diferentes áreas, que tinham em comum grande interesse pelas antiguidades e obras de arte, trabalharam

⁴⁰ Não se pode falar que esta apreciação era totalmente desinteressada, pois arquitetos e artistas buscavam compreender os segredos da boa forma artística para se apropriarem deles em seus trabalhos.

⁴¹ Papa Gregório, o Grande (pontífice entre 590 e 604), propõe ações de preservação dos edifícios antigos e o Papa Pio II é autor da bula ‘Cum alman nostram urbem’, Com amor a nossa cidade, de 1462, que se ocupa da preservação das ruínas antigas e cria a figura do curador para as antiguidades.

⁴² Pio II utilizou pedras do Coliseu e do Capitólio nas construções do Vaticano e de São Pedro.

⁴³ A Galeria Uffizi, séc XVI é considerado por alguns autores como o primeiro museu privado da Europa, e o Museu Britânico, que abriu as portas em 1759, como o primeiro museu público do mundo.

na construção destes catálogos. Eram religiosos, médicos, diplomatas, juristas, artistas, enfim, eram colecionadores eruditos, que passaram a ser conhecidos como antiquários, e armazenavam tanto os objetos como volumes com informações e ilustrações sobre eles. Alguns destes exemplares foram publicados na Europa e serviram de base para debates entre estudiosos de diversos países, pois eram traduzidos para várias línguas.

Os mosteiros tiveram um importante papel na manutenção do acervo escrito. As catedrais guardavam e expunham obras de arte, contribuindo para a formação de uma cultura local. Choay (2006) lembra também a importante participação de Montfaucon, que, a partir de 1719, passou a publicar 'Monuments de la Monarchie Française' e ainda estimulou os eruditos a documentarem os achados iconográficos a fim de identificarem particularidades dos diversos povos europeus, fato importante na atribuição de valores identitários que possibilitaram o reconhecimento da produção artística de determinadas comunidades.

Os estudos sobre as antiguidades começaram a ser feitos com base em documentos científicos, com descrições minuciosas e confiáveis dos objetos que, aliadas às ilustrações, permitiam a comparação entre objetos semelhantes ou do mesmo autor, a fim de elaborar cronologias, tipologias e compreender as maneiras de elaboração das peças ou dos monumentos. Os desenhos tinham de ser feitos diante das obras originais para que o material iconográfico tivesse maior credibilidade, além disso, os antiquários solicitavam a mesma iconografia a diferentes artistas. A medição e a pesagem seguiam também algumas normas para diminuir as possibilidades de erro nos registros. Estas regras visavam imprimir mais confiabilidade aos estudos. Portanto, naturalistas e antiquários dependiam dos ilustradores para a catalogação de suas coleções.

O monumento arquitetônico, além de cenário dos acontecimentos, é suporte de inscrições, pinturas e esculturas, que evidenciam peculiaridades históricas, políticas e sociais, despertando o interesse pela sua preservação. No século XVIII, com as escavações de Pompeia, Herculano, Pesto⁴⁴ e outros sítios, foi ampliado o escopo dos estudos, que passaram a incluir o espaço urbano⁴⁵.

⁴⁴ Pompeia e Herculano foram cidades romanas, destruídas em 79 d.C. por uma erupção do vulcão Vesúvio, que acabou por cobri-las com cinzas. Os primeiros vestígios foram encontrados entre os anos de 1594 e 1600. Mas foi à partir de 1748, com Carlos de Bourbon, Rei de Nápoles, que foram iniciadas as escavações arqueológicas, de forma ininterrupta. E Pesto, ou Paestum, foi fundada pelos gregos no século VI a.C., conquistada pelos romanos em 273 aC e abandonada possivelmente por um surto de malária. A cidade foi descoberta por ocasião da construção de uma estrada no século XVIII. Com as escavações, encontraram três belos templos dóricos: de

No século XVIII foram introduzidas e publicadas algumas especulações em torno da arte, destacam-se no período as buscas tanto por uma periodização, como por leituras críticas das obras⁴⁶. As exposições passaram a ser acompanhadas de catálogos, enquanto que o mercado de obras de arte e a formação de grandes coleções particulares possibilitaram a aproximação das artes e sua apreciação por várias camadas da população. Nesse período, surgiram também as críticas de exposições nos periódicos. Tinha início a reflexão sobre a arte.

“Burke [...] que inventa o sublime, e Baumgarten, que empresta o seu nome à estética [...], levam a Kant. A ‘Crítica do juízo’ (1790) dá à arte identidade e dignidade novas, atribuindo sua origem a uma faculdade autônoma do espírito”. (Choay, 2006, p. 85)

É desse período também a obra do antiquário Caylus, que elaborou uma história da arte pautada nos valores plásticos das obras, com o intuito de mostrar que “a arte contribui com os próprios meios para transmitir o espírito dos povos e das civilizações” (Choay, 2006, p. 88). Com isso procurou passar a dimensão artística da obra de arte, por meio da fruição, do deleite na apreciação do objeto, ato que só é possível no contato direto com a obra.

Os catálogos e inventários cheios de imagens, mediadores didáticos, não eram capazes de propiciar a interação do observador com a obra em si. Daí a preocupação com os processos de conservação das antiguidades, pois, embora os museus já se ocupassem do tema, os monumentos arquitetônicos seguiam em processos de desintegração de suas partes para participarem na composição de acervos dos grandes museus europeus.

As viagens a sítios históricos passaram a acontecer com mais frequência, e a ausência de políticas de conservação tornaram-nos ainda mais vulneráveis. A exceção eram os monumentos que possuíam uma função, mesmo que diferente do uso para a qual foram criados. Daí a importância de se atribuir ao lugar possibilidades de uso, pois assim ele é notado pelo poder público ou privado e pode reclamar cuidados com sua manutenção e preservação.

Hera, Netuno e Ceres, além de ruínas da antiga cidade grega: casas, termas, anfiteatros e outros edifícios públicos.

⁴⁵ Neste mesmo período, os monumentos do mundo islâmico também passaram a ser merecedores de atenção. Como exemplo, podem ser destacados a grande Mesquita de Damasco, de 705-715, a Mesquita de Samarra, de 838, a Mesquita de Córdoba, Espanha, cujo início da construção data do século VIII e o mausoléu Taj Mahal, do século XII.

⁴⁶ Winckelmann publica ‘Geschichte der Kunst des Alterums’ em 1767, de Le Roy; e a segunda edição de ‘Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce’ é de 1770.

A Inglaterra foi o primeiro país a defender seus monumentos arquitetônicos da destruição. As catedrais góticas ameaçadas pela Reforma foram salvas por um movimento cívico, que contou com a participação dos antiquários e dos jornais, por meio de campanhas de esclarecimento da importância da manutenção dos monumentos representativos da história da nação⁴⁷.

A UNESCO aprovou, em 1972, em Conferência Geral, a Convenção para Proteção do Patrimônio Mundial Cultural e Natural⁴⁸, com a intenção de identificar e proteger sítios considerados de excepcional valor universal em todo o mundo. Os países signatários da Convenção, e que possuem lugares considerados Patrimônio Mundial, comprometem-se a conservá-los por meio de sua identificação, proteção, valorização e divulgação, cabendo à UNESCO a monitoração⁴⁹ da conservação dos bens inscritos, a facilitação de trâmites para a cooperação internacional e a promoção de sua divulgação e valorização (Machado & Braga, 2010).

Para Machado e Braga (2010) a pertença de um sítio na lista do Patrimônio Mundial acarreta benefícios sociais, educacionais, culturais e políticos, pois contribui para a melhoria na qualidade de ambientes urbanos. Além disso, a valorização dos imóveis atrai investidores públicos e privados que agem na sua conservação e em obras que costumam aumentar o fluxo de turistas⁵⁰. Para fazer parte da Lista do Patrimônio da Humanidade, o bem deve estar inscrito pelo país em uma lista prévia de bens considerados potencialmente aptos para a inscrição, ou seja, de excepcional valor universal. Posteriormente, o dossiê contendo os valores peculiares ao bem, juntamente com um plano de administração e proteção, é avaliado por especialistas de órgãos técnicos consultivos que dão apoio à UNESCO, dentre os quais destacam-se o ICOMOS, a União Mundial para Conservação da Natureza, IUCN, e o Centro

⁴⁷ Choay cita como associação religiosa a 'Church Building Society' e como associações arqueológicas a 'Oxford Architectural Society' e 'Cambridge Camden Society', de 1839; a 'Cambridge Antiquarian', de 1840 e a 'British Archeological Society', de 1843.

⁴⁸ Em 2009 a convenção já possuía 186 Estados-parte e 890 sítios inscritos. Atualmente são 195 o número de membros oficiais da UNESCO.

⁴⁹ A UNESCO faz o monitoramento dos sítios considerados Patrimônio Mundial, por meio de Relatórios Periódicos elaborados pelos gestores, com informações sobre seu estado de conservação, a manutenção dos elementos que contribuíram para sua inclusão na Lista do Patrimônio da Humanidade e possíveis riscos ou ameaças. Com a identificação de grave risco à integridade do bem, a UNESCO pode pedir autorização ao país para proceder ao Monitoramento Reativo, com a elaboração de recomendações e possíveis soluções que podem ser de natureza técnica, política ou financeira. (Machado & Braga, 2010)

⁵⁰ Para as autoras, o turismo é importante gerador de emprego e renda e pode ser aliado a iniciativas de redução de pobreza dos grupos sociais envolvidos. Cita ainda que, segundo o setor, para cada unidade habitacional hoteleira são gerados 1,5 empregos diretos e 2,5 empregos indiretos, além de aproveitamento de mão de obra com pouca especialização. (Machado & Braga, 2010, p. 21)

Internacional de Estudos de Conservação e Restauração do Patrimônio Cultural, ICCROM. Após as instâncias consultivas, de complementação dos documentos e de vistorias, o dossiê deve ser aprovado na reunião anual do comitê do Patrimônio Mundial, composto por representantes de 21 países dentre os signatários da Convenção, com mandatos de quatro ou seis anos. Mas há que se observar que a preocupação com o sítio não se limita ao bem, conforme ressalta Machado (2010):

“Cabe, portanto, ao gestor público a responsabilidade de cuidar e valorizar um patrimônio que é de toda a humanidade, prestar contas desse trabalho ao conjunto dos Estados-parte da Convenção, além de, é claro, valer-se do título como parte da sua estratégia para ampliar os benefícios socioeconômicos do patrimônio para a população que nela vive.” (Machado & Braga, 2010, p. 19)

No Brasil⁵¹, o Programa Monumenta⁵², criado em 2000, no âmbito do Ministério da Cultura, tem como objetivo principal “conjugar recuperação e preservação do patrimônio histórico com desenvolvimento econômico e social.” (Ministério da Cultura) Suas ações acontecem em cidades históricas protegidas pelo IPHAN, por meio de obras de restauração e recuperação de bens tombados e das áreas adjacentes, da capacitação de mão de obra para trabalhar com restauro, formação de agentes locais de cultura e turismo e promoção de atividades e programas educacionais e de geração de emprego e renda. Conta com financiamento do Banco Interamericano de Desenvolvimento, BID, e apoio da UNESCO, além da participação dos estados e municípios. É comum atribuir novos usos aos monumentos e imóveis adjacentes recuperados, a fim de permitir independência financeira na sua

⁵¹ Note-se que o Brasil foi descoberto em abril de 1500. A primeira tentativa de colonização teve início em 1530. Em 1630, os Holandeses se estabeleceram em Recife, onde construíram o Palácio de Friburgo, que mantinha um jardim zoobotânico. Mas foi com a vinda da Família Real, em 1808, que o Príncipe-Regente D. João criou o Museu Real, o atual Museu Nacional da Quinta da Boa Vista.

⁵² Em 1973, foi criado no Recife o Programa Integrado de Reconstrução das Cidades Históricas do Nordeste. Em 1975, foi criado o Programa Integrado de Reconstrução das Cidades Históricas, PCH, pelo Ministério da Educação e Cultura, com a finalidade de abrir linhas de crédito para recuperação de edificações de interesse histórico, restaurar imóveis para fins turísticos e conceder incentivos tributários para a formação de mão de obra especializada em restauro, além de outras atividades associadas (Rodrigues, 2002). O Programa Monumenta atua desde 2000 nas cidades mediante convênios entre o Ministério da Cultura e as prefeituras e/ou estados. As equipes de trabalho são compostas por técnicos do município ou do estado e do IPHAN, que agem em conformidade com as orientações da Unidade Central de Gerenciamento, com sede no Ministério da Cultura. Atualmente são 26 as cidades que participam do Programa Monumenta. Escolhidas de acordo com seu valor histórico e artístico, e com a necessidade das obras de recuperação, o acervo do programa é composto de museus, igrejas, fortificações, casas de câmara e cadeia, palacetes, conjuntos escultóricos, conventos, fortes, ruas, logradouros e edificações privadas em áreas tombadas pela União. Como uma das principais metas do Monumenta é estimular parcerias entre governo, comunidade e iniciativa privada, foi criado o Fundo Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico e Cultural, como meio de garantir a sustentabilidade do Programa. O Fundo Municipal financia as ações de preservação e conservação das áreas do Monumenta e capta os recursos financeiros gerados pelas iniciativas do programa para utilizá-los na conservação do Patrimônio Histórico de cada município. Além disso, o Fundo recebe ainda recursos orçamentários dos municípios envolvidos, contrapartidas de convênios, aluguéis e arrendamentos dos imóveis e doações.

preservação e manutenção. Muitos dos participantes do programa têm conseguido manterem-se como pólos culturais, contribuindo para o incremento do turismo cultural e com a geração de empregos com vistas a inclusão cultural, social e econômica da população.

Sete das nove cidades brasileiras Patrimônio Mundial fazem parte do Programa Monumenta. Todas elas recebem de alguma forma, incentivos públicos e/ou privados para sua conservação e manutenção graças, principalmente, ao status alcançado com o reconhecimento de sua importância no universo de bens representativos culturalmente no cenário mundial. No entanto, há que se estudar de forma mais aprofundada as consequências destas ações.

Também se destaca no Monumenta a preocupação com técnicas artesanais, em vias de extinção, que receberam incentivos por meio de cursos e iniciativas similares, no contexto da revitalização e recuperação dos imóveis e áreas adjacentes⁵³. No entanto, um alerta que deve ser feito é sobre a questão de algumas atividades tornarem-se esvaziadas de seus sentidos culturais quando tornam-se meras atividades cênicas para os turistas.

Outro programa de grande relevância no âmbito nacional, e que prevê a participação das três esferas públicas de governo e da comunidade, é o PAC⁵⁴-Cidades Históricas implantado em outubro de 2009. Com o objetivo de incrementar o desenvolvimento socioeconômico e cultural do país por meio da revitalização urbana de cidades históricas e da recuperação de monumentos, o PAC-Cidades Históricas foi concebido para ser implantado em 173 cidades até 2012 (Ministério do Turismo)⁵⁵. Segundo o Presidente Lula “a recuperação do patrimônio deve ser acompanhada de visitação de uso sustentável, que gere emprego e renda”⁵⁶. Para Machado (2010, p. 53) o PAC-Cidades Históricas pode ser visto como um avanço se comparado ao Monumenta, porque, além de ampliar o número de cidades do programa, alia às ações de preservação vários programas governamentais voltados para o desenvolvimento urbano. Os órgãos que, no Brasil, estão priorizando esta parceria efetiva com a comunidade são o IPHAN, as instituições ligadas à cultura, como o Ministério e as

⁵³ Exemplo destas ações são a ourivesaria de Natividade, no Tocantins e o Estaleiro Escola de São Luís do Maranhão.

⁵⁴ O Programa de Aceleração do Crescimento, PAC, foi criado no governo do Presidente Luiz Inácio Lula da Silva, como forma de incrementar o crescimento do país. Foi importante ferramenta de enfrentamento da crise econômica mundial de 2008, quando houve uma desaceleração da economia em vários países do mundo.

⁵⁵ A previsão orçamentária do PAC-Cidades Históricas é da ordem de R\$ 890 milhões.

⁵⁶ Esta declaração do Presidente Lula foi feita na inauguração do PAC-Cidades Históricas em Ouro Preto e encontra-se disponível na página eletrônica do Ministério do Turismo: http://www.turismo.gov.br/turismo/noticias/todas_noticias/200910212.html

secretarias, as associações de trabalhadores sejam de artesanato ou de outras categorias e outros órgãos governamentais ligados ao desenvolvimento social.

Na visão de Kühl (2009), a situação no Brasil com relação à preservação do patrimônio é a de que, apesar de se pensar há décadas sobre o assunto, as dificuldades ainda são muito grandes e estão principalmente ligadas à escassez de recursos financeiros e humanos. A legislação já avançou bastante, e em todas as instâncias de governo há órgãos responsáveis pelo assunto, mas a preparação de pessoal para trabalhar ainda é muito restrita, tanto pelas características continentais do país, como pela falta de qualificação em todos os níveis. Neste sentido, observa-se que os programas Monumenta e PAC-Cidades Históricas têm procurado sanar minimamente a demanda por meio do desenvolvimento de atividades formadoras e de capacitação. Mas há ainda um longo caminho a ser trilhado. A autora ainda revela sua preocupação com a forma de atuação dos que tratam do chamado restauro crítico no país, que, por vezes, sem um aprofundamento ou amadurecimento teórico, chegam a desconsiderar os aspectos documentais dos monumentos históricos (Kühl, 2009).

Nas últimas duas décadas do século XX, as preocupações com o desenvolvimento sustentável chegaram aos projetos de gestão do patrimônio. Foi quando ficou mais evidente que as estratégias de conservação devem estar atreladas a iniciativas de desenvolvimento das comunidades envolvidas, pois o desenvolvimento sustentável é considerado contemplado, quando os “pilares ambiental, econômico e social – incluindo a equidade intra e intrageracional – recebem a devida atenção” (Machado & Braga, 2010, p. 45).

O rebatimento destas expectativas concretizaram-se nas propostas relacionadas à gestão do patrimônio a partir de dois pressupostos. Primeiro, que o objetivo central deve ser a apropriação social dos benefícios da preservação por meio da sua adequada utilização e de resultados econômicos gerados com a iniciativa. Segundo, que seja ampla a participação da comunidade nos projetos, em todas as instâncias dos processos (Machado & Braga, 2010).

Neste ponto pode-se perceber que os preceitos da Sociomuseologia estão, pelo menos teoricamente, presentes na condução dos processos de gestão do patrimônio cultural no Brasil. Machado e Braga (2010) destacam a importância do envolvimento dos atores sociais no planejamento e na gestão dos centros históricos. Quando há este envolvimento, os diagnósticos dos problemas são mais precisos, assim como a identificação dos valores culturais, das práticas e dos comportamentos dos grupos sociais. Além disso, diminuem os

riscos de descontinuidades das ações e de postergação da implantação, em especial por conta de conflitos oriundos de concepções elaboradas por técnicos distantes da realidade local.

1.1.2. O sentido de preservação dos Monumentos Históricos

Para Choay (2006), a criação do termo monumento histórico deve ser atribuída ao antiquário naturalista Aubin-Louis Millin. Na apresentação à Assembléia Nacional Constituinte francesa do primeiro volume de ‘Antiquités nationales ou Recueil de monuments’⁵⁷, ele recomendou a urgente elaboração da representação dos vários tipos de monumentos que estavam sendo destruídos pela ação do tempo. Esta ação motivou o tombamento e o inventário das diversas categorias de bens, que foram em seguida deixados nos chamados ‘depósitos’.

A Comissão dos Monumentos da Constituinte ficou responsável pelos inventários, era composta por especialistas e pessoas comuns e foi dividida em dez seções de acordo com a natureza dos objetos a serem inventariados. Nenhuma delas tratava especificamente de arquitetura, mas de objetos relacionados à antiguidade e à história. Entre as medidas adotadas para fins de proteção dos bens de interesse coletivo, destacam-se a adaptação dos bens nacionalizados para novos fins e a sua venda a particulares para arrecadar fundos para o Estado.

Os bens móveis foram paulatinamente transferidos dos depósitos provisórios para os depósitos definitivos, que deveriam expor todo o patrimônio para ilustração da Nação. Estes depósitos começam a ser chamados de museus. Esta mesma comissão propôs que os depósitos fossem construídos em cada um dos oitenta e três departamentos que compõem a França, que fossem o mais completos possível e que ficassem próximos a instituições de instrução pública, justamente para que pudessem beneficiar-se dos museus. Note-se a preocupação do acesso da sociedade ao seu patrimônio cultural.

Com a transferência dos bens do Clero⁵⁸, da Coroa, e dos emigrados para a Nação, foi reforçada a ideia de patrimônio nacional e sua necessária conservação. Para Choay, esta ideia de patrimônio provocou uma “homogeneização do sentido dos valores” (2006, p. 99), e

⁵⁷ A obra completa possui seis volumes. Os quatro primeiros foram publicados entre 1790 e 1792.

⁵⁸ De acordo com a Constituinte de 02 de outubro de 1789, os bens do Clero deveriam ficar à disposição da Nação, assim como o dos emigrados e os da Coroa.

os monumentos arquitetônicos recentes passaram a ter o mesmo significado histórico e afetivo das antiguidades nacionais.

Outra importante contribuição foi a do médico francês Vicq d'Azyr⁵⁹, sobre a prática dos inventários dos monumentos históricos. O resultado de sua intervenção foi a dissociação do conceito de monumento histórico e de suas concepções ideológicas, o que resultou a incorporação aos estudos das produções do gótico, da arquitetura clássica e neoclássica, além dos vestígios grecorromanos, todos sendo avaliados como produções da França.

Para Choay (2006), a Revolução Francesa promoveu a um só tempo a destruição do patrimônio e formas de protegê-lo. Isso porque acredita que os elementos necessários para a criação de uma política de conservação do patrimônio monumental na França foram delineados a partir de 1789 com a concepção do termo 'monumento histórico' que estava na base dos inventários. Todas as ações ficaram a cargo do estado e estavam jurídica e tecnicamente embasadas. Com o fim da Revolução, Napoleão I dedicou-se à política de apropriação de bens para formar as coleções, em especial a do Louvre. No período de 1796 a 1830 os órgãos ligados à conservação dos monumentos passaram por sérias dificuldades, pois superaram a capacidade do estado de mantê-los.

No século XIX houve avanços teóricos e práticos com relação à prática da conservação do monumento histórico, da história da arte e da arqueologia. Mas as propostas de renovação urbana trouxeram consigo a destruição de muitos monumentos históricos em nome de ideais higienistas, período que se encerra na década de 1960 com a Carta de Veneza.

Segundo Choay, a ruptura com o pensamento dos antiquários e da Revolução Francesa, deu-se a partir de dois textos a que ela se refere como sendo "simbólicos e complementares" (2006, p. 127). O primeiro, oficial e administrativo, o 'Rapport au roi' de 1830, escrito por Guizot, Ministro do Interior francês, que propôs a criação do cargo de Inspetor Geral dos Monumentos Históricos da França e o segundo, contestador e poético, escrito por John Ruskin, em 1854 sobre "A abertura do Palácio de cristal e suas relações com o futuro da arte".

No texto de Guizot foi destacada a importância do monumento para a construção de um sentimento nacional, por meio dos estudos provenientes dos historiadores da arte, que se

⁵⁹ Vicq d'Azyr era membro da Comissão Provisória das Artes de 1792 e propôs a seção XI da 'Instruction sur la manière d' inventorier' (Choay, 2006, pp. 115-49).

distanciavam dos eruditos antiquários e viam a arquitetura antiga como “objeto de uma pesquisa sistemática relativa à sua cronologia, técnica, morfologia, gênese e fontes, sua decoração constituída de afrescos, esculturas e vitrais, assim como sua iconografia” (Choay, 2006, p. 129).

Para Ruskin, a arquitetura é o fio condutor capaz de conectar as gerações, “é o único meio de que dispomos para conservar vivo um laço com um passado ao qual devemos nossa identidade, e que é parte de nosso ser” (Choay, 2006, p. 139). A tese de Ruskin é que a reverência e o respeito pelo trabalho daqueles que construíram as edificações destinadas às mais variadas funções, de ordem pública e privada, sagrada e laica ou familiar, possibilitam uma espécie de comunicação com as gerações desaparecidas. Esta possibilidade se estende à arquitetura do presente. Admite a arquitetura do seu tempo como histórica pelo seu papel memorial e pela qualidade do trabalho. Ou seja, ele restitui ao monumento histórico o valor e a função original da palavra monumento. Outro aspecto dos estudos de Ruskin é a inclusão da arquitetura doméstica, da malha urbana formada pelas residências das pessoas comuns como “herança histórica a ser preservada” (Choay, 2006, p. 141). Juntamente com Morris⁶⁰, empenhou-se na preservação de monumentos históricos de outras nações e criou o conceito de “bem europeu”.

A consagração do monumento histórico na França e na Inglaterra adquiriu feições diferentes. Na Inglaterra, berço da Revolução Industrial, os monumentos foram incorporados à vida presente com outras funções, e como estavam mais ligados às tradições, seguiram o pensamento de Morris, que pregava a retomada da arte popular. A França enxergou a industrialização como uma marcha para o futuro, lidou com seus monumentos com sentimento nacionalista e histórico, dentro de um conceito ligado à museologia, de preservação e eternização de símbolos que pertencem à nação.

A legislação francesa foi pensada de forma centralizada, como iniciativa do governo revolucionário, e funcionou a partir da comissão instituída pelo estado, agindo de maneira mais uniforme, porém a falta de verbas limitou suas ações. Na Inglaterra, como as ações ficaram a cargo das associações dos antiquários, foram mais díspares entre si, e a quantidade

⁶⁰ Posteriormente, Morris ampliou as fronteiras de sua ação e agiu em defesa da conservação em países como a Turquia e o Egito.

de edificações que receberam intervenções para salvá-las da destruição e do abandono foi muito maior.

Outro tema importante é a falta de pessoal qualificado para atuar na restauração das obras. Após um longo período de tentativas e erros, o governo francês reconheceu a premente necessidade de formar profissionais habilitados para o exercício desta função. No século XX, os cursos oferecidos para a formação de conservação e restauração de monumentos históricos possuíam um viés muito forte de história da arte e de conhecimentos técnicos e científicos ligados ao desgaste dos materiais de construção.

No campo da restauração, duas doutrinas confrontaram-se no século XIX. A intervencionista, representada por Viollet-le-Duc, muito adotada nos países europeus, e a anti-intervencionista, defendida por Ruskin, e que foi mais aceita na Inglaterra. Ruskin acredita que “o trabalho das gerações passadas confere, aos edifícios que nos deixaram, um caráter sagrado” (Ruskin apud Choay, 2006, p. 154); portanto, as marcas deixadas ao longo de sua existência fazem parte de sua essência. A manutenção deve ser feita da forma mais imperceptível possível, pois o monumento, assim como uma obra de arte, não deve ter sua estrutura alterada.

Viollet-le-Duc se apoia na definição de que “restaurar um edifício é restituí-lo a um estado completo que pode nunca ter existido num momento dado” (Viollet-le-Duc apud Choay, 2006, p. 156), um estado ideal, não importando se foi concebido posteriormente. Em contraposição, a visão de Morris é a de que

“[...] preservar os edifícios antigos significa conservá-los no mesmo estado em que os recebemos, reconhecíveis, por um lado, como relíquias históricas, e não como cópias suas; por outro, como obras de arte executadas por artistas que tinham toda liberdade de trabalhar de outra forma, se o quisessem”. (Morris apud Choay, 2006, p. 157)

As visões antagônicas deram origem a trabalhos bem diferentes, mas que não ficaram restritos ao âmbito de seus defensores. A restauração aos moldes do que preconizava Viollete-le-Duc avançou na Europa.

Como uma síntese dos dois pensamentos, surgiram no século XIX os escritos de Camilo Boito, que questionavam, sob a ótica cada vez mais presente e avançada da arqueologia e da história da arte, os modos de restauro levados a cabo segundo os preceitos de Viollet-le-Duc. Entre 1879 e 1886, Boito, envolvido em congressos de engenharia na Itália, propôs uma série de diretrizes voltadas para a conservação e restauração dos monumentos históricos, adotados pela Itália em 1909. Num tom de conciliação entre os dois pensamentos,

Boito recorreu a Ruskin e Morris ao defender a autenticidade dos monumentos e a preservação dos acréscimos recebidos ao longo do tempo. Por outro lado, preconizava a restauração como forma de adequar o passado ao presente, mas advertia que a prática só deveria acontecer “quando todos os outros meios de salvaguarda (manutenção, consolidação, consertos imperceptíveis) tiverem fracassado” (Choay, 2006, p. 165). Neste sentido, entende que a restauração não deve pretender passar despercebida, como parte original da edificação. Para isto, podem ser utilizados vários artifícios, como materiais e cores diferentes, sinalização da restauração com as datas das intervenções, relato das informações, fotografias dos processos de restauração e, finalmente, a conservação, se possível, das peças substituídas. O importante é compreender que a restauração é uma intervenção, realizada numa época diferente da construção original e com técnicas disponíveis no momento de sua execução. Com estes conceitos, Boito, segundo Choay, estabeleceu os fundamentos críticos da restauração como disciplina.

Para Ruskin, a preservação da arquitetura é essencial para se lembrar e se compreender seu significado histórico. Se os monumentos recebem cuidados, não precisam de restauração. Por isto questiona as habitações feitas de forma provisória e sem dignidade da época da revolução industrial e vê no aspecto transitório e precário um desprezo pelos valores sagrados da família, impostos pelas condições de vida do momento⁶¹. A manutenção das casas pelos filhos é vista pelo autor como respeito aos ensinamentos e à dedicação dos pais pela manutenção da família e cita exemplares preciosos advindos de pequenas construções familiares europeias que são capazes de traduzir o esmero e a importância de suas construções do século XV da Itália. Este pensamento de Ruskin procura atribuir às casas das pessoas comuns, que fazem a história de sua cidade, o status de monumentos a serem preservados, por constituírem indícios da trajetória familiar e comunitária.

"[...] há apenas dois fortes vencedores do esquecimento dos homens, Poesia e Arquitetura; e a última de alguma forma inclui a primeira, e é mais poderosa na sua realidade: é bom ter ao alcance não apenas o que os homens pensaram e sentiram, mas o que suas mãos manusearam, e sua força forjou, e seus olhos contemplaram, durante todos os dias de suas vidas". (Ruskin, 1849/ 2008, p. 54)

Para Ruskin importam dois aspectos: tornar histórica a arquitetura contemporânea e a preservação da arquitetura. Para o autor, a palavra restauração é a pior destruição que um edifício pode sofrer, pois é acompanhada pela falsa descrição do objeto destruído. Entende

⁶¹ Sobre esta ideia de Ruskin, consultar sua autobiografia, onde comenta sua infância e as viagens com os pais às áreas rurais, onde apreciava as moradias construídas com esmero e dedicação pelos camponeses.

que é “tão impossível quanto ressuscitar os mortos, restaurar qualquer coisa que já tenha sido bela ou grandiosa em arquitetura” (Ruskin, 1849/ 2008, p. 79), pois o espírito, a alma e a vida dos que a edificaram e usufruíram jamais serão restabelecidas na execução de algo que não ostentará os desgastes do tempo na peça e que contribuíram também para sua valorização. Para ele a restauração é uma mentira do começo ao fim. “[...] mais pode ser resgatado da devastada Nínive do que jamais o será da reconstituída Milão.” (Ruskin, 1849/ 2008, p. 81).

No final do século XIX, outra questão distanciava duas ações distintas: o conhecimento da arte e a experiência da arte. Riegl, em seus estudos de axiologia do monumento, aprofundou-se sobre a distinção entre os valores cognitivos e os valores artísticos, numa busca pelo valor essencialmente estético dos monumentos, a fim de experimentar uma fruição com a obra de arte representada pelo monumento histórico.

Como Conservador do Museu de Artes Decorativas de Viena e presidente da Comissão de Monumentos Históricos da Áustria, Riegl⁶² recebeu a atribuição de pensar a nova legislação para a conservação dos monumentos do país. Seus estudos voltaram-se para o valor do monumento histórico como objeto social e filosófico, e para o sentido que lhe é atribuído pela sociedade. Acreditava que só é possível construir uma prática de conservação quando se compreende a percepção do monumento histórico. Seu pensamento é estruturado a partir de duas categorias de valores, a de rememoração ou ‘Erinnerungswerte’ e de contemporaneidade ou ‘Gegenwartswerte’.

De acordo com sua tese, os monumentos históricos e artísticos não se diferenciam entre si, pois possuem os dois atributos. A diferenciação reside na intencionalidade ou na falta dela, pois os que são concebidos com o propósito memorial carregam valor simbólico desde sua elaboração, e os não intencionais recebem a carga simbólica posteriormente.

“À época em que ainda não havia o sentido dos monumentos não intencionais, os monumentos intencionais estavam inexoravelmente destinados à ruína e à destruição desde quando desapareciam aqueles para os quais eram destinados e que velavam por sua conservação. [...] enquanto do Oriente antigo os monumentos eram fato quase exclusivo dos indivíduos (ou de famílias), entre os gregos e romanos surgia o monumento patriótico, sob a proteção de grupos maiores: a garantia de uma vida mais longa apresentava, então, uma contrapartida, um mínimo de cuidado na escolha de um material o mais durável e inalterado possível. (Riegl, 2006, p. 52)

Para Riegl, os monumentos possuem três valores de rememoração: o valor de antiguidade, o valor histórico e o de rememoração intencional. O valor de antiguidade é

⁶² Alois Riegl, 1858-1905. Historiador da arte, jurista e filósofo vienense, escreveu 'Der moderne Denkmalkultus' em 1903 como uma espécie de arrazoado teórico para suas ações no cargo.

considerado pelo autor como o que está direcionado à sensibilidade e é capaz de ser reconhecido por qualquer pessoa, provocando ainda um sentimento de piedade pelo objeto já castigado pelo tempo. Entende que “o valor de antiguidade sobrepõe-se com evidência ao valor histórico, que repousa sobre um fundamento científico, e, portanto, só é acessível por um esforço de reflexão.” (Riegl, 2006, p. 75)

À apreciação do valor histórico importa o momento de feitura do monumento e suas características originais. O que decorre do tempo significa obstrução para o entendimento da obra, e acredita ainda que a intervenção especulativa só deve acontecer em cópias. O trabalho de restauração deve ser feito procurando sua preservação como fonte histórica. Em muitas ocasiões os valores de antiguidade e histórico entram em choque nas questões de preservação.

O valor de rememoração intencional tem como objetivo a imortalidade do monumento, que ele possa permanecer através das gerações exercendo sua função memorial e isto depende da eficácia de sua restauração e preservação. Possui um caráter de contemporaneidade.

Para o autor há também os valores de contemporaneidade, que podem ser percebidos pelo homem moderno, e que imprimem satisfação dos sentidos ou do espírito, como uma obra nova. São os valores de uso e de arte.

O valor de uso está atrelado a edifícios que recebem funções. Por isto, devem estar fisicamente aptos a recebê-las e devem ser alvo de intervenções que, dependendo do projeto, ficam mais ou menos evidentes.

O valor de arte se divide em arte relativa e de novidade. A arte relativa está vinculada à época em que foi concebida, e a de novidade está relacionada à forma, cores e integridade das obras novas.

De acordo com Riegl, é a percepção que se tem dos monumentos, enfatizada pelas diferentes posturas relacionadas com a sua conservação e restauração, que abre para as várias possibilidades de intervenções.

O alargamento do conceito de patrimônio propiciou o surgimento de novas concepções de museus (Santos M. , 1999, p. 17) como os ecomuseus, os museus comunitários, os museus de vizinhança e outras experiências da chamada museologia ativa. Decorre deste fato a demanda por formas mais criativas de desenvolver as ações de pesquisa, preservação e comunicação relacionadas, segundo Santos, aos processos museológicos. Estas

ações, descritas a seguir, estão de acordo com os postulados da Nova Museologia, segundo a teoria de Santos (1999).

A **pesquisa** é vista como construção de conhecimento, com base no cotidiano, dentro e para a ação museal, interagindo com os diversos grupos envolvidos, tendo como objetivo uma nova prática social. Deve fazer parte de todas as ações museológicas, não se encerrando na simples descrição e análise dos objetos.

Fazem parte da **preservação** as ações de coleta, classificação e registro, e a conservação. Na coleta é definido o acervo do museu como um conjunto de bens dinâmicos e em transformação, fica fora a concepção estática de coleção. São bens que não necessariamente pertencem à instituição, que podem ser de propriedade particular ou da comunidade e ficam expostos para que a comunidade tenha acesso a eles. Ao museu cabe trabalhar com o acervo dito institucional, ou seja, material arquivístico e iconográfico, plantas, maquetes, depoimentos, e com o acervo operacional, como a paisagem, os monumentos, as técnicas, o tecido urbano.

Finalmente a **comunicação**, que não se esgota na exposição em si, é vista como um processo museológico, produto de um trabalho interativo, gerador do conhecimento exposto e de consequente reflexão. Espera-se que seja ainda ponto de partida para novas ações.

“As demais ações museológicas de pesquisa e preservação [...] também são um processo de comunicação, uma vez que são gestadas por meio de um processo constante de interação em uma ação pautada no diálogo, levando-se em consideração as características dos grupos envolvidos, e as diversas maneiras de estar no mundo e de se expressar, por meio de diferentes linguagens.” (Santos, 1999, p. 18)

Santos ainda enfatiza que as ações museológicas de pesquisa, preservação e comunicação estão atreladas entre si e aos diferentes objetivos tanto dos projetos que derivem destas ações como dos grupos sociais envolvidos.

Como síntese teórico-metodológica do processo museológico como ação interativa, a autora propõe o seguinte esquema:

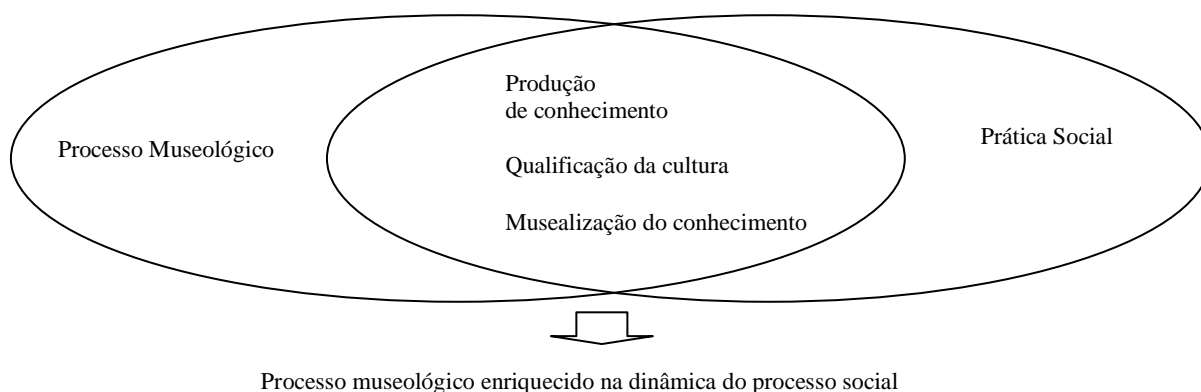


Figura 1: Síntese teórico-metodológica do processo museológico como ação interativa de Santos (1999, p. 19).

Para a autora, o fato museal é “a qualificação da cultura em um processo interativo de ações de pesquisa, preservação e comunicação, objetivando a construção de uma nova prática social.” (Santos, 1999, p. 19)

Estas considerações sobre a Nova Museologia, Museologia Participativa ou Sociomuseologia demonstram que esta maneira de se pensar o fazer museológico veio somar ao conceito de patrimônio cultural o olhar da comunidade a que ele pertence. Com isso, fomentam-se processos museológicos onde efetivamente sejam despertados os laços de reconhecimento cultural e identitários com o acervo que é apresentado aos cidadãos e/ou por eles é reconhecido.

1.2. O patrimônio arquitetônico como meio de atuação da Sociomuseologia

“Entre os bens incomensuráveis e heterogêneos do patrimônio histórico, escolho como categoria exemplar aquele que se relaciona mais diretamente com a vida de todos, o patrimônio histórico representado pelas edificações.” (Choay F. , 2006, p. 12)

Nesta tese, o patrimônio arquitetônico é o tema central e condutor das ações sociomuseológicas, portanto, é necessário enfatizar que a arquitetura, neste estudo, é sempre considerada dentro de seu contexto urbano, não há dissociação entre o edifício em si e seu lugar na cidade. A relação da Sociomuseologia com o patrimônio arquitetônico foi evidenciada em experiências desenvolvidas em processos da museologia ativa com a criação de ecomuseus, museus comunitários e museus de território, quando os conceitos de arquitetura, cidade, monumento histórico e desenvolvimento sustentável foram trabalhados com a comunidade visando seu desenvolvimento social.

Grande preocupação notada em Choay (2006) é o espaço urbano no qual o patrimônio edificado está inserido e sobre a forma como é trabalhada sua relação com as novas funções, os acessos, o fluxo de turistas, sua preservação e a do entorno. São questões de ordem prática, técnica e de salvaguarda da dinâmica urbana, pois a corrida aos monumentos pode colocar em risco sua permanência.

Costa define arquitetura como sendo “construção concebida com o propósito de organizar e ordenar plasticamente o espaço e os volumes decorrentes, em função de uma determinada época, de um determinado meio, de uma determinada técnica, de um determinado programa e de uma determinada intenção.” (Costa, 1902-1998, p. 21) Ou seja, está associada ao seu tempo e à cultura que a produziu.

Rossi (2001) compreende a cidade como resultado provisório de uma história em permanente reconstrução. Construiu sua análise com base em uma visão multidisciplinar, onde incorporou estudos sobre gestão política, memória, traçado e estrutura da propriedade urbana e, de forma metódica, estudou a cidade a partir de diversos pontos de vista: antropológico, psicológico, geográfico, artístico, econômico e político.

Para Rossi, a arquitetura se propõe a criar ambientes mais favoráveis às atividades humanas, com uma nítida intencionalidade estética. Em sua teoria, a cidade é compreendida como arquitetura, no sentido de construção, de criação do ambiente em que vive a comunidade. Portanto, a arquitetura é coletiva, já que é na relação que há entre o que é particular ou privado e o que é público que a cidade vai sendo formada, e as construções, únicas ou particulares, vão tomando forma como objeto da comunidade. A cidade, ou sua arquitetura, faz-se coletivamente e cresce de acordo com novas necessidades, mas dentro de uma lógica que deve estar relacionada com sua consciência e com a memória de si mesma. embora novos motivos de desenvolvimento surjam à medida de seu crescimento. Neste contexto:

“Os monumentos, sinais da vontade coletiva, expressos através dos princípios da arquitetura, parecem colocar-se como elementos primários, pontos de referência da dinâmica urbana.” (Rossi, 2001, p. 04)

Em Rossi, a cidade pode ser vista sob dois ângulos diferentes: como um grande artefato de engenharia e arquitetura que cresce com o tempo, ou como fatos urbanos que possuem uma forma própria. No entanto, ele ressalta a importância de se perceber que a cidade é, na verdade, “um aspecto de uma realidade mais complexa” (Rossi, 2001, p. 13).

Para o autor, é a forma dos monumentos que fica impressa na mente das pessoas, independente de sua função. O tempo é determinante para estabelecer o status de fato arquitetônico, mas são experiências pessoais ou coletivas que dotam o local de um sentido e significado especial ou detestável. Em sua análise, a qualidade do espaço não pode estar ligada apenas à legibilidade das formas, deve dar lugar ainda a temas como a individualidade, o ‘locus’, o desenho e memória para chegar a uma espécie de conhecimento dos fatos urbanos de forma mais abrangente. Desta forma, seu pensamento está de acordo com a Carta de Veneza, onde o monumento histórico é compreendido da seguinte forma:

“O conceito de monumento histórico engloba, não só as criações arquitectónicas isoladamente, mas também os sítios, urbanos ou rurais, nos quais sejam patentes os testemunhos de uma civilização particular, de uma fase significativa da evolução ou do progresso, ou algum acontecimento histórico. Este conceito é aplicável, quer às grandes criações, quer às realizações mais modestas que tenham adquirido significado cultural com o passar do tempo.” (Carta de Veneza, 1964)

A compreensão do fato urbano, segundo Rossi, deve ser feita por meio do tipo e não da função, pois o funcionalismo pode ser importante na classificação das cidades para outros fins, como para compreender aspectos construtivos, ou associativos, mas que se distanciam de uma compreensão mais próxima do real. Essa compreensão é a que se origina nos “fatos urbanos persistentes que se identificam com o monumento”, cuja atribuição se dá pelo “seu valor constitutivo, pela história e pela arte, pelo ser e pela memória” (Rossi, 2001, p. 56).

Na sua teoria dos fatos urbanos, destaca como fundamental a delimitação de uma área-estudo, de acordo com a intenção da pesquisa, e que pode ser escolhida por meio de uma abordagem geográfica, histórica, vertical ou qualquer outra, para que se tenha o domínio do recorte, a fim de compreendê-lo como uma parte diferenciada do todo que se articula em várias dimensões.

A residência, apesar de ser considerada, em sua grande maioria, como subordinada a outros fatos urbanos, é a grande formadora do tecido urbano, mas, além dela, Rossi lembra ainda que há determinados elementos que funcionam como núcleos de agregação, que ele define como elementos primários⁶³. O conjunto formado pela área-estudo e por tais elementos é, dentro de sua teoria, a estrutura física da cidade, mas observando sob a ótica da sociologia, interpreta os elementos primários e as áreas residenciais como esfera pública e esfera privada,

⁶³ Rossi compreende o conjunto urbano subdividido em três funções principais: residência, atividades fixas e tráfego. Como atividades fixas estão o comércio, os edifícios públicos e de serviço, além dos equipamentos públicos e a infraestrutura. Dentro deste pensamento as atividades fixas estão contidas no conjunto dos elementos primários. Estes refletem o público, aquilo que foi construído coletivamente e para a comunidade.

respectivamente. Nesta relação, existe uma polarização, mas também uma troca, que configura o caráter da cidade.

Um edifício histórico é um fato urbano à medida que é gerador de uma forma da cidade (Rossi, 2001, p. 116). Os elementos primários são “capazes de acelerar o processo de urbanização de uma cidade” e “caracterizantes dos processos de transformação espacial do território” (Rossi, 2001, p. 116), no caso de áreas mais amplas, agindo muitas vezes como catalisadores. Isto significa que não necessariamente referem-se a um edifício, mas podem ser referentes a um acontecimento que viabiliza uma transformação espacial.

Em Rossi (2001), o fato urbano e a arquitetura são um só, uma vez que possuem em seu âmago uma intencionalidade estética e como tal são obras de arte, distinguem-se por meio de sua forma e de “sua excepcionalidade no tecido urbano” (p. 139) Desta forma, a permanência da forma dos fatos urbanos, ou da arquitetura da cidade, independe de sua função primeira ou da instituição que a concebe (p. 124) e, mas ainda alerta que estas considerações a respeito do fato urbano só são relevantes se por trás existirem fatos que evidenciem “seu vínculo direto com o homem.” (p. 142). Outro tema recorrente em Rossi é a importância do 'locus' para a arquitetura, o lugar como definidor de qualidades inerentes ao projeto em si.

Por acreditar que “a cidade é, por si mesma, depositária de história” (Rossi, 2001, p. 193) e seu estudo é de grande importância para várias outras disciplinas, reconhece na cidade como que uma síntese dos valores da sociedade, valores que transcendem a forma física, mas que estabelecem um diálogo com ela. Com a leitura de Rossi, tem-se a percepção da dialética individualidade/coletividade nos fatos urbanos. A vocação da cidade depende de como ela é implementada e de como segue o seu desenvolvimento. Nada é por acaso. Assim como a memória percorre a existência pessoal, e cada ser é diferente com suas peculiaridades, com a cidade acontece o mesmo. Ela possui os seus fatos urbanos, que consolidam sua memória são peculiares à sua criação, e podem ser tidos como coletivos, como fruto do pensamento de uma época, ou registro de uma situação. Estes fatos urbanos estão presentes na memória coletiva e compõem a individualidade e a forma da cidade.

Moneo (2008) enxerga em Rossi um arquiteto que perseguiu o objetivo de tratar a arquitetura como uma disciplina científica, mas que sucumbiu aos sentimentos. De certa forma, à medida que Rossi enxerga a arquitetura como construção que possui uma determinada intenção estética, compreendendo-a como “signos concretos do espaço, onde

repousam os conteúdos que a sociedade lhes deu” (Moneo, 2008, p. 99), atribuindo à forma arquitetônica um valor próprio, ele corrobora a ideia da arquitetura como monumento, com valor artístico reconhecido, e retorna-se então ao conceito de patrimônio cultural.

Segundo Evers, Rossi era contrário ao que chamou de funcionalismo ingênuo, e tinha como objetivo tratar a arquitetura como disciplina científica, por isso apoiou-se em argumentação histórica bastante aprofundada (Evers, 2006, p. 258). Muito embora não se coloque frontalmente contra o Movimento Moderno, é contrário à experimentação vazia, pautada na máxima ‘a forma segue a função’, onde as soluções são dadas a partir de uma resposta ideal para o homem tipo. Os critérios metodológicos adotados para apresentar a visão científica da cidade foram elaborados tomando por base os conceitos de lugar, de tipo, de monumento e de forma urbana. Segundo Evers (2006), seu estudo deteve-se na teoria da memória coletiva de Halbwachs, nas teses urbanísticas de Sitte e nas pesquisas de Tricart sobre estrutura social. Montou sua análise crítica em cima de ‘objetos urbanos’ de Grécia e Roma, fazendo um contraponto com Milão, Viena e Berlim.

Para Rossi, quando nos ocupamos da descrição de uma cidade, apegamo-nos à descrição de formas, pois é a experiência concreta que captamos à primeira vista. Acontece que, ao se analisar os monumentos que nos chamam atenção, percebe-se que em muitos casos a função que eles abrigam é distinta de sua função original. As formas são o que fica impresso na mente, e elas independem das funções.

“Alguns valores e algumas funções originais permaneceram, outros mudaram completamente; de alguns aspectos da forma temos uma certeza estilística, enquanto outros sugerem contribuições remotas [...]. Nesse ponto, deveríamos falar da ideia que temos desse edifício, da memória mais geral desse edifício enquanto produto da coletividade e da relação que temos com a coletividade através dele.” (Rossi A. , 2001, p. 16)

Decorrente desta ideia, várias questões se apresentam e podem ser discutidas: a individualidade, o ‘locus’, o desenho e a memória.⁶⁴ Coloca ainda a questão do caráter artístico do fato urbano e a diversidade com que as pessoas se relacionam com o tema. Fatos pessoais, visões de mundo diferentes, percepções ligadas à formação das pessoas influenciam no valor das coisas. A permanência da arquitetura é uma condição atemporal e desvinculada das obrigações funcionais. Em cem anos as pessoas que utilizaram o edifício em sua função original certamente não mais estarão vivas, mas o monumento possivelmente sim.

⁶⁴ Neste sentido, acrescentem-se os conteúdos didáticos, a evolução urbana, as técnicas construtivas, as relações sociais e outros assuntos que podem ser estudados a partir da arquitetura dos monumentos.

Como uma forma de sistematizar o seu estudo, Rossi definiu **tipo** como sendo “a própria ideia da arquitetura, aquilo que está mais próximo de sua essência. [...] que não obstante qualquer mudança, sempre se impôs ‘ao sentimento e à razão’, como o princípio da arquitetura e da cidade.” (Rossi A. , 2001, p. 27)

Neste entendimento, poder-se-ia falar, por exemplo, que o Parthenon, na Acrópole Grega, e o Palácio do Itamaraty, no Eixo Monumental de Brasília, partilham do mesmo tipo. Uma construção central, contornada por colunas que deixam antever o volume interno, onde estão abrigadas as funções do edifício. Os materiais são totalmente diferentes, as funções são diversas e a estética é outra, claro: todos estão em consonância com o seu momento construtivo. Mas há um diálogo entre a essência dos dois edifícios. E é para este valor que Rossi chama atenção em sua teoria.

Rossi foi buscar na Teoria das Permanências de Poète e Lavedan a sustentação de seu estudo, que considera a cidade como artefato e entende como permanências um passado que ainda experimentamos.

“Ampliando a tese de Halbwachs, gostaria de dizer que a própria cidade é a memória coletiva dos povos; e como a memória está ligada a fatos e lugares, a cidade é o lócus' da memória coletiva. [...] assim entendida a memória se torna o fio condutor de toda a complexa estrutura; nisso a arquitetura dos fatos urbanos se destaca da arte enquanto elemento que existe em si mesmo; até os maiores monumentos da arquitetura estão intimamente ligados à cidade.” (Rossi A. , 2001, p. 198)

Por monumento, entende os acontecimentos arquitetônicos que são guardados na memória e que ‘falam’ das histórias da arquitetura, “signos concretos do espaço”, onde repousam os conteúdos que a sociedade lhes deu. Pois acredita que

“os fatos urbanos persistentes se identificam com os monumentos, que os monumentos são persistentes na cidade, e persistem efetivamente, inclusive do ponto de vista físico. [...] Essa persistência e permanência é dada por seu valor constitutivo, pela história e pela arte, pelo ser e pela memória.” (Rossi A. , 2001, p. 56)

E citando Burckhardt, Rossi enfatiza o papel da arquitetura na construção da história:

“[...] coloca-se a pergunta: de que modo a história fala mediante a arte? Isto acontece, antes de mais nada, através dos monumentos arquitetônicos que são a expressão voluntária do poder, seja em nome do estado, seja em nome da religião. [...] assim, o caráter de nações, civilizações e épocas inteiras fala através do conjunto de arquitetura [...]” (Rossi A. , 2001, p. 98)

Outro elemento de destaque na teoria de Rossi é a distinção entre a esfera pública e a esfera privada, instrumento básico para a intervenção na cidade histórica⁶⁵. Acredita que a revalorização do monumento como marco age na definição da imagem e do caráter da cidade. Neste sentido é que este estudo enfatiza a importância de se estabelecer, via procedimentos museológicos, uma comunicação efetiva da arquitetura, quando esta se caracteriza como cenário do fato museal e, por conseguinte, como primeiro acervo do museu. Esta comunicação pode ser vista como mais um desafio à função social do museu.

“O Palazzo della Ragione é um ‘monumento’ cujas funções não são forçosamente legíveis do exterior. Os monumentos deste gênero são pontos culminantes indispensáveis a qualquer cidade. O seu vigor expressivo, a sua importância para a constituição fisionômica e identitária da cidade não resultam da função, pelo menos em primeiro lugar, mas da forma. [...] O grande objetivo de Rossi é voltar a dar ao monumento aquilo que o funcionalismo o privara: a forma significativa, a forma decisiva”. (Evers, 2006, p. 530)

Um arquiteto que traduziu na prática o seu discurso teórico quanto à comunicação e a participação da comunidade no processo de projeto foi o italiano Giancarlo de Carlo. Sempre em busca do caráter político da arquitetura, trabalhou com a participação dos usuários no processo de projeto, sem perder o seu lugar de autor da proposta, mas procurando fazer a leitura dos contextos urbanos. Foi ativista político e formou-se primeiro em engenharia. Participou do Team X⁶⁶, pois encontrava-se descontente com os postulados funcionalistas dos CIAM. Para ele, habitar implica pertencer a um lugar. E esta leitura do contexto é feita por meio do entendimento da natureza física e espacial do lugar, da percepção que as pessoas têm dele, de sua maneira de usar e de se identificar com o espaço.

Elaborou vários projetos em Urbino, inclusive o Plano Diretor da cidade, de 1958 a 1965, e para a universidade local. Identificou duas possibilidades de desenvolvimento da cidade, uma era o crescimento da universidade e a outra era a valorização do patrimônio arquitetônico. No Plano Diretor incluiu ações de conscientização da população acerca do patrimônio cultural da cidade e das possibilidades de desenvolvimento a partir deste. Além disto, fomentou o desenvolvimento da própria universidade ampliando o campus e diversificando sua área de ação com novos cursos.

⁶⁵ Como cidade histórica neste texto, entende-se a porção da cidade tombada ou em processo de tombamento, por representar períodos representativos do lugar. Numa perspectiva mais ampliada pode-se pensar que a cidade é sempre histórica, mas dentro de alguns conceitos urbanísticos entende-se desta forma.

⁶⁶ O Team X era um grupo formado por arquitetos que buscavam uma revisão dos conceitos da arquitetura moderna e reivindicava um olhar mais social sobre a realidade das cidades.

Ainda com relação ao Plano Diretor de Urbino, procurou tornar os espaços mais 'humanos', “mapeando as visuais, os tipos de piso, as declividades das vias, a dinâmica cotidiana da cidade” (Piza, 2003), conversando com a população, e, sobretudo, expondo as propostas à crítica pública. Elaborou ainda outras obras para a universidade e para o município. No que chamou de Observatório da Cidade, era possível informar-se e participar dos projetos de transformação da cidade.

“O fortalecimento das pequenas comunidades, longe de nostálgico, é um passo rumo a uma sociedade mais cosmopolita, onde a consciência de cada um quanto ao seu papel na coletividade seja maior e, portanto, sejam os homens mais livres. É a mensagem que fica na arquitetura de Giancarlo De Carlo: arquitetura é a arte de se construir espaços para se viver... junto.” (Piza, 2003)

Em 1951, o VIII CIAM⁶⁷, em Hoddesdon na Grã-Bretanha, estudou sobre o ‘Coração da Cidade’. Os estudos foram conduzidos no sentido de compreender em que medida o centro cívico e representativo é importante para a comunidade urbana, e qual o valor de atividades relacionadas com a cultura e o comércio. Dois livros resultaram deste encontro: ‘A decade of New Architecture’ de Sigfried Giedion (1951) e ‘The heart of the city’ de Nathan Rogers (1952). No IX CIAM de 1953 foram feitas mais críticas ao formalismo da carta de Atenas e foi introduzido nas discussões o conceito de identidade. No X CIAM (1956) em Dubrovnik, Iugoslávia, organizado pelo Team X foi priorizado o estudo da relação entre forma física e necessidades sociais e psicológicas das pessoas.

Estava estabelecida a crise dos princípios simplificadores da Carta de Atenas. Por fim, ficou patente a complexidade da vida urbana e a importância da participação da comunidade nos processos de projeto..

Rossi é considerado um dos principais teóricos da arquitetura do século XX. Com seus estudos, conseguiu trazer para o debate sobre arquitetura, à época impregnado pelos conceitos do Movimento Moderno, os valores da cidade como lugar das construções, concebidas como reflexo do pensamento do homem que ali se desenvolve e habita. É grande sua contribuição para as questões ligadas à intervenção no patrimônio construído.

“Ao redescobrir a cidade histórica, os seus valores eternos e o seu potencial evolutivo, Rossi deu um contributo decisivo ao debate sobre urbanismo e salvaguarda de monumentos históricos [...]” (Evers, 2006, p. 530)

⁶⁷ Entre 1928 e 1956 aconteceram dez encontros dos CIAM, Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna, fórum de debate dos arquitetos ligados ao Movimento Moderno na arquitetura. No IV CIAM, foi redigida a Carta de Atenas que trata da Cidade Funcional.

Por fim, verifica-se por meio dos textos apresentados, a importância que assume a disciplina arquitetônica no cotidiano das pessoas, e como a discussão sobre a participação do usuário nos processo de projeto tomou corpo. A esta noção cabe especular o valor da arquitetura, enquanto patrimônio cultural, testemunho do habitat humano e, na sua relação com o homem, como agente da Sociomuseologia.

1.2.1. Ecomuseus, Museus Comunitários e Museus de Território

Os Ecomuseus surgiram na Europa⁶⁸, na década de 1970, como uma forma nova de trabalhar a museologia e o patrimônio global. Varine propôs como definição, em 1978, o seguinte:

“O ecomuseu é uma instituição que administra, estuda, explora com fins científicos, educativos e, em geral, culturais, o patrimônio global de uma determinada comunidade, compreendendo a totalidade do ambiente natural e cultural dessa comunidade. Por essa razão, o ecomuseu é um instrumento de participação popular no planejamento do território e no desenvolvimento comunitário. Para tanto, o ecomuseu emprega todos os recursos e métodos de que dispõe para fazer com que essa comunidade apreenda, analise, critique e domine de maneira livre e responsável os problemas que se apresentam a ela em todos os domínios da vida. O ecomuseu utiliza essencialmente a linguagem do objeto, do quadro real da vida cotidiana, das situações concretas. Ele é, antes de tudo, um fator almejado de mudança.” (2000, p. 62)

O conceito foi pensado por George Henri Rivière e Hugues de Varine, na ocasião da organização da IX Conferência Geral do ICOM, em Paris, Dijon e Grenoble, 1971, quando pensaram, como um dos objetivos do encontro, relacionar museu com o meio ambiente. O termo ‘ecomuseu’, sugerido por Varine, foi mencionado publicamente, pela primeira vez, em setembro daquele ano, abrindo caminho para uma nova tipologia museológica.

Em seguida Varine foi convidado por Marcel Evrard, da Associação dos Amigos do Museu do Homem e da Indústria, para implementar um projeto inovador no município de Creusot. A proposta era a de implantação de um museu espalhado por toda a comunidade, numa área de 500Km² e a participação dos 90.000 habitantes. O propósito da instituição era o de trabalhar o seu patrimônio natural, ambiental e cultural visando o seu desenvolvimento. De acordo com Varine (2000), seus estatutos diferenciavam-se daqueles dos museus tradicionais por dois aspectos principais: o primeiro é que o patrimônio era comunitário e coletivo, não sendo trabalhado com a noção de coleção e aquisição de peças; e segundo que as funções de concepção, programação, controle, animação e avaliação do museu seriam de um conselho de

⁶⁸ Sobre o histórico dos Ecomuseus ver Varine, Hugues de. O Ecomuseu, 2000.

associações, formado por representantes de grupos de voluntários e de representantes do maior número possível de segmentos da comunidade.

O Ecomuseu Le Creusot-Montceau-Les Mines foi um projeto piloto, numa comunidade urbana, em uma região siderúrgica, carbonífera e de gado, constituída com base nos princípios estabelecidos por Rivière, Varine e Marcel Evrard. A intervenção na área é compartilhada e democrática. Participam setores do governo, da iniciativa privada, técnicos, profissionais de alto nível de qualificação e a comunidade com representantes do mais variados segmentos. Possui uma grande diversidade de equipamentos: centros de animação, de reunião, de pesquisa, de ensino e culturais, os chamados 'antenas'. O programa de trabalho usa a comunidade urbana como um laboratório vivo e interdisciplinar. O Ecomuseu contribuiu para um aprofundamento dos fenômenos sociais da civilização industrial, da história da tecnologia e da economia e da cultura dos trabalhadores, contribuindo para uma reflexão crítica da museologia e de sua ação cultural (Carreño, 2004, p. 76). O Museu do Homem e da Indústria, Ecomuseu da Comunidade Urbana de Le Creusot-Montceau-les-Mines, é considerado a primeira proposta real da tipologia.

No colóquio internacional do ICOM, realizado em Lourmarin, 1972, foram definidos os termos de identificação dos Ecomuseus. Suas sedes podem dar-se em localidades rurais ou urbanas; e devem comprometer-se a desenvolver e apoiar estudos relacionados ao meio ambiente, de forma interdisciplinar, com vistas ao desenvolvimento cultural e natural da comunidade e de sua região. Para isso, devem procurar envolver a maior parcela possível de segmentos da sociedade, por meio de ações com grande abrangência, a fim de tornar públicas as informações disponíveis. O objetivo é envolver toda a comunidade nas ações de desenvolvimento e preservação do patrimônio cultural.

Atente-se para o fato de que neste mesmo período realizava-se a Mesa-Redonda de Santiago do Chile, onde foi definido o conceito de Museu Integral. Para Varine, a primeira tentativa de aplicação dos preceitos discutidos no encontro latinoamericano, é o Ecomuseu 'Casa del Museo'⁶⁹, uma extensão suburbana do Museu Nacional de Antropologia do México, experiência realizada entre os anos de 1973-74.

⁶⁹ Na 'Casa del Museo', foram realizadas intervenções em três áreas de bairros populares. Por meio de ações e revisões destas ações, conseguiu-se obter êxito no programa. No primeiro momento, a comunidade acabou não participando como desejado, pois, apesar de engajadas numa perspectiva de aproximação museu/comunidade, as atividades vinham diretamente da direção do museu, ou seja, não houve uma aproximação dos gestores e da equipe com a comunidade, que permaneceu passiva. Na segunda parte do programa, houve uma sensibilização

Outras experiências de Ecomuseu, também de caráter experimental, desenvolveram-se na mesma época, mas com um caráter mais urbano e com vistas ao desenvolvimento comunitário. O princípio é o mesmo, e a comunidade não é vista apenas como objeto, mas como sujeito da instituição e agente das ações, que são formuladas a partir de demandas identificadas pelas associações comunitárias.

Para Varine, o Ecomuseu que deriva do pensamento ou da ‘fórmula’ francesa:

“[...] utiliza o espaço natural e o ‘habitat’ tradicional, assim como os problemas contemporâneos, em uma perspectiva global, sem deslocar seus elementos, que conservam, assim, seu contexto normal. Ela se dirige, enfim, a um público nacional para que este se ‘concilie’ com seu meio ambiente. Em certa medida, ela leva em conta a população local, considerada ao mesmo tempo como tema de estudo (da mesma forma que os objetos e os sítios) e como público privilegiado da ação educativa.” (2000, p. 68)

A comunidade que é sujeito e objeto do Ecomuseu, deve ser pensada em suas relações com seu entorno, em variadas instâncias, e analisada por todos os segmentos que a compõem, desde seus representantes oficiais, até os que são minorias dentro do conjunto populacional. Esta representatividade é importante para que sejam detectados os desígnios e necessidades da coletividade, assim como a formação dos multiplicadores das ações. E para Varine (2000, p. 71), o objetivo principal do Ecomuseu é ser ‘instrumento privilegiado do desenvolvimento comunitário’. Após detectar os problemas a serem encaminhados, o patrimônio é ‘suporte e material da ação do museu’. Resumindo estas iniciativas, explica que “o museu clássico conserva com vistas ao gozo dos indivíduos, ao passo que o Ecomuseu comunitário consome com vistas ao desenvolvimento do grupo” (Varine, 2000, p. 71).

São conceitos fundamentais dos Ecomuseus: território, patrimônio e população. O território é onde acontece a vida, o cotidiano das pessoas. O patrimônio, trabalhado ‘in situ’, é compreendido no sentido mais alargado possível: aqui entram a cultura, o saber e o fazer, o material e o imaterial, a paisagem e o que foi construído pelo homem. A população é a razão de ser do Ecomuseu.

Para Moreira (1996) o Ecomuseu é instrumento de desenvolvimento social, cuja missão social e cultural contribui para o fortalecimento do sentido de pertencimento da

da comunidade e a formação de grupos de trabalho. Os gestores orientaram a comunidade para que ela tomasse decisões sobre as temáticas das exposições, e aí passaram a trabalhar dentro de uma nova concepção de museologia, onde a comunicação e a educação são agentes ativos da relação com a comunidade. Notou-se, então, a necessidade de se criar uma forma de passar conhecimentos da área museológica para capacitar a comunidade. Foi assim que um curso para 50 jovens tornou-os aptos a trabalhar com as questões técnicas da museologia, fazendo uma ponte do museu com a comunidade.

comunidade e de participação ativa no seu processo histórico. Assim, ela pode perceber o valor de sua cultura, reforçando sua identidade.

No Ecomuseu, o patrimônio arquitetônico é trabalhado de forma integral pela comunidade, que valoriza seu espaço físico e dele se apropria em todos os sentidos, propiciando uma valorização dos que fazem o ecomuseu e dos que o visitam.

Embora não houvesse uma rede estabelecida entre as experiências ligadas aos Ecomuseus na época de seu surgimento, Rivière e Varine, mantinham contato com os responsáveis por diversas iniciativas, constituindo assim, uma espécie de comunicação entre eles.

Para Ramos (1989), os Museus Comunitários também fazem parte de uma nova concepção museológica e de educação, na qual a comunidade é parte integrante de todo o processo. Para ele os Museus Comunitários são instrumentos de democratização da cultura e não podem ser concebidos dissociados do nível de desenvolvimento econômico e cultural da comunidade. Acredita que a museografia comunitária propicia um local de reencontro das pessoas com sua história e sua cultura, pois todo o acervo é trabalhado pelos atores que de alguma forma têm relação com os objetos⁷⁰. Desta forma, a museologia comunitária se utiliza das relações entre as pessoas, e tudo é feito de forma participativa, o que contribui para o reconhecimento do patrimônio cultural que é exposto no museu.

“Una nación se construye, se enriquece y se constituye por el aporte cultural de cada región, de cada municipio y de cada pueblo, en este proceso la museografía comunitaria constituye una alternativa seria para la preservación de la cultura popular.” (Ramos, 1989, p. 05)

Os objetos preservados nos Museus Comunitários representam efetivamente a cultura daquela comunidade, a memória de gerações. São muitas vezes peças do cotidiano que adquirem valor de preservação cultural e, uma vez preservados em seus lugares de origem, reafirmam a identidade cultural. Estes objetos chegam aos museus carregados de histórias e emoções, o que propicia, muitas vezes, o desvelar de seu processo histórico. Tais objetos relacionam-se com o trabalho, o sofrimento, os desejos e as diferentes facetas do cotidiano e das necessidades da comunidade, com o fim de induzir reflexões sobre a situação atual, por meio da meditação de sua história, a fim de pensar em alternativas para o desenvolvimento social.

⁷⁰ O sentido de trabalhar o acervo é o de receber as ações ligadas à museologia de coleta, conservação e comunicação.

Ramos (1989, p. 09) entende que a museologia comunitária é a voz da comunidade expressada musealmente. Deve ser construída com a comunidade, fazendo-a parceira na missão de preservar seu patrimônio cultural, dotando-a de ferramentas teóricas e práticas para construir a forma mais genuína de sua memória. Este processo é feito por meio da sensibilização, interpretação e utilização do território, da criação e recriação da memória histórica e da cultura popular, com o fim de preservar, pesquisar e difundir o patrimônio cultural coletivo.

“A ação museológica torna-se então mais próxima das demais práticas sociais globais e aponta para a necessidade de buscar novos caminhos que sejam trilhados a partir da ação conjunta de técnicos e grupos comunitários, tendo como objetivo maior o desenvolvimento social.” (Santos, 1996, p. 42)

O repensar a ação social dos museus tem como objetivo propiciar “um espaço onde passado e presente estejam em permanente tensão e avaliação”. (Santos, 1996, p. 51)

Na Mesa-Redonda de Santiago do Chile, Jorge Henrique Hardoy fez uma longa exposição dos problemas urbanos das cidades da América Latina e, segundo Varine, foi o pronunciamento do arquiteto e urbanista que provocou uma tomada de consciência da distância entre as realidades europeias, norteamericanas e latinoamericanas. Portanto, os problemas urbanos passaram a ser tratados com especial atenção no evento. A recomendação decorrente foi a de que os museus pudessem ser agentes de ações ligadas ao desenvolvimento e transformação social. No documento de Santiago, estas preocupações ficaram evidentes por meio das seguintes proposições: que nos museus de cidade sejam trabalhados enfaticamente o desenvolvimento urbano e seus problemas, por meio de exposições e de investigações; que tenham espaço para exposições especiais tratando de problemáticas relacionadas com o desenvolvimento urbano contemporâneo; e que os grandes museus deem suporte à instalação de exposições e museus menores nos diversos bairros das cidades e nas zonas rurais, esclarecendo a população sobre as conveniências e os problemas das grandes cidades. (ICOM, 1972)

Esta nova concepção museológica traz a distinção de dois tipos de acervo, o institucional e o operacional, que, para Santos (1996), são muito diferentes. O acervo institucional é aquele adquirido ou cedido, e o acervo operacional é aquele que faz a articulação do patrimônio cultural com o ambiental, onde se encontram o meio ambiente natural, as estruturas urbanas e a cultura da sociedade. Por isso, a importância de se trabalhar o acervo o com a comunidade: para que ela se veja refletida no espaço do museu, e para que haja identificação, compreensão e possibilidade de análise e de reflexão da realidade. Para a

autora, citando Suano, “A análise, o estudo e a divulgação desse acervo tornaria [sic] o museu um pólo irradiador de conhecimento da cidade e da região e, no sentido inverso, captador de questões e fórum por onde passaria a sua discussão e encaminhamento” (Santos M. , 1996, p. 46).

Hansen, citado por Santos, defende que, além de novas metodologias, os museus devem portar-se como meios de transformação social, colocando em pauta os grandes problemas a serem enfrentados pela comunidade, tais como “racismo, o crescimento material, a pobreza, a carência de habitação, o desemprego, as drogas, a deterioração das cidades, o planejamento urbano, a educação e todos os aspectos relativos à existência humana procurando encontrar as respostas” (Santos M. , 1996, p. 46). Mais uma vez, percebe-se a inclusão dos problemas urbanos, que tanto afligem a sociedade, citados como importantes temas a serem trabalhados em ações museológicas.

Para Santos é essencial que a comunidade se aproprie de seu patrimônio cultural e faça uso de suas referências patrimoniais para vivência de sua identidade, ainda mais quando se vive em países latinoamericanos onde há doenças, analfabetismo e miséria. Há que se pensar como as ações museológicas podem agir no sentido de se prestar como agente de reflexão e ponto de partida para ações de esclarecimento e de mudança da realidade social.

Este é um dos principais argumentos da utilização do contexto urbano do patrimônio arquitetônico como acervo museológico e agente de comunicação de conteúdos a serem trabalhados com a comunidade.

Fechando este subitem, julga-se importante apresentar três experiências que envolvem a Nova Museologia e o Patrimônio Arquitetônico em escalas diferentes: o Museu Didático Comunitário de Itapoã, experiência que aconteceu em um bairro de Salvador⁷¹; o Ecomuseu de Santa Cruz, na Zona Oeste do Rio de Janeiro; e a ação museológica da OEA na Nicarágua, onde a ênfase está em ações sociopolíticas.

Na construção do Museu Didático Comunitário de Itapoã, Santos (1996) baseou sua experiência nos conceitos da Nova Museologia, onde se destacam: o entendimento de cultura como processo social de produção; o uso da memória coletiva como referencial base de

⁷¹ A experiência do Museu Didático Comunitário de Itapoã faz parte da tese de Doutorado da Museóloga Maria Célia Teixeira de Moura Santos, intitulada Processo Museológico e Educação: construindo um museu didático-comunitário, e foi desenvolvida no Colégio Estadual Governador Lomanto Junior. Atualmente o museu encontra-se desarticulado.

entendimento e transformação da realidade; o fato de atuar em um território, com ações conjuntas com as comunidades, ajudando-as a definir seus objetivos e potencialidades em busca de seus próprios meios; o uso da memória preservada como importante para a sobrevivência social em seus aspectos social, político, econômico e cultural e as transformação decorrentes, como importantes para a formação do cidadão; atividades que visam a apropriação e reapropriação do patrimônio para a vivência da identidade; a construção de práticas museológicas que tomam como ponto de partida a prática social e não as coleções; atividades que enfatizam a relação homem-natureza; a conscientização da necessidade de uma nova postura museológica comprometida com a transformação e com o desenvolvimento social; a intenção de contribuir para que o cidadão possa, desde sua formação básica, ver a realidade, expressar-se e transformar a realidade.

Na implantação do Museu Didático Comunitário, o Bairro de Itapoã foi abordado “como forma urbana, como lugar de ação das forças sociais e como imagem” (Santos, 1996). Portanto, o museu trabalhou o significado do bairro no que diz respeito à cidade, ao contexto urbano de Salvador e ao seu papel com relação ao contexto urbano ao longo da história e no presente.

O acervo institucional foi formado ao longo do processo de instalação do museu, Montaner (2003) identifica esta geração de museus norte-americanos como museus-bunker, fechados para o exterior, dentro de uma caixa de concreto e usando a iluminação artificial, como preconizava o museólogo Garry Thompson, sempre considerando os contextos sociais e históricos, procurando agregar informações relevantes para a comunidade. Os objetos nem sempre possuíam valor estético ou artístico⁷², mas sempre estavam relacionados a fatos e processos históricos ligados ao cotidiano e ao trabalho. Foram também coletados e disponibilizado por pesquisadores material iconográfico, arquivístico, plantas, fotografias, maquetes, depoimentos, testemunhos. O acervo operacional foi formado pela paisagem natural e urbana, pelos monumentos, mobiliário urbano e pelas áreas e equipamentos percebidos, pela comunidade, como formadores da imagem que eles têm do lugar. A intenção do projeto foi a de, por meio de ações museológicas inovadoras, comprometidas com o desenvolvimento social, possibilitar ações de enfrentamento de questões urbanas, como

⁷² Mesmo que não fossem peças de arte, o importante era fazer a ponte entre a realidade, a história e o objeto apresentado no museu.

problemas habitacionais, desemprego, transporte, saneamento básico, poluição, higiene, saúde, entre tantas outras.

"[...] é necessário buscar, no nosso dia-a-dia, com a participação dos diversos segmentos da sociedade, a identificação do nosso território, da nossa população, dos seus interesses, da sua relação com o patrimônio cultural e natural e, conjuntamente, construirmos a museologia que se faz com a vida e não simplesmente com os objetos." (Santos, 1996, p. 63)

A experiência do Ecomuseu Comunitário de Santa Cruz⁷³, surgiu no cerne de uma crise de identidade cultural, por ocasião da implantação do Distrito Industrial e a consequente transferência de favelas para conjuntos habitacionais provisórios.

Em maio de 1992, durante o I Encontro Internacional de Ecomuseus, foi criado o Ecomuseu da Zona Oeste da Cidade do Rio de Janeiro, com o reconhecimento do trabalho desenvolvido, desde 1983, pelo Núcleo de Orientação e Pesquisa Histórica, NOPH⁷⁴. Denominado Ecomuseu do Quarteirão Cultural do Matadouro, passou a fazer arte da estrutura da Secretaria Municipal de Cultura da Cidade do Rio de Janeiro em 1995, quando foi sancionada a Lei do Ecomuseu pela Prefeitura do Rio.

Comunidade, território e patrimônio estão relacionados em projetos cujas ações são desenvolvidas com e pela comunidade. Estes projetos são de diversos tipos: campanhas, exposições, ações pedagógicas na educação formal e não-formal que envolvem a apropriação do patrimônio. Como produtos, verifica-se a construção de maquetes e gráficos; elaboração de monografias, dissertações e teses; participação em eventos e construção de um pequeno museu a partir de doações da própria comunidade, atestando a valorização de seu patrimônio.

O trabalho do NOPH, que teve início em 1983, é referência no cenário brasileiro como experiência inovadora na museologia. Desta experiência os participantes referem que:

"Ecomuseu é uma ação museológica consciente da **comunidade** com o objetivo de desenvolver o **território** que habita, a partir da valorização da história local e do **patrimônio**, natural e cultural, nele existente. E ecomuseu não é museu em um único prédio, mas num **território**; museu de coleção de objetos, mas um conjunto diversificado de bens coletivos: o **patrimônio**; museu a serviço de um público que o visita por entretenimento e lazer, mas a serviço do desenvolvimento de uma **população** (ou **comunidade**)."
(NOPH. Núcleo de Orientação e Pesquisa Histórica)
<http://www.quarteirao.com.br/territorio.html>

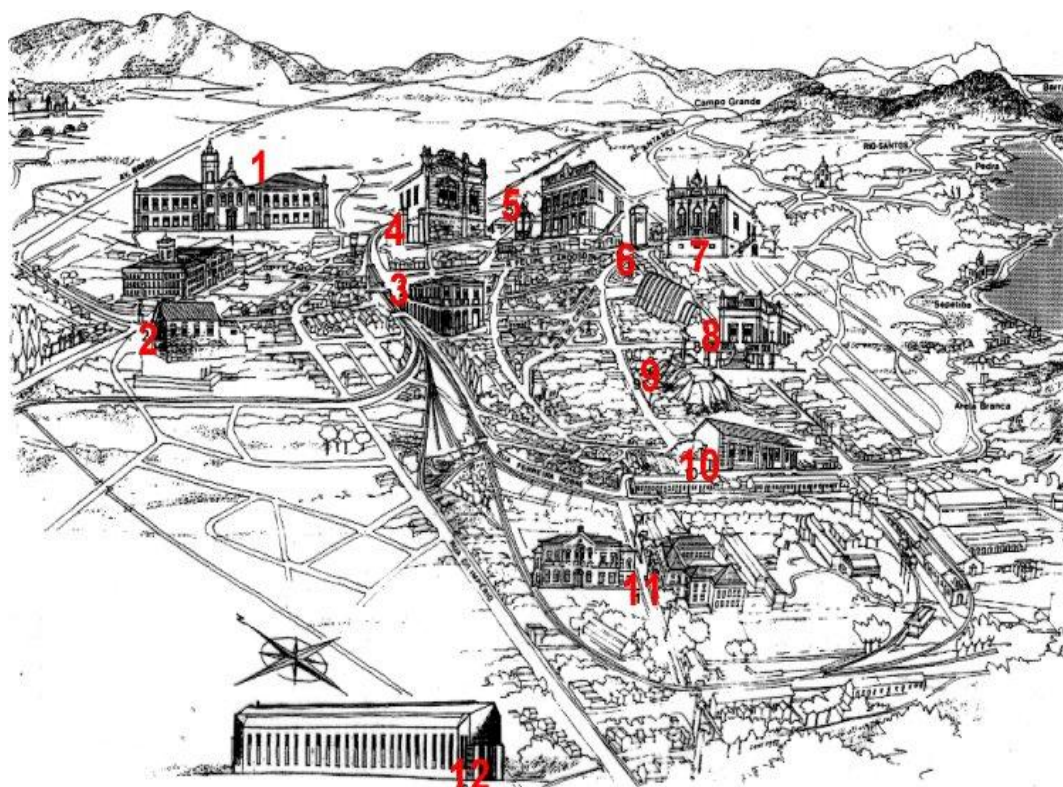
⁷³ As informações sobre o Ecomuseu de Santa Cruz podem ser encontradas na página eletrônica do museu, disponível em <http://www.quarteirao.com.br> (NOPH. Núcleo de Orientação e Pesquisa Histórica).

⁷⁴ O Núcleo de Orientação e Pesquisa Histórica foi criado em 1983, com a finalidade de levantar, preservar e divulgar a história do bairro de Santa Cruz, no Rio de Janeiro, e a restauração do Palacete do Matadouro, antiga sede administrativa do Matadouro, a fim de transformá-lo em Centro Cultural de Santa Cruz, polo irradiador de cultura para a zona oeste da cidade.

O Ecomuseu do Quarteirão Cultural do Matadouro está situado no bairro de Santa Cruz, na Zona Oeste do Rio de Janeiro, a 65km do centro da cidade. Possui uma população de cerca de 280.000 habitantes, localiza-se na XIX Região Administrativa da cidade e possui uma rede hidrográfica de importância histórica na região, composta pelos rios Guandu, São Francisco, da Guarda, além de canais abertos na época dos jesuítas.

A região conhecida como ‘sertão carioca’ viu seu perfil de atividades ser modificado com a transferência da capital federal do Rio de Janeiro para Brasília, na década de 1960 e a instalação do Distrito Industrial de Santa Cruz, área industrial criada para dar suporte ao recém criado Estado da Guanabara. Ao mesmo tempo, foram removidas para o local comunidades que viviam em áreas de risco nos morros do Rio de Janeiro, o que ocasionou inchaço na estrutura prevista, além de crescimento desordenado e o agravamento dos problemas já existentes, de infraestrutura.

Sem qualificação para o serviço ofertado na região, a população transplantada e sem emprego originou bolsões de miséria, acarretando uma série de problemas que caminham sempre juntos com os males da pobreza: violência, descaracterização do bairro e mudança do perfil psicossocial. Atualmente, o bairro é composto por vários conjuntos habitacionais, o que propicia a diversidade cultural local, mas demanda de melhorias de vida da população e de políticas públicas para a região. A Figura 2 mostra o Ecomuseu do Quarteirão Cultural do Matadouro.



1. Antiga Sede da fazenda de Santa Cruz / Atual Batalhão-Escola de Engenharia Villagran Cabrita
2. Casa do Sal
3. Casa Ciraudo
4. Vila Celina
5. Palacete Horácio Leme
6. Marco XI
7. Antigo solar da família Araújo, hoje incorporado ao Shopping Santa Cruz
8. Antiga residência do Senador Júlio Cesário de Melo / Atual Colégio Ferreira Lins
9. Atalaia dos Jesuítas, hoje Morro do Mirante (ponto mais elevado)
10. Vila Operária do Matadouro
11. Centro Cultural de Santa Cruz, antiga Sede Administrativa do Matadouro de Santa Cruz
12. Hangar do Zeppelin, na Base Aérea de Santa Cruz

Observe-se no alto, à esquerda, a Ponte dos Jesuítas (1752), e embaixo, à direita, o antigo Matadouro de Santa Cruz, atualmente CETEP (Centro de Educação Tecnológica e Profissionalizante). Mapa de Oswaldo Lioi - 1993

Figura 2: Ecomuseu do Quarteirão Cultural do Matadouro, disponível em <http://www.quarteirao.com.br/territorio.html>.

Nos anos de 1979 a 1981, a UNESCO em parceria com OEA, promoveu ações na Nicarágua, visando a construção de museus didáticos comunitários. O projeto desenvolvido pela museóloga Ione Carvalho envolveu a população de tal forma que as ações foram-se disseminando e ultrapassaram os limites do museu. A população sofrida atravessava mais uma crise política provocada pela ditadura, e o objetivo de registrar a memória da população passava antes por questões emergenciais, como a grande mortalidade infantil, ligada à falta de cuidados básicos de higiene. Estas matérias foram abordadas dentro da instituição, que se transformou numa espécie de base de dados para a população. As informações eram

centralizadas no espaço físico, construído pela própria comunidade, a partir de seus conhecimentos tradicionais, e repassados para as escolas e comunidade em geral.

A Figura 33 mostra a preparação do barro para confeccionar os tijolos da sede do museu, segundo o costume local. Na Figura 44 vemos que o material feito pelos professores de diferentes escolas ficava disponibilizado para alunos de outras escolas no museu. A Figura 55 mostra o interior do museu sendo visitado por um morador local. Os temas tratados nas exposições eram todos ligados às necessidades da população. Esta experiência evidencia a potencialidade do museu enquanto agente de inclusão e transformação social.



Figura 3: Museu Didático Comunitário. Nicarágua. Construção. Fonte: Arquivo Ione Carvalho.

Figura 4: Museu Didático Comunitário. Nicarágua. Material construído pela comunidade. Fonte: Arquivo Ione Carvalho.

Figura 5: Museu Didático Comunitário. Nicarágua. Interior. Fonte: Arquivo Ione Carvalho.

Todas as atividades relatadas acima envolvem de alguma forma o patrimônio construído e estão diretamente relacionadas a ações de percepção do Patrimônio Cultural, inclusão social, fortalecimento de identidade e cidadania.

1.3. A arquitetura dos museus na história

Julga-se importante compreender como se deu a construção da ideia de guardar os indicadores de memória em um local criado para este fim. Neste subcapítulo, identificam-se momentos que indicam mudanças de paradigma na relação entre a arquitetura e a museologia.

Quando se trata do surgimento dos museus, sempre se reporta à sua origem mitológica, ou seja, às Musas, as sedutoras e magníficas cantoras e dançarinas descendentes dos principais deuses do Olimpo, geradas por Mnemósina, a deusa da memória, e Zeus, rei dos deuses. Lourenço (1999) fez uma analogia entre o que cada uma dessas musas representa e as diferentes funções e demandas dos museus da atualidade, em especial os de arte moderna.

No entanto, cabe ressaltar que, muito anterior a esta alegoria elaborada pelo homem grego, a vontade de lembrar e o desejo de memória estavam presentes no homem da pré-história. Antes mesmo da criação das primeiras cidades, lembra Mumford (1961/ 1991), o

homem já se reunia e voltava aos lugares onde sepultava seus mortos e a outros que considerava sagrados⁷⁵, identificando-os com elementos como pedras ou árvores. Começavam a ser erguidos os primeiros monumentos com a aceção de memorial.

Alguns episódios na pré-história ilustram este pensamento. Em Chapelle aux Saint, na França, um ancião primitivo foi cuidadosamente enterrado na direção leste-oeste, com ferramentas de ferro em sua volta e uma pata de bisão em cima. Estes cuidados demonstram uma atenção especial com este corpo; a presença das ferramentas ao seu lado e o enterro o evidenciavam do grupo. Presumidamente, este homem teve uma participação importante na comunidade, pois só alguns corpos eram enterrados, outros eram queimados ou deixados ao léu em decomposição. Em um acampamento em Dolni-Vestonici, a máscara de uma mulher com o rosto parcialmente afundado em um dos lados foi encontrada em vários lugares da aldeia. O corpo, que segundo as pesquisas seria dela, foi o único encontrado junto aos vestígios do acampamento. Quem seria esta mulher e que sentido tinham estas máscaras? Seriam amuletos? Esta mulher seria uma feiticeira do grupo? Mais uma vez houve distinção entre os diversos objetos produzidos pela comunidade.

Na cova de Altamira, Espanha, onde há importantes pinturas rupestres, o acesso ao lugar onde elas se encontram é muito complicado, e só se pode entrar agachado, pois foram feitas nos lugares mais recônditos da gruta, demonstrando o cuidado na escolha do local. Para Kostof (1996), tais pinturas podem representar um ritual sagrado⁷⁶ ou uma forma de expiação. Talvez nunca se saiba ao certo o verdadeiro propósito destas ações, mas há fortes indícios de que havia desejo de memória, de transmissão de conhecimento produzido e de cuidados com sua preservação. Portanto, pode-se pensar que as atitudes de observar, selecionar, valorizar, expor e guardar foram contempladas nestes episódios.

Em 3.000 a.C., na região da Mesopotâmia, os Assírios, que pilhavam as outras comunidades, exibiam, com orgulho, seus feitos por meio de pinturas e relevos nos palácios

⁷⁵ Sagrado no sentido de que está separado por que merece respeito e veneração, por estar ligado a divindades ou forças que se admira ou teme..

⁷⁶ Para o autor e outros estudiosos, são vários os motivos que podem ter dado origem às pinturas rupestres: a intenção de 'aprisionar' a alma do animal a ser abatido e facilitar a luta; a expiação pela ofensa de estar subtraindo da mãe-natureza outra forma de vida, onde a morte de um significa a possibilidade de existência do outro; e ainda a preocupação com a capacidade de reposição da natureza e dos recursos, uma espécie de 'devolução' deste animal por meio da pintura, pois havia a preocupação com a subsistência e não tinham noção de quantos mais sobriariam para serem abatidos.

reais, em grandiosas salas de espera⁷⁷, numa demonstração pública do poder. Com a escrita, muitos documentos começaram também a ser guardados com o fim de registrar os dados econômicos, ações administrativas, leis e crenças.

No mesmo período, no Egito, as pirâmides e mastabas guardavam objetos com o intuito de ‘auxiliar’ os mortos na próxima vida. Alguns trajetos até o sepultamento final eram cobertos com relevos e inscrições com narrativas da vida dos faraós, de práticas sazonais como caçadas e colheitas, e de histórias relacionadas aos deuses e governantes (Kostof, 1996). Além dos túmulos, nos palácios e templos, as grandiosas colunas serviam de suporte para informações relacionadas com as crenças locais.

Tais fatos evidenciam a constituição de monumentos, porém, o ponto de partida dos processos de musealização que a historiografia adota é a Biblioteca de Alexandria⁷⁸ (Bruno, 2006), construída no séc. III a.C. e frequentada por filósofos e estudiosos. No local havia ainda um anfiteatro, salas de estudos, galerias para esculturas, observatório astronômico, jardim botânico e uma coleção de zoologia.

Na Grécia, as obras de arte ficavam expostas nos peristilos⁷⁹ e pórticos dos templos, também chamados de ‘mouseion’. Mas no Propileus⁸⁰, da Acrópole de Atenas, **Erro! Fonte de referência não encontrada.**, havia um espaço, a pinacoteca, destinado a exposição de pinturas, esculturas e objetos alusivos aos atos heróicos, e possuía uma espécie de banco para a apreciação dos visitantes. Nos ‘thesaurus’ ou opistodomo⁸¹ eram armazenados os tesouros dos templos, ex-votos e imagens, e seu inventário e guarda era responsabilidade dos sacerdotes, podendo os cidadãos ter acesso a eles (Carreño, 2004). Note-se que a Acrópole

⁷⁷ No pátio público que antecedia a sala do trono, no Palácio de Mari, podiam ser observadas pinturas com cenas de sacrifícios e da posse do Rei Mari, ratificada pela deusa Ishtar. No grandioso Palácio de Korsabad, após o pórtico de entrada, chega-se ao Pátio de Honra, uma espécie de sala de espera da audiência real, onde os muros estão cobertos com relevos que retratam o rei e súditos em tamanho maior que o natural, olhando os que ali estavam. Na sala do trono, as imagens mostravam Sargão em seu carro de guerra em cima de corpos dos inimigos e uma pilha de cabeças ao lado. Note-se que os lugares escolhidos não eram simples passagens, mas locais de espera, onde era possível contemplar tais imagens, mesmo que num sentido de advertência com relação ao poder do rei (Kostof, 1996).

⁷⁸ A Biblioteca de Alexandria, projeto de Ptolomeu I, 367-283 a.C., e seu filho Ptolomeu II Filadelfo, era lugar de encontro de poetas, artistas e sábios. Sofreu três grandes incêndios que acabaram por destruí-la, tendo o último ocorrido na Idade Média. Restaram apenas ruínas da instituição, que teve um importante papel na preservação e difusão da cultura. Em 2002 foi inaugurada, nas suas imediações, uma nova biblioteca com o mesmo nome.

⁷⁹ Designa-se peristilo a colonata no exterior de um edifício ou em volta de um pátio.

⁸⁰ O Propileus é uma espécie de pórtico de entrada, que segundo Kostof não era uma solução muito comum. Na Acrópolis de Atenas, ele servia para acolher os visitantes e era um local de parada, onde se podiam refazer da subida íngreme que levava ao lugar dos templos mais importantes da cidade, para depois retomar a procissão.

⁸¹ Opistodomo é o vestíbulo da parte posterior dos templos.

foi pensada como um lugar de contemplação e de exposição. Lá trabalharam os melhores escultores da época, e a disposição dos elementos construídos foi determinada em função de valorizar suas perspectivas, acentuando efeitos visuais e propiciando uma hierarquização dos prédios. As esculturas eram elaboradas para ocupar locais específicos na arquitetura. No friso do Parthenon, pode-se perceber que cada figura ocupa um lugar destinado a ela em função do formato do frontão.

Em Roma, as coleções privadas, formadas principalmente pelos botins de guerra, eram utilizadas para decorar palácios e jardins. Muitas cópias foram produzidas a partir dos originais gregos, e as obras de arte ganharam uma nova atribuição: a de propagar as atividades e façanhas dos grandes estrategistas por meio de exposições itinerantes. As esculturas e relevos eram fiéis às fisionomias dos retratados com a finalidade de facilitar sua identificação e a divulgação de seus méritos. Foi Imperador Octavio Augusto quem primeiro determinou que as coleções fossem expostas ao público e criou as primeiras leis para sua proteção.

Na Idade Média, a arte serviu à religião cristã como meio didático, com temas relacionados a cenas bíblicas, à vida dos santos e como advertência sobre os horrores do inferno. Os templos abrigavam esculturas, mosaicos e pinturas de grande valor artístico, mas era nos mosteiros que estavam guardados os mais valiosos conhecimentos, que variavam entre preciosos manuscritos, relicários e o patrimônio natural, como plantas medicinais e informações sobre sua utilidade. Este último pode ser considerado como antecedente dos jardins botânicos. Com as cruzadas, os tesouros antes vistos como profanos acabaram nas igrejas, transformados em moeda de troca pela salvação das almas.

Deste período vale ressaltar os chamados deambulatórios, espaços para ‘deambular’ ou passear. Ali eram guardadas as relíquias e as esculturas dos santos da igreja católica. Era um local de exposição, mantido pela igreja e aberto ao público para a contemplação destes objetos, sem perturbar a liturgia que seguia acontecendo na nave principal. Era o espaço imediatamente atrás do semicírculo, entre o altar mor, e as capelas radiais. A largura do deambulatório da catedral gótica de Amiens, França, por exemplo, é de aproximadamente 10 metros: um considerável espaço de contemplação, pois as imagens eram colocadas nas capelas radiais. A altura das catedrais góticas e sua iluminação proporcionada pelos vitrais

dotavam-nas de uma atmosfera sublime que, segundo o Abade Suger⁸², deveria provocar a sensação da presença de Deus no interior destes templos.

O humanismo renascentista do século XV trouxe a valorização dos aspectos históricos, artísticos e documentais dos objetos, destacando o potencial científico e didático das coleções pertencentes à aristocracia, ao clero e à burguesia culta. Os mecenas surgiram nesta época, e com eles, os críticos de arte, os catálogos de coleções e os primeiros guias e histórias da arte (Carreño, 2004).

No final do século XVI, o Palácio dos Medici, uma espécie de edifício de escritórios localizado em Florença, de onde Cosimo I gerenciava seus negócios na Toscana, o último pavimento foi destinado a abrigar a coleção de artes da família. A Galeria Uffizi, como foi chamada, é considerado o primeiro museu privado da Europa. O prédio administrativo, projeto de Vasari, foi construído numa área residencial e ligava-se ao palácio da família por meio de um corredor sobre o rio Arno. O edifício em forma de 'U' possui duas galerias paralelas, que se unem por uma área central. O terraço era usado pelos membros da corte para desfrutar de música no final da tarde. Com o final da dinastia dos Medici, a coleção foi doada à cidade de Florença. O espaço adaptado possuía iluminação natural e uma configuração linear que facilitava a exposição dos objetos. Esta tipologia, conhecida como galeria, passou a ser frequentemente utilizada para fins expositivos.

O descobrimento da América e os achados arqueológicos das escavações feitas em Roma, nos séculos XV e XVI, incrementaram as coleções de zoologia e de artefatos, o que motivou a construção ou a designação de locais para abrigar o que estava sendo coletado. O humanista italiano Paolo Giovio, usou o termo 'museo', em 1520, para designar o local onde guardava suas coleções de retratos, armas e livros no Castelo de Como.

Além das galerias artísticas com esculturas e pinturas em nichos e circulação linear, como a dos Medici, outras tipologias de museus foram surgindo, como o jardim arqueológico⁸³; o jardim botânico ou de ciências naturais e até museu de reproduções artísticas com finalidades didáticas.

No século XVI, foram constituídas as coleções reais, que geraram os grandes museus estatais europeus (Carreño, 2004). Na Europa central surgiram o 'Wunder-Kammer',

⁸² O Abade Suger é considerado fundador do Gótico com a reforma da Catedral de Saint Dennis.

⁸³ De acordo com Carreño, esses jardins arqueológicos têm seus antecedentes na Antiga Roma e são jardins construídos como anexos de sítios arqueológicos.

‘Chambre des Merveilles’, ou quarto de maravilhas, com objetos ‘artificialia’; o ‘Schatzkammer’, ou gabinete de curiosidades da natureza; e o ‘Kunstkammer’, ou gabinete de arte. Estes ‘gabinetes de curiosidades’, os estúdios, e as galerias dos artistas, tornaram-se cada vez mais frequentes. Para suas montagens, eram realizadas as tarefas de observar, selecionar, valorizar, expor e guardar: ações do chamado colecionismo (Bruno, 2006, p. 05). Alguns desses espaços abrigavam objetos de diferentes tipos, e inicialmente, eram expostos em estantes que se fechavam, mas à medida que os acervos cresciam, começaram a ocupar salas. Daí decorrem os estudos de ordenação destes espaços. Carreño (2004, p. 61) destaca um documento escrito em 1565, pelo médico holandês Samuel Von Quicchelberg, onde consta um esquema de museu com a separação dos objetos em salas distintas, de acordo com a classificação: ‘naturalia’, ‘artificialia’, ‘antiquitas’ e de artes.

No século XVII, as coleções reais foram consolidadas, e a expansão artística deu lugar à criação de importantes centros de arte como Amberes e Amsterdã. No século XVIII foram criadas academias de Belas Artes e sociedades científicas. As escavações das cidades de Herculano, em 1738, e Pompeia, em 1748, e as revoluções que culminaram com o fim do Antigo Regime, contribuíram para a popularização das coleções. Em 1759, foi aberto o Museu Britânico em Londres, considerado o primeiro museu público do mundo. O Hermitage, de São Petersburgo, abriu as portas em 1764, o Museu do Vaticano de Roma, em 1782, e o Museu do Louvre, em Paris, foi criado em 1793, com o nome de Museu da República e Museu Central das Artes.

Com a inauguração dos grandes museus europeus, teve início o processo de institucionalização da museologia. Edifícios importantes começaram a ser ocupados para fins museológicos, tornando ainda mais premente a necessidade de organização técnica dos acervos, e a separação entre as áreas de exposições, de estudo, de guarda, além do necessário aporte às atividades educacionais e de ações pedagógicas.

Todas estas preocupações foram refletidas nos projetos de arquitetura. Na época estavam consolidadas três tipologias museísticas: museu de arte, museu de ciências naturais e museu arqueológico.

Étienne-Louis Boullée, em seu livro ‘Architectura. Ensayo sobre a arte’, de 1783, apresentou a temática dos projetos para museus por meio de um desenho ainda vago (Kiefer, 2000), sem muitas especificações, Figura 05, demonstrando quanto ainda era desconhecido o caminho para solucionar os espaços destinados à essa função.

No séc. XIX, o acesso do grande público às coleções passou a ser politicamente importante. Neste período, foram criados por arquitetos de prestígio edifícios monumentais para abrigar os novos museus. Alguns países, como França e Itália, utilizaram antigos palácios e outras construções com referências clássicas. Em Berlim, Munique e Viena, foram construídos conjuntos de edifícios para expor suas coleções.

Durand, em 1803, propôs uma planta ideal, Figura 06, para os museus. Comparou os museu às bibliotecas, que guardam e disponibilizam conhecimento para o público e são, ao mesmo tempo, lugares de estudo. A fim de conciliar o silêncio necessário à contemplação com a possibilidade de acesso aos diversos conteúdos, dotou o lugar de grande quantidade de espaços expositivos, apoiados por um grupo de saletas interligadas, que serviriam de apoio a estudantes e artistas. Estes espaços eram destinados tanto para estudo como para montagem dos cavaletes em área contígua aos salões. O projeto, embora não tenha sido construído, foi utilizado como referência para importantes obras.

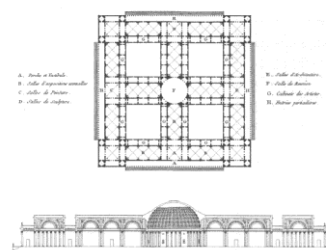
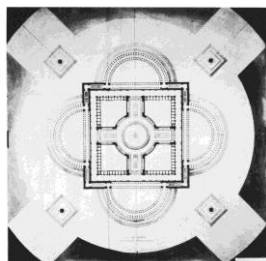


Figura 05: Planta de Boullée para um museu genérico, 1783. Fonte: Digital Lybrary and Archives.

Figura 06: Planta ideal e fachada para museu propostas por Durand, 1803.

Dois museus do século XIX são considerados marcos da proposta de Durand. A Glyptothek de Munique, 1816-30, projeto de Leo von Klenz, Figura 6, e o Altes Museum em Berlim, 1823-30, de Karl Friedrich Schinkel. Os dois edifícios, de concepção neoclássica, destacam-se pela monumentalidade, pela utilização de grandes escadas, rotundas, galerias interligadas e iluminação natural. A relação entre a arquitetura, a decoração e os objetos era muito estreita, o que contribuía para a falta de destaque dos objetos, principalmente, os de menor porte, que acabavam perdendo-se na grandiosidade dos espaços e na profusão da decoração.

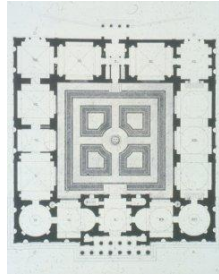


Figura 6: Glyptothek de Munique, 1816-30. Planta baixa. Fonte: University of Hertforshire.

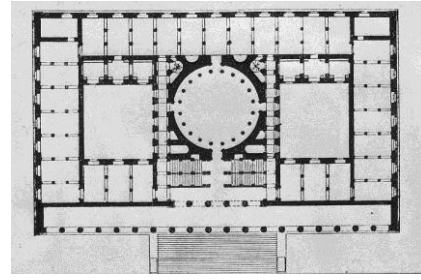


Figura 7: Altes Museum, 1823-30. Planta baixa. Fonte: University of Pittsburg.



Figura 8: Glyptothek de Munique, 1900. Interior. Fonte: de.academic.ru.

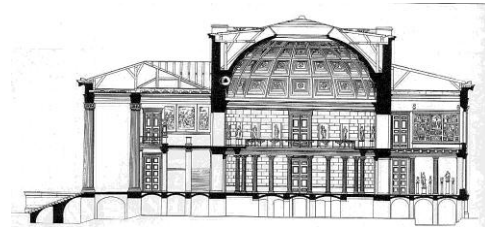


Figura 9: Altes Museum, 1823-30. Corte. Fonte: www.lifeloo.com/263HistArch1.htm.

O Museu Britânico, deste mesmo período, começou a funcionar na Montagu House e mudou-se para a sede atual em 1857. O espaço central aberto e a sala de leitura no interior do edifício de planta quadrangular serviam como área de descanso. Esta disposição possibilitava a saída do visitante no meio do percurso, o que foi feito considerando-se uma realidade dos grandes museus: a imensa carga de informação disponibilizada durante o circuito. A possibilidade de pausa na visita torna a caminhada mais agradável⁸⁴.

Os projetos mencionados apresentam simetria das plantas em um ou nos dois eixos, e articulação nas salas internas. A direção e a sala de conservação estão em locais de fácil acesso às outras dependências, e era comum a indicação do itinerário proposto. As diferenças entre as salas possibilitavam as adequações às tipologias expositivas.

A iluminação natural era utilizada sempre que possível, mas começaram a surgir preocupações em relação à preservação dos objetos, o que provocou estudos sobre o controle de iluminação, temperatura e umidade.

⁸⁴ Esta área central foi alvo de uma intervenção, concluída em 2000, projeto do arquiteto Norman Foster. O pátio foi transformado em local de distribuição de fluxo, o que permitiu uma reestruturação do funcionamento do museu. A cobertura translúcida para o local, antes aberto, propiciou dinamismo ao espaço, que agora independe das condições climáticas para ser utilizado.

Com a valorização do objeto, começaram os estudos sobre como fazer alterações nas salas por meio de modificação nas cores das paredes e da construção de novas e diferentes ambientações, diminuindo a interferência da arquitetura e da decoração na exposição.

O Palácio de Cristal, embora não tenha sido realizado para abrigar um museu, merece menção pela influência que exerceu sobre a tipologia. Foi construído para a primeira exposição universal, mostra das inovações advindas da Revolução Industrial, que aconteceu em Londres, em 1851. O caráter provisório da obra pode ser aferido pela escolha da sua arquitetura de ferro e vidro. O projeto de Paxton, caracterizado como um grande galpão e inspirado numa estufa, foi montado em apenas 10 meses e depois remontado em outra parte de Londres. Eram 90.000m² de área coberta, seguindo uma modulação que contribuiu para a organização interna do evento. A exposição incrementou o diálogo dos setores tecnológico e comercial e serviu de palco para os artistas da época. Esta tipologia construtiva serviu de parâmetro para espaços expositivos, configurando-se como uma ideia inovadora no campo dos museus ao longo do século XX.

Foi no século XIX que os Estados Unidos começaram a construir seus lugares de memória. Foram criados alguns museus privados, ligados a universidades, com fins pedagógicos. Em 1870, o Metropolitan Museum of Art abriu as portas em Nova York. O projeto atual, de 1890, do arquiteto americano Richard Morris Hunt, formado segundo os padrões da Academia de Belas Artes de Paris, já sofreu várias intervenções, porém, sua fachada permanece inalterada. Instalado no coração de Nova York, o museu tem uma clara definição pelo viés educacional. Como sugere Giraudy (1977), este é o protótipo dos museus que representam a fusão do templo antigo e da basílica monumental com nave central e cúpula. Os incentivos fiscais viabilizaram mais investimentos em cultura e como exemplos dos grandes museus americanos citam-se os de J. M. Smithsonian, de Salomon Guggenheim e Paul Getty.

O Parque de Skansen em Estocolmo, onde fica o Museu Nórdico, de 1891, abriga o jardim botânico e zoológico, além de uma mostra de casas transplantadas de seu sítio original. Preocupados com a perda da história rural do país, que passava por uma grande transformação industrial, este museu-parque procurou representar o modo de vida das comunidades ao longo de sua história. A reprodução de espaços urbanos se deu com a introdução também de atividades típicas das comunidades. Era uma nova forma de veicular o conteúdo museístico, permitindo a participação do visitante nas cenas apresentadas.

Para Montaner (2003), a ruptura provocada pelas vanguardas no início do século XX refletiu-se nas instituições museológicas. Lembra que o Manifesto Futurista de Marinetti, de 1909, considerava os museus e bibliotecas como cemitérios, pregando sua destruição, e Cocteau chamou o Louvre de depósito de cadáveres. Este conflito foi tão sério que os arquitetos das vanguardas, no início, quase não fizeram projetos para museus.

Já em 1933, Louis Hautecoeur publicou um livro onde tratava de práticas e experiências que poderiam servir de referências para projetos de arquitetura de museus⁸⁵. No texto foram abordados sete pontos: o programa de necessidades; o plano, entendido como projeto; a circulação; as formas das salas; a implantação dos museus e as possibilidades de ampliação; a construção e os materiais; e a decoração (Hernandez, 2006, p. 44). As orientações deviam adaptar-se às tipologias museológicas: museus de história, de arte, etnográfico e arqueológico, uma vez que a classificação define o conteúdo da exposição.

Em 1939, Le Corbusier concebeu o projeto do Museu do Crescimento Ilimitado, uma proposta para os arredores de Paris, que nunca foi construída, mas que tem grande importância porque expressou a preocupação do tema por um dos principais representantes do Movimento Moderno. A planta é uma espécie de espiral retilínea, que enfatiza a área interna e tem a possibilidade de ser ampliada de acordo com a necessidade, Figura 10.

O Museu de Arte Moderna de Nova York, o MoMA, de 1929, foi o primeiro museu projetado explicitamente para abrigar a arte moderna. Seu diretor, Alfred H. Barr Jr., pretendia que o museu ajudasse as pessoas a entender e apreciar a arte de seu tempo. A sede atual foi inaugurada em 1939, ano da exposição 'International Style' sobre arquitetura moderna⁸⁶. O projeto dos arquitetos Philip L. Goodwin e Edward Durell Stone tem uma estrutura multi-departamental e já sofreu três ampliações⁸⁷. Pode-se dizer que este museu é o ponto de inflexão das construções museológicas. Posicionou-se frente à vanguarda como arauto das novas contribuições no campo das artes e da arquitetura. Como solução plástica

⁸⁵ Esta obra foi reeditada por Andrés Desvallés em 1993 com resumos de palestras proferidas durante a Conferência de Madrid.

⁸⁶ A exposição intitulada 'The International Style', com curadoria de Henry Russel Hitchcock e Phillip Johnson, deixou de fora importantes experimentações no campo da arquitetura, como o Expressionismo Russo, o Organicismo de Wright e o Expressionismo Alemão. Segundo Montaner, a vanguarda europeia foi apresentada num contexto americano, resultando num reducionismo do Movimento Moderno, traduzido em projetos de fachadas cúbicas e brancas, apresentadas em imagens frontais e em preto e branco. Esta mostra foi tão importante que ainda hoje muitos se referem ao Movimento Moderno pelo título da exposição.

⁸⁷ A última é projeto de Yoshio Tanigushi, e praticamente dobrou sua área. Atualmente, ocupa 630.000 m², com uma extensa programação pedagógica e de apoio a estudantes, professores e pesquisadores.

estava de acordo com o que se vinha discutindo em termos de espaços arquitetônicos e, quanto à museologia, apresentou-se completamente devotado ao objeto. O museu foi concebido em andares na vertical e inseriu no rol das coleções a fotografia, o cinema, a arquitetura e o desenho industrial. Sua arquitetura aceita muitas possibilidades museográficas onde o grande protagonista é a obra de arte. O MoMA é ainda hoje, referência das tendências plásticas da contemporaneidade.

Outro ponto importante neste tipo de museu é que o circuito já não é predeterminado, seguindo uma lógica evolutiva. O visitante pode escolher o seu percurso. Não há uma imposição do circuito de apreciação do conteúdo expositivo, Figura 11.

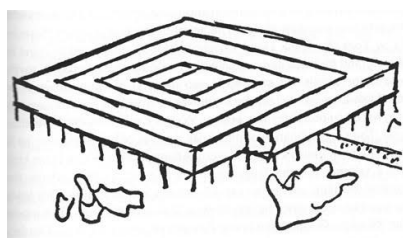


Figura 10: Museu do Crescimento Ilimitado, Le Corbusier. 1939. Fonte: www.amikanki.com.
Figura 11: MoMA, 1939. Fonte: The Guardian.

Depois da Segunda Guerra Mundial foi criado o Conselho Internacional dos Museus, ICOM, em 1946, com vistas a sua modernização e transformação. Em 1948, a reunião do ICOM decidiu pelo reconhecimento e formação dos técnicos que trabalham nos museus. Em 1950, os conservadores foram reconhecidos como profissionais. Em 1953, em Milão, foi admitida a necessária inclusão de especialistas em pedagogia no trabalho de educação dentro dos museus. Estas ações valorizaram as atividades museológicas e foram estabelecidas novas formas de conceber o museu.

Na Europa, com o Estado de Providência⁸⁸, a arte e a cultura passaram a ser considerados direito de todos e vistos como agentes modificadores da ação do cidadão. O Estado deveria cuidar dos bens culturais, ter a salvaguarda da identidade nacional e promover a igualdade de oportunidade no acesso ao bem cultural.

⁸⁸ Estado de Providência ou de Bem-Estar Social, foi um modelo de organização política e econômica, pós Segunda Grande Guerra, adotado por diversos países europeus, onde o estado assumiu a responsabilidade de propiciar emprego, serviços sociais e assistenciais à população.

Entre os anos 60 e 80, além da salvaguarda, o setor estatal ligado à gestão dos bens culturais passou a suprir as deficiências econômicas e fornecer igualdade de oportunidade de acesso e de produção da arte, além da criação de equipamentos culturais e da introdução da formação em educação artística. A gestão e o financiamento das questões ligadas à cultura e o papel do estado foram decisivos na criação de equipamentos culturais⁸⁹.

Dentro dos exemplos de museus ligados às artes, o Museu de Louisiana, na Dinamarca, 1958, tem uma proposta muito rica de interação entre arte moderna, arquitetura e paisagem. É um museu que desfruta do lugar em que está inserido, por meio de um projeto de arquitetura que conseguiu integrar os ambientes expositivos com a natureza privilegiada. A escala humana e bucólica acolhe os visitantes. Os espaços agradáveis, unidos à dinâmica do museu, que disponibiliza uma série de lugares destinados a diferentes atividades, permitiram a apropriação do local pelos moradores da cidade. É uma forma diferente, nova e integradora de pensar o museu de arte moderna.

Em 1959, foi inaugurado o Museu Solomon Guggenheim, em Nova York, projeto do arquiteto Frank Lloyd Wright. Considerado um paradigma de arquitetura e de intervenção urbana, o projeto pode ser lido como uma síntese das idéias de Wright. A inserção urbana do edifício coaduna com o caráter antiurbano do autor do projeto, pois à medida que se fecha para o exterior, nega o espaço urbano e tem a pretensão de valorizar o que está no interior do museu, fazendo uma alusão à caverna como protetora. Não possui aberturas para a cidade. Externamente, emprega o dinamismo da forma que parece devolver à terra a espiral que se ‘movimenta’. A ideia é subir ao último pavimento pelo elevador e descer suavemente pela rampa interior, banhada pela luz natural que entra pelo óculo central, e que, ao mesmo tempo, forma o espaço expositivo. A rampa é lugar de contemplação, estático, e de descida, movimento. É justamente neste ponto que a museologia faz sua maior crítica ao projeto, pois seria este um fator limitante do tamanho das obras, além do determinismo do circuito expositivo, que só apresenta uma única possibilidade. Mas a intenção do autor era propiciar um lugar novo, aberto a novas experimentações artísticas, disponibilizando um cenário para outras possibilidades expográficas, completamente inovadoras. O parapeito da rampa já serviu de suporte expositivo e também de apoio para as apresentações que aconteciam no térreo. Mesmo apresentando certas contradições, é uma proposta que se contrapõe inteiramente aos museus do século XIX, Figura 12 e Figura 13.

⁸⁹ Notas de aula da Professora Judite Primo, proferida no CEAM, Rio de Janeiro, em agosto de 2008.

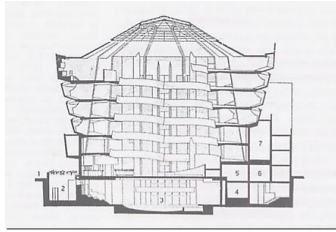


Figura 12: Museu Guggenheim, Nova York. Corte transversal. Fonte: Montaner

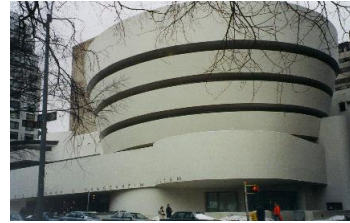


Figura 13: Museu Guggenheim, Nova York. Vista exterior. Fonte: Bradburn.

A Neue Nationalgalerie, Berlim, projeto de Mies van der Rohe, de 1962-68, fez uso da planta livre pregada pelo Movimento Moderno. Aqui se percebe a influência do pavilhão de Paxton para a exposição universal de 1851. Obviamente a escala é outra, mas a planta livre no espaço expositivo é testada neste projeto. Além da flexibilidade, a transparência das fachadas e a praça com esculturas que contorna a galeria, proporcionam uma integração do espaço urbano com o espaço da arte. Porém, só os que entram desfrutam da melhor parte, que é o jardim de esculturas do piso inferior, por onde se tem acesso a outras áreas expositivas, café e onde estão as áreas administrativas e de serviço, Figura 14, Figura 15 e Figura 16.

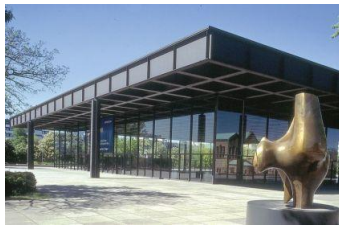


Figura 14: Neue Nationalgalerie. Berlim, 1968. Vista exterior. Fonte: www.berlim.de

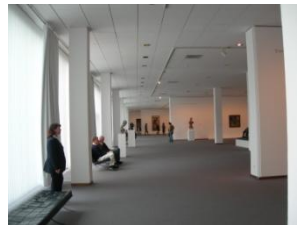


Figura 15: Neue Nationalgalerie. Berlim, 1968. Área de exposição. Subsolo. Fonte: Arquivo Gabriel Dorfman.



Figura 16: Neue Nationalgalerie. Berlim, 1968. Pátio interno. Fonte: Arquivo Gabriel Dorfman.

Na Mesa-Redonda de Santiago do Chile, em 1972, ao se discutir o papel dos museus na América Latina, houve a compreensão de que as instituições museológicas podem trabalhar a serviço da comunidade e atuar como agentes de mudança social. Na ocasião foi proposto o conceito de Museu Integral, no qual se situa a criação do Ecomuseu instalado na antiga cidade siderúrgica e mineradora de Le Creusot-Montceau-Les Mines no ano de 1971, referido no subcapítulo 1.2., cuja proposta caracterizava-se pela conservação das coleções ‘in situ’ (Carreño, 2004, p. 69). As iniciativas da chamada museologia ativa indicavam novos conceitos museológicos identificados não somente com o edifício-museu, mas com o território, no qual a participação da comunidade se baseia e onde ela é fundamental. Isso

propicia uma ruptura da imagem fechada da arquitetura de museus, representada apenas pelo prédio em si.

Em outra dimensão da atividade museológica, aconteceu no período a construção do Centro Nacional de Arte e Cultura Georges Pompidou, em Paris, 1977. A iniciativa do governo francês, dentre outras ações, visava ratificar a posição da França no circuito cultural internacional. O projeto do arquiteto britânico Richard Rogers e do italiano Renzo Piano foi escolhido por meio de concurso público. O objetivo era a criação de um espaço original, voltado para as artes moderna e contemporânea, que além das exposições oferecesse ao público espaços dedicado ao teatro, cinema, biblioteca e demais criações artísticas, além de espaços de estudo e de formação⁹⁰. Ele se enquadraria no conceito de centro de artes multifuncional, idealizado pelo museólogo Pontus Hulten (Montaner, 2003, p. 40). Em seus primeiros 30 anos de existência, passaram por ele mais de 190 milhões de pessoas. Fazendo um contraponto tecnológico com um dos símbolos da capital francesa, a catedral de Notre Dame, é também uma alusão ao gótico, que tem como característica a exposição de sua estrutura no exterior do monumento. Os materiais são diferentes, mas a lógica é a mesma.

Como edifício urbano inusitado, trouxe para o debate dos museus uma contribuição inovadora. Na transparente fachada principal, possibilita que do exterior se contemple a riqueza dos acontecimentos internos. É o contrário do objeto fechado em si mesmo. Neste particular é necessário, comentar a intervenção posterior de Gae Aulenti, no sentido de estabelecer parâmetros, por meio de divisórias, para agregar uma certa definição espacial às exposições. A escada rolante, também transparente, movimentada e torna viva a fachada. E a generosa praça fronteira ao edifício pode ser lida como um ‘foyer’ a céu aberto, que agrega calor humano ao prédio de ascendência moderna. Foi sem dúvida uma nova concepção de museu.

Em 1979, a revista ‘Museum’, editada pela UNESCO, publicou um número dedicado à Arquitetura dos Museus, onde sugeria que os novos projetos e as adaptações dos já existentes fossem desenvolvidos por uma equipe interdisciplinar.

⁹⁰ A almejada interdisciplinaridade, exigência do concurso, foi alcançada mediante um projeto de circulação livre, onde toda a área interna é disponível para as atividades desenvolvidas no complexo. A biblioteca, como é também referida, abriga um museu de arte moderna, um centro de criação industrial, um instituto de pesquisa, um instituto de criação acústica e música, uma biblioteca pública de informação, com documentos nas mais variadas mídias, serviços de laboratórios de idiomas, salas de projeção e de exposições.

A partir da década de 1980 e no início dos anos de 1990, houve um incremento na construção de museus, principalmente na Europa, Japão e Estados Unidos. Contribuíram para o surgimento de centros artísticos e culturais: a expansão do mercado de arte; as leis tributárias de incentivo à cultura e o aumento do turismo internacional; a onda de criação de museus cívicos; a prática da utilização destes equipamentos na revitalização de áreas específicas ou negligenciadas; além da chamada cultura do ócio (Ghirardo, 2002). Com a afluência dos visitantes, surgiu a necessidade de diversificação dos serviços dos museus e da ampliação do papel do museu na sociedade contemporânea.

No projeto do Museu de Arte Romana em Mérida, 1980-86, o arquiteto Rafael Moneo lembrou os ensinamentos de Venturi sobre a comunicação na arquitetura e fez referências à forma de construir dos habitantes da Roma Antiga. Situado no conjunto arqueológico de Mérida, desde a entrada, com a escolha do tipo de letra, até o espaço que lembra o das grandes basílicas, faz menção à cultura da qual abriga os vestígios. Os arcos se repetem ao longo dos percursos. A arquitetura foi pensada como um suporte museográfico, trazendo equilíbrio e dando ênfase aos objetos. Este museu enfatiza a ligação da arquitetura, de seu invólucro mural, com o conteúdo expositivo. Há uma clara intenção de valorizar os objetos por meio da proposta espacial dos romanos: grandiosos lugares fechados, cheios de luz, onde a linguagem predominante é a do arco. A intenção não foi a cópia do passado, mas uma releitura do espaço, o que torna a experiência reflexiva e contemplativa, Figura 17 e Figura 18.



Figura 17: Museu Romano de Mérida. Entrada. Fonte: museoarteromano.mcu.es.



Figura 18: Museu Romano de Mérida. Nave principal. Fonte: museoarteromano.mcu.es.

A entrada do Museu Judaico de Berlim, de Daniel Libeskind, 1988-99, é feita pelo Museu da Cidade, edificação de 1735, parcialmente destruída pela guerra. De acordo com o autor, o projeto é uma desconstrução da estrela de Davi e possui três eixos subterrâneos que se cruzam. O primeiro eixo, o mais longo, tem início no prédio barroco e continua com uma escadaria que leva a uma exposição de longa duração sobre o passado e o presente dos judeus

germânicos. O segundo eixo leva ao Jardim do Exílio e à emigração. Representado por um corredor estreito, com o piso desnivelado que dificulta a caminhada, tem em seu final a luz do dia, que aumenta de intensidade à medida que se vai se aproximando do jardim, composto por quarenta e nove colunas entremeadas por oliveiras, símbolo da paz e da esperança. O terceiro eixo é o que leva à morte, ou a torre do Holocausto, uma sala em concreto, fria, fechada, por onde se vê apenas uma réstia de luz.

Neste museu, a arquitetura tem a pretensão de ser o próprio objeto. Apresenta-se como uma grande instalação. Ao percorrer os seus espaços há uma apropriação da mensagem que pretende ser passada ao longo da visita. Esta postura merece uma reflexão, pois há quem vai ‘experimentar’ somente o museu, e que vê a exposição de longa duração como um adendo à própria arquitetura.



Figura 19: Museu Judaico. Berlim. Vista aérea. Fonte: Arquitetura e afins



Figura 20: Museu Judaico, Berlim. Vista do caminho para o exílio. Fonte: Arquitetura e afins



Figura 21: Museu Judaico, Berlim. Vista do jardim. Fonte: Arquitetura e afins.

A estação de trem d’Orsay, em Paris, construção de 1900, já abrigou várias funções. Em 1977 foi decidido que passaria a funcionar em suas dependências o Museu do Século XX. O projeto de arquitetura é dos arquitetos Bardon, Philippon e Colboc, mas a adaptação da estação para a função de museu ficou a cargo de Gae Aulenti, arquiteta italiana. Em 1986 o museu abriu suas portas. Este projeto foi uma adaptação do grandioso espaço da estação de trem e lembra a exposição do Palácio de Cristal, onde a cobertura única abrigou vários segmentos expositivos. A solução do d’Orsay foi elaborada por meio de painéis articulados em planos que formam as galerias laterais. Uma solução que valorizou a arquitetura do lugar, que tem um valor histórico importante como exemplo de uma época, de novas tipologias e técnicas construtivas, mas que ao mesmo tempo evidenciou a exposição dos objetos, por meio da disposição espacial e da iluminação.



Figura 22: Museu d'Orsay. Paris. Vista interna. Fonte: www.cambridge2000.com/gallery/html/P6241486.html.

A intervenção no Museu do Louvre, Paris, obra do arquiteto I. M. Pei, 1983-89, pertence ao programa dos 'Grand Travaux' do presidente francês François Mitterrand. A obra promoveu a total reestruturação do funcionamento do museu em termos museológicos, arquitetônicos e urbanísticos. Com a incorporação da Ala Richelieu, ocupada pelo Ministério das Finanças, a área expositiva cresceu em 82%. O pátio Napoleão, antes usado como estacionamento, recebeu a grande pirâmide de cristal, por onde se dá a entrada subterrânea. Esta solução centralizou o acesso às diversas partes do museu, além de expandir seus iniciais 5% de áreas de serviço para 18.6% (78.400 m²) de locais destinados ao público, trabalhos técnicos, administrativos e científicos. Atualmente a área total do Louvre é de 420.000m². Uma referência dentro da arquitetura e da museologia, o Louvre é um exemplo de trabalho interdisciplinar, que resultou na concepção de espaços mais adequados, funcionais e facilitadores do pleno desenvolvimento das ações inerentes à instituição, inclusive com a incorporação de atividades que já eram recorrentes em museus de menor porte e importância.

Houve grande crítica com relação à construção da pirâmide na frente do antigo edifício, mas esta solução viabilizou a percepção do espaço externo, a partir do 'foyer', possibilitando a iluminação natural e uma integração das áreas externas e internas, além de solucionar um grave problema de fluxo interno. Percebe-se neste exemplo a volta da rotunda do século XIX que servia como espaço de distribuição de público.

O projeto da Tate Modern, Londres, 2001, dos arquitetos Herzog & De Meuron, foi uma adaptação da antiga estação de eletricidade para um museu de arte. O edifício era um marco visual importante no panorama da cidade, em uma área que carecia de intervenção. A proposta buscou a integração com o espaço urbano ao criar uma rua coberta, com pé direito muito alto na antiga sala das turbinas, ligando duas áreas da cidade, além de uma grande livraria e café, trazendo vida para a cena urbana. A área de exposição se constitui de salas mais intimistas e de desenho tradicional. Esta adequação devolveu à cidade uma edificação obsoleta e sem utilidade e, diferente do proposto para a Gare d'Osay, fez uma intervenção grande no espaço interno.

Herzog & De Meuron trouxeram ideia da caixa polifuncional, idealizada pelo modernismo e relida por muitos arquitetos em diferentes situações. Com isso, acabaram por ratificar a ideia do grande espaço de exposição, adaptando-o de diversas formas e tamanhos, de acordo com a necessidade e fazendo uso, cada vez mais, de novas tecnologias.

Projetos como os de Peter Zumtor, o Kunsthhaus na Áustria, 1997, e o Museu O no Japão, 1999, de Kazuo Sejima, remetem a outra visão da arquitetura, a que se apropria da luz, da iluminação, da transparência e da tendência à desmaterialização. São trabalhos que derivam da caixa polifuncional, mas que buscam imprimir sensações visuais novas dentro do espaço expositivo e de serviços de apoio. A arquitetura também se mostra no lugar da exposição, mas não de forma invasiva. Nestes projetos, a arquitetura acontece de forma silenciosa, porém digna de nota.

Finalizando este momento, é importante que se remeta ao exemplo do Museu Guggenheim de Bilbao, projeto do arquiteto Frank Ghery, 1991-97. Em seu percurso profissional, Ghery sempre perseguiu um desejo de que a arquitetura assumisse toda sua potencialidade enquanto arte. Seus projetos sintetizam esta busca de identidade no campo da arquitetura, quando expressou claramente seu desejo de ser um artista plástico. Sua trajetória arquitetônica é uma pesquisa intensa em cima de materiais e formas. No projeto de Bilbao, por trás do aparente caos, há uma “síntese explícita dos diversos tipos de concepção museográfica” (Montaner, 2003, p. 21). O projeto apresenta salas convencionais, enfileiradas e projetadas para exposições de formatos tradicionais; ambientes de ateliê; grandes salas que podem abrigar obras de formatos maiores; espaços de altura dupla, que abrigam instalações e coleções; formas singulares; recantos ou locais de passagem; e grandes salas neutras para exposições temporárias de visitação maciça. Os três níveis de galerias do edifício se organizam ao redor do átrio central e conectam-se mediante passarelas curvilíneas, elevadores de vidro e torres de escadas. São 11.000m² de espaço expositivo. O percurso pelo interior do museu é bastante claro. As passarelas levam de uma a outra galeria permitindo ver as exposições sob diferentes ângulos, com facilidade de localização de salas e serviços. Por trás da complexa forma arquitetônica, há ordem. Figura 23, Figura 24, Figura 25, Figura 26, Figura 27 e Figura 28.

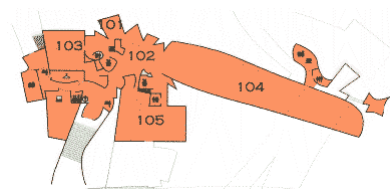


Figura 23: Museu Guggenheim, Bilbao. Planta térreo. Fonte: www.guggenheim-bilbao.es.

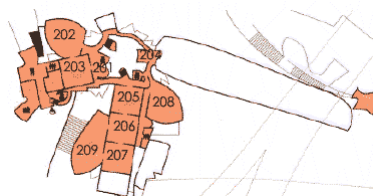


Figura 24: Museu Guggenheim, Bilbao. Planta primeiro piso. Fonte: www.guggenheim-bilbao.es.



Figura 25: Museu Guggenheim, Bilbao. Planta segundo piso. Fonte: www.guggenheim-bilbao.es.



Figura 26: Museu Guggenheim, Bilbao. Fonte: www.guggenheim-bilbao.es.



Figura 27: Museu Guggenheim, Bilbao. Interior. Fonte: Montaner.

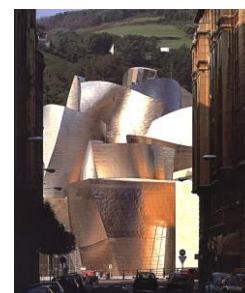


Figura 28: Museu Guggenheim, Bilbao. Fonte: Montaner.

É interessante ressaltar que Gehry dota ao seu discurso plástico a busca por identidade da cidade de Bilbao quando faz alusão, por meio dos materiais escolhidos, às atividades de pesca e da indústria do local. Mas o fato é que o museu atribui uma identidade nova à cidade a partir de sua existência. É um arquiteto/artista plástico que concebe uma obra, inspirado no lugar, e que confere a este lugar notoriedade justamente porque foi aí concebida e instalada. Portanto, temos dois fatos: o museu enquanto instituição e o museu enquanto obra de arte ‘per si’.

Ao analisar o museu internamente, ou seja, por seus atributos funcionais, acredita-se que ele atende às expectativas museológicas. A polêmica sobre este projeto gira em torno do fato de que a obra toma para si uma significação tão preponderante que concorre com a função museológica. No entanto, considera-se que as duas atribuições podem e devem conviver, estabelecendo uma sinergia.

Para finalizar, pode-se dizer que há três grandes momentos na arquitetura de museus. O primeiro, no século XIX, quando se tem a compreensão da necessidade de se estabelecer parâmetros para sua construção e são utilizados os eixos definidores dos percursos, as salas interconectadas, as alas e as rotundas como pontos de distribuição de fluxos. O segundo momento, no século XX, está relacionado à postura adversa à história que as vanguardas

assumem, criando as caixas polifuncionais, deixando o mais livre e flexível possível a apropriação do espaço. E o terceiro momento pensa a arquitetura como um objeto de arte, que por si já é o objeto a ser visitado, podendo atribuir notoriedade a um lugar, por meio de sua existência.

1.4. Os percursos da arquitetura de museus no Brasil

O Brasil, descoberto pelos portugueses em 1500, foi colônia de Portugal até 1808, quando passou a ser sede do governo Luso. No período colonial, sofreu algumas invasões por parte de holandeses e franceses, que deixaram suas marcas na arquitetura local. A chegada da Família Real Portuguesa no Brasil trouxe importantes mudanças socioeconômicas e culturais que propiciaram a fundação e o desenvolvimento da vida urbana da colônia. Em 1822, o Brasil ficou independente de Portugal.

A primeira iniciativa museológica no Brasil aconteceu em Recife, na Cidade Maurícia⁹¹, onde os holandeses se estabeleceram entre os anos de 1630 e 1654. O Palácio de Friburgo, construído em 1639, possuía o primeiro jardim zoobotânico das Américas, que foi destruído com a expulsão dos holandeses.

No Brasil dos portugueses, a Casa de Xavier dos Pássaros, no Rio de Janeiro, funcionava como uma espécie de Casa de História Natural⁹² e entreposto comercial de espécimes nativas desde 1784. Em 1813 o Príncipe-Regente D. João extinguiu a instituição e, em 1818, com a vinda da Família Real para o Brasil, foi criado o Museu Real⁹³, posteriormente denominado Museu Imperial e atualmente Museu Nacional da Quinta da Boa Vista, no Rio de Janeiro, que incorporou o acervo da Casa dos Pássaros.

O Jardim de Aclimação, atual Jardim Botânico, criado no mesmo ano de 1818, foi instituído com a finalidade de aclimatar as especiarias trazidas das Índias Orientais. Os primeiros museus brasileiros surgiram com a necessidade de ‘europeização’ da nova sede do

⁹¹ A Cidade Maurícia situava-se onde hoje estão os bairros de Santo Antônio e São José, no Recife. O nome da cidade está relacionado com o alemão João Mauricio de Nassau que ficou como governador de Pernambuco, a serviço da Companhia das Índias Ocidentais, entre 1636 e 1644.

⁹² A Casa de Xavier dos Pássaros, iniciou suas atividades em 1784 e funcionou por cerca de vinte anos, colecionando e preparando animais e plantas para serem levados a Portugal. O acervo foi transferido para o Arsenal do Exército, depois para o Museu Real hoje Museu Histórico Nacional.

⁹³ O Museu Real foi criado com o fim de "propagar os conhecimentos e estudos das ciências naturais no Reino do Brasil, que encerra em si milhares de objetos dignos de observação e exame e que podem ser empregados em benefício do comércio, da indústria e das artes" (BRASIL, 1889)

Império. Frequentados pelos viajantes e pelo público especializado, era mais uma iniciativa de inserir a sede do governo português no conceito das nações civilizadas, que possuíam museus, e para contribuir com a ilustração da elite local.

No século XIX, o Brasil possuía 10 museus, entre os quais o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1838; o Museu da Marinha; o Museu Emilio Goeldi, 1866; e o Museu Paulista, 1895. Eram museus que podem ser considerados ecléticos. Guardavam o acervo do país, com ênfase em suas características regionais, e expunham tudo o que havia sido selecionado como relevante patrimônio cultural. Foram dirigidos inicialmente por estrangeiros e administrados aos moldes do modelo europeu.

Em 1861, foi aprovado um aditivo à Lei do Orçamento Provincial⁹⁴ para a criação de um museu no Pará, com a finalidade de apoiar os cientistas que acorriam à região amazônica nas expedições naturalistas. O Museu Paraense (MPEG, 2010) passou inicialmente por muitas dificuldades até ser efetivamente consolidado em 1894, quando o zoólogo suíço Emilio Goeldi, obteve apoio irrestrito do governo federal para torná-lo centro de referência em pesquisa. Desenvolviam-se na instituição estudos sobre geologia, geografia, fauna, flora, arqueologia e população. As pesquisas ali realizadas serviram de base para argumentação da defesa vitoriosa do Brasil, feita pelo Barão do Rio Branco, na contenda com a França, pelo atual estado do Amapá⁹⁵. Outra grande contribuição aconteceu em 1902⁹⁶, quando o cientista publicou no Diário Oficial, medidas profiláticas de prevenção à febre amarela, malária e filariose, depois de ter estudado o ciclo do mosquito transmissor.

O Museu Paulista (MPUSP), também conhecido como Museu do Ipiranga, foi inaugurado no dia 07 de setembro de 1895, como um marco na cidade de São Paulo alusivo à Independência do Brasil. Pensado cerca de dez anos antes da abertura de suas portas, foi construído no local do Grito do Ipiranga, evento que marcou a independência do país, em 1822. Além do caráter histórico, seu acervo era constituído de um núcleo de História Natural. Posteriormente, houve a transferência de parte deste acervo para outras instituições, como o Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, USP. O projeto do engenheiro/arquiteto italiano Tommaso Gaudenzio Bezzi, atendia às especulações formais

⁹⁴ Informações obtidas no site do Museu Paraense Emilio Goeldi.

⁹⁵ O governador Paes de Carvalho, em homenagem ao cientista, rebatizou a instituição que passou a ser denominado de Museu Paraense Emilio Goeldi.

⁹⁶ Antecedendo as atividades relacionadas ao tema por Oswaldo Cruz, em 1910.

ligadas à época, pois situava-se entre o neoclássico e o eclético⁹⁷. Aos moldes de um palácio renascentista italiano, a planta possui uma forma de ‘E’. A fachada possui elementos ecléticos com uma imponente escadaria na entrada e no hall principal. O paisagista Arsênio Puttemans foi o autor do jardim do Parque da Independência, pensado no estilo dos jardins franceses, que fica em frente ao museu e faz a ligação com outras edificações de valor histórico, Figura 29, Figura 30 e Figura 31. Segundo Lemos (1987), foi a partir dos anos de 1880 que surgiram os primeiros projetos neoclássicos em São Paulo, que tentavam reproduzir os exemplos europeus.

“Em 1882 Gaudêncio Bezzi [...] iniciou o projeto do grande edifício comemorativo de nossa Independência, no Ipiranga. Ali foi procurada, antes de tudo, a grandiosidade, a grandiloquência a comemorar um grande feito. Esse exemplo define bem os exemplares do segundo grupo de obras ecléticas. Esse partido neoclássico, no entanto, já não tem a singeleza dos primitivos exemplos da corrente e já é ataviado com pormenores decorativos renascentistas, especialmente as bossagens do primeiro pavimento.” (Lemos, 1987, p. 79)

A referência arquitetônica dos museus brasileiros era europeia. Portanto, vemos a construção de suntuosos espaços que lembram os palácios franceses que constituíam então modelo para o Brasil.



Figura 29: Museu Paulista, São Paulo. Construção. Fonte: www.mp.usp.br/historia.html

Figura 30: Museu Paulista, São Paulo. Vista do Jardim em frente. Fonte: www.mp.usp.br/historia.html

Figura 31: Museu Paulista, São Paulo. Interior. Fonte: www.mp.usp.br/omuseu.html

A criação da Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 1895, deu início à criação dos museus de arte. Funcionando num edifício projetado por Ramos de Azevedo e Domiciano Rossi foi, na verdade, abrigado pelo Liceu de Artes e Ofícios, criado em 1882. O espaço foi fechado por causa de um incêndio em suas dependências, e também por contingências políticas pelas quais passava o país na década de 1930. Em 1982, o edifício foi tombado pelo

⁹⁷ No Brasil, o neoclássico e o eclético desenvolveram-se no mesmo período.

CONDEPHAAT⁹⁸ e passou a abrigar exclusivamente a Pinacoteca. O espaço original seguia os mesmos padrões europeus já descritos anteriormente.

O Museu Nacional de Belas Artes, MNBA, foi criado em 1937, depois de vários percalços tendo, desde seu funcionamento, dividido o espaço com o ensino⁹⁹. Seu início confunde-se com o da fundação da Academia Imperial, que teve como primeira sede um edifício projetado por Grandjean de Montigny e depois passou a funcionar num edifício de 1908, projetado por Morales de los Rios¹⁰⁰. A coleção, iniciada por D. João VI, ocupou vários lugares e por muitos anos foi chamada de Pinacoteca da Academia. Por isso o ano oficial de sua criação é 1937.

A arquitetura neoclássica do MNBA remete aos grandes espaços expositivos, com nichos utilizados para expor as esculturas, e representava os aspectos da época de sua construção. A escadaria no vão de entrada é um reflexo da monumentalidade dos palácios dedicados às artes. O edifício também abrigou a Faculdade de Arquitetura dentro da Escola Nacional de Belas Artes, e foi palco de importantes discussões sobre os caminhos da profissão no Brasil. Atualmente, o Museu conta com uma série de laboratórios ligados à preservação e restauro.

Somente no início do século XX começaram a surgir ações com o intuito de formar profissionais para atuar nos museus. Em 1932 foi criado o primeiro Curso de Museologia no Brasil. Idealizado por Gustavo Barroso, que se encontrava exilado nos anos de 1931 e 1932, foi inaugurado por Rodolfo Garcia. Após Barroso reassumir o Museu Histórico Nacional, seu modelo foi difundido pelo país.

Neste período, outras instituições foram criadas a fim de registrar a diversidade racial, cultural, religiosa, natural e sua importância na formação da nação brasileira. Havia uma preocupação com a consolidação de uma identidade nacional. São desta época o Museu Histórico Nacional no Rio de Janeiro, de 1922; o Museu Imperial de Petrópolis, de 1940; e o Museu da Inconfidência em Ouro Preto, de 1944.

⁹⁸ CONDEPHAAT é o Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico, e está vinculado à Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, criado para proteger, valorizar e divulgar o patrimônio cultural no Estado de São Paulo.

⁹⁹ De acordo com Lourenço, esta prática vai ocorrer na criação de vários museus de arte, sempre tendo esta criação ligada a instituições de ensino das Belas Artes.

¹⁰⁰ Adolfo Morales de los Rios, arquiteto, escritor e professor de história da arte na Academia Imperial.

O Museu Histórico Nacional, criado no âmbito das comemorações do centenário da Independência do Brasil, ocupa edificações construídas a partir do século XVII. São elas a Fortaleza de São Tiago, de 1603, e a Casa do Trem¹⁰¹, de 1762. Em 1921, o complexo foi reformado para abrigar a Exposição Comemorativa do Centenário da Independência. Neste período o projeto neocolonial de Archimedes Memória e Francisco Cuchet, que transformou as edificações no Palácio das Grandes Indústrias, depois do evento comemorativo, passou a abrigar o Museu Histórico Nacional, que ainda ampliou suas instalações. Este processo de expansão foi até 1960. Paulatinamente, o Museu foi-se adequando às novas demandas e é uma referência no Brasil, principalmente por estar sempre promovendo eventos importantes ligados à museologia.

Em termos de arquitetura, ele atualmente conta com espaços para diversas atividades, como curso, seminários e lançamentos de livros, mas sua área expositiva segue padrões mais tradicionais. Tem uma boa área de apoio e tem abrigado com propriedade grandes exposições.



Figura 32: Ponta do Calabouço. Fonte: Augusto Malta.



Figura 33: Museu Histórico Nacional. Fonte: Rosa Beloto.

O Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, SPHAN¹⁰², foi criado em 1937. A lei que o instituiu foi solicitada pelo Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, aos modernistas Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Prudente de Moraes Neto, Luís Jardim, Afonso Arinos, Lucio Costa e Carlos Drummond de Andrade¹⁰³.

“Para os modernistas nacionais, o Brasil adentraria o mundo moderno através da busca de sua identidade própria civilizando-se. “Ser brasileiro” significava “ser moderno” e isto implicava em entender o próprio Brasil, buscar sua história e suas raízes. Buscar essa tradição, conhecer a nação significava estabelecer vínculos para a arte brasileira. [...] No

¹⁰¹ A Casa do Trem Bélico era local de armazenamento do armamento das tropas enviadas por Portugal para proteger a cidade. O local foi depois utilizado como fundição e abrigou a Real Academia Militar, em 1811, início do ensino militar e de engenharia no Brasil.

¹⁰² A Lei de criação do SPHAN é a de N. 378 do governo de Getúlio Vargas.

¹⁰³ O anteprojeto de lei foi elaborado em 1936 e promulgado em 30 de novembro de 1937, como Decreto-Lei N. 25. Curiosamente, como na Europa, entre as questões trabalhadas pelo Movimento Moderno, encontra-se a preocupação com a preservação do patrimônio cultural.

âmbito do pensamento moderno encontram-se as justificativas para a busca do passado. ”
(Simão, 2001, p. 28)

Esta iniciativa foi de grande importância para a preservação do patrimônio brasileiro. A nomenclatura do órgão foi modificada diversas vezes¹⁰⁴ e hoje se chama Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, IPHAN.

O conceito de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional definido no Brasil pelo Decreto-Lei 25, de 1937, é o seguinte:

“[...] 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.”

Este conceito se ateu aos monumentos chamados de ‘pedra e cal’. Mas, em 2000, o Decreto 3.551¹⁰⁵ passou a incluir diferentes possibilidades de expressão da cultura nacional.

Lourenço (1999) identifica na criação dos museus de arte moderna brasileiros, os MAMs, uma forte ligação com o modelo americano em decorrência do momento político¹⁰⁶.

O MAM São Paulo estabeleceu-se inicialmente em um edifício dos Diários Associados no centro da cidade. Foi para o Parque do Ibirapuera em 1958, no Museu da Aeronáutica e, em 1962, foi para o Pavilhão Armando Arruda Pereira. Em 1968 mudou-se para a nova sede sob a marquise do Ibirapuera. Em 1982 o local passou por uma reforma, concebida por Lina Bo Bardi, que o idealizou como uma galeria, privilegiando os espaços expositivos, auditório e bar. Foram negligenciadas as áreas de reserva técnica e de preservação do acervo, cuja adequação só aconteceu em 1993. Neste ínterim, foram incorporadas áreas como o parque de esculturas e de exposição junto ao café, privilegiando a interação entre o público e as obras. Atualmente o MAM SP conta com mais duas sedes e uma diversidade de atividades culturais e artísticas. Foi o primeiro MAM da América Latina.

¹⁰⁴ Em 1946 o SPHAN passa a se chamar Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, DPHAN; em 1970, é transformado em Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, IPHAN; em 1979, é dividido em Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, SPHAN, órgão normativo, e Fundação Nacional Pró-Memória, FNpM, órgão executivo. Em 1990, ocorre a extinção do SPHAN e da FNpM e a criação do Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural, IBPC. Em 1994, a Medida Provisória 752 determina que o IBPC passe a denominar-se Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, IPHAN.

¹⁰⁵ Decreto N.º 3551, de 4 de agosto de 2000, que institui o registro de bens culturais de natureza imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro e cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial.

¹⁰⁶ Segundo Lourenço, desde os anos de 1930 estava sendo gestado o projeto de criação dos MAMs no Brasil, mas a aproximação com os EUA, com o objetivo de afastar Vargas do poder, contribuiu para o distanciamento das matrizes europeias, em especial da França e a entrada americana no circuito cultural do Brasil.

O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, projeto de Affonso Eduardo Reidy, 1953-68, seguia os princípios da planta livre. O MAM Rio tem no pilotis um espaço expositivo aberto. Os andares abrigam os salões de exposição, de onde se pode apreciar a bela paisagem do entorno.

Para Montaner, a “tradição racionalista e abstrata teve seu momento culminante na audácia estrutural e no espaço sem hierarquia do Museu de Arte de São Paulo [...]” (Montaner, 2003, p. 39), projeto de Lina Bo Bardi, construído entre os anos de 1957-68. No entanto, Lourenço elenca uma série de problemas em relação aos projetos de arquitetura dos museus brasileiros, pois entende que apesar de esteticamente qualificados e, muitas vezes, transformando-se em símbolos da cidade, por incorporarem-se à sua imagem, pecam pela falta de condições climáticas, de segurança, de salubridade e que alguns foram aprovados sem reserva técnica. Além destes fatores, Lourenço enfatiza a dificuldade com a equipe técnica. Acredita que a preocupação com o projeto de arquitetura é maior que com o funcionamento da instituição, pois o reconhecimento da profissão de museólogo só foi conseguido em 1984, apesar de o primeiro curso ter sido aberto em 1932.

O Museu de Arte Contemporânea de Niterói, MAC, construído em 1991-96 e projetado por Niemeyer, pode ser considerado um belo mirante com uma galeria em seu interior. Consoante com o comentário de Lourenço, o MAC se inseriu na magnífica paisagem do Rio de Janeiro, tornou-se símbolo de Niterói, mas apresenta problemas de ordem funcional, como a reserva técnica encontrar-se em outra edificação, Figura 34, Figura 35, Figura 36.

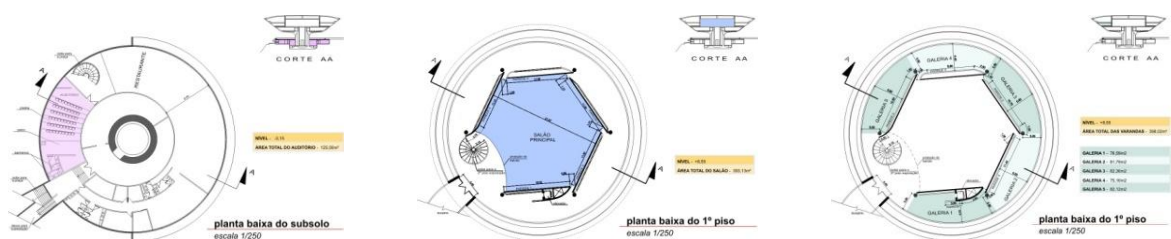


Figura 34.: MAC, Niterói. Planta baixa subsolo. Fonte: www.macniteroi.com.br

Figura 35.: MAC, Niterói. Planta baixa do 1º piso. Fonte: www.macniteroi.com.br

Figura 36.: MAC, Niterói. Planta baixa do 1º piso. Fonte: www.macniteroi.com.br

A Pinacoteca do Estado de São Paulo ocupa o prédio do antigo Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo desde 1905, tendo sido reformado em 1990. O arquiteto Paulo Mendes da Rocha fez uma proposta que, como identifica Montaner, transformou a tipologia do edifício existente, simétrico e acadêmico, em uma tipologia longitudinal e dinâmica

(Montaner, 2003, p. 55). As intervenções são facilmente identificáveis, pois a proposta era mostrar o que foi acrescido ao espaço original.

O Museu Brasileiro da Escultura, MuBE, outro projeto de Paulo Mendes da Rocha, de 1986-95 em São Paulo, apresenta-se como um lugar público, uma praça definida pelo grande pórtico e como cripta, tesouro ou escavação arqueológica na forma enterrada (Montaner, 2003, p. 55). O projeto ao mesmo tempo que define o espaço físico do museu, devolve à paisagem urbana o terreno em forma de praça, ora coberta e semi-enterrada, ora descoberta e livre, como se a própria obra se constituísse em verdadeira escultura.

Para finalizar este breve panorama da arquitetura de museus no Brasil, é importante tratar do recém inaugurado Museu Iberê Camargo, do arquiteto português Álvaro Siza. Sua construção é considerada um marco na arquitetura de museus no Brasil. É um projeto que apresenta uma expressão plástica importante na paisagem, tem um apuro técnico elogiável, quer na execução da obra, quer nas questões relacionadas à museologia propriamente dita. Ademais, busca tirar partido das visuais do entorno, mesmo configurando-se num espaço fechado para as exposições, pois nos percursos, propiciados pelas alças que o envolvem exteriormente e que servem de rampa de acesso a outros pavimentos, é franqueado ao visitante descortinar a paisagem, Figura 37, Figura 38.

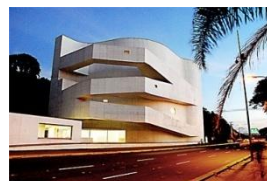
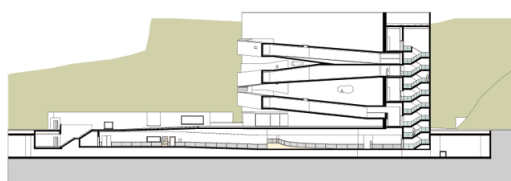


Figura 37: Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Corte longitudinal. Fonte: www.iberecamargo.org.br

Figura 38: Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Vista externa. Fonte: www.iberecamargo.org.br

Atualmente estão cadastrados, no Instituto Brasileiro de Museus, 2.778 instituições. Ao se considerar que a Áustria possui duas mil instituições museológicas e menos de 9 milhões de habitantes, a situação do Brasil ainda está aquém do que se deseja para um país com mais de 190 milhões de habitantes.

Encerra-se este capítulo com uma reflexão sobre o percurso da arquitetura de museus no Brasil. O que se percebe é que a apropriação de paradigmas europeus foi dando lugar aos modelos americanos e aos chamados ‘containers’ advindos do Movimento Moderno. As pesquisas formais não acompanharam as necessidades funcionais da museologia, o que

ocasionou certa crise. Edifícios de notado valor estético apresentam importantes deficiências em sua funcionalidade. Talvez as poucas oportunidades de experimentações e de investimentos no setor , no Brasil, sejam os principais fatores que dificultam estudos para que a prática museológica sinta-se respaldada pela arquitetura.

Capítulo 2. O ACERVO PELA SOCIOMUSEOLOGIA

Neste capítulo, a questão do acervo na Sociomuseologia destaca-se por três aspectos detalhados a seguir. No subcapítulo ‘Memória e cultura: acervo da Sociomuseologia’, trabalhou-se a importância da aproximação da comunidade com o seu patrimônio cultural como forma de apropriação de seus indicadores de memória e de valorização de sua cultura. Estas iniciativas possuem um viés de inclusão social e de reconhecimento pessoal e social.

O subcapítulo ‘O patrimônio arquitetônico como acervo’ é a apresentação do objeto central da tese, onde se procura mostrar a importância de se trabalhar o acervo arquitetônico como possibilidade de ações que facilitem a apropriação da memória coletiva e da cultura, viabilizando ações de inclusão social, de valorização dos indicadores de memória, de identidade e cidadania.

E, finalmente, no subcapítulo ‘Educação patrimonial, identidade e cidadania’, foram relatadas de forma sucinta algumas experiências de aproximação do patrimônio arquitetônico com a comunidade, meios para fazer com que as pessoas se sintam representadas pelo seu patrimônio cultural, em especial pelo acervo arquitetônico.

2.1. Memória e cultura: acervo da Sociomuseologia

“[...] a memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da história coletiva.” (Le Goff, 1996, p. 26)

Le Goff atribui à memória uma conotação política, de poder. Em sua definição, a determinação da identidade de um grupo é crucial para sua manutenção social. Então, definir o que fica para a posteridade é um ato político e social, que pode servir para reproduzir a estrutura dominante, mas pode também ser agente de transformação. Uma das formas de preservação desta memória é a preservação e comunicação de seu patrimônio. Aceitando que os museus podem e devem ser agentes desta ação, importa saber como trabalhar com o acervo, incluindo o patrimônio arquitetônico, a fim de resgatar laços identitários.

O que se pretende que esteja nos museus é uma seleção dos feitos e/ou vestígios do homem. Nem sempre no sentido de grandiosos para a humanidade como um todo, mas importantes para uma determinada sociedade. Este conteúdo pode ser de ordem cultural, histórica, política, científica, ou para fins de educação, lazer e pesquisa dentre os mais

variados temas. É a preservação do legado que verdadeiramente importa. Mas o que deve ser lembrado? Quem determina isso? O que a comunidade não deve, ou deve, esquecer?

Le Goff (1996, p. 426) identifica na história as sociedades de memória essencialmente oral e as sociedades de memória essencialmente escrita. Para os primeiros, a manutenção da memória coletiva era feita por meio das pessoas, e as que detinham os segredos e os mais profundos conhecimentos da etnia eram também responsáveis pela coesão do grupo e pela perpetuação de crenças, mitos e saberes específicos da comunidade. Estudos já comprovaram que a memória oral não necessariamente repete com exatidão todos os princípios guardados. No caminho são incorporadas contribuições, fruto da criatividade e do desejo de inovação, das novas gerações. A decisão do que é passado adiante funciona como uma forma de manutenção do poder. O mesmo se dá com a construção dos monumentos comemorativos, com ou sem inscrições, e que são usados para perpetuar lembranças.

O saber técnico pode expressar também as relações sociais estabelecidas na comunidade, na produção de seus artefatos. Considerando a arquitetura como um artefato, como o faz Rossi (2001), pode-se pensar que ela pode ser um meio de compreensão das sociedades que a conceberam.

Ecléa Bosi (1994), em seu trabalho de resgate da memória dos velhos em São Paulo, participou ativamente do processo da pesquisa. Em seu relato, comenta que muitas das informações mais preciosas foram obtidas já num momento de descanso, na hora do cafezinho de despedida, quando o trabalho de recuperação das lembranças estava menos tenso, mas não com menos emoção. Procurou registrar a carga afetiva de seus entrevistados, “esmaecendo a fronteira entre a memória pessoal e social, familiar e grupal. Importava o que fosse lembrado sem se preocupar com a veracidade, importava a visão ou o recorte do que, para aquelas pessoas, deveria permanecer na história.” (Bosi, 1994, p. 37)

Este recorte do texto de Bosi revela uma característica interessante de sua pesquisa, que buscou mesclar a memória individual com a memória social. A escolha de se envolver no processo teve um objetivo específico: o de captar, por meio do foco individual, elementos para a formação da história do lugar. É como se este gancho emocional pudesse estabelecer outros vínculos, com outras pessoas que vivenciaram histórias diferentes, mas que podem captar, dentro dos relatos apresentados, pontos de recordação com histórias contadas por seus antepassados, ou mesmo com as suas próprias. Este mecanismo acabou despertando outras memórias... Memória puxa memória...

Na construção do referido texto sobre memória, Bosi ‘dialoga’ com Bergson¹⁰⁷ e Halbwachs¹⁰⁸. Bergson trabalha com a fenomenologia da lembrança e, para ele, a construção da imagem necessita do corpo físico, mas também das impressões do meio físico e social que o cerca. O sistema meio-ambiente-imagem-cérebro pode resultar em dois esquemas distintos: imagem-cérebro-ação ou imagem-cérebro-representação. O primeiro origina uma ação, por isso é definido como motor. O segundo, identificado como perceptivo, age na formação de signos de consciência, por isso não menos importante. O tempo em seu estudo é o lugar onde se insere a lembrança.

“Para Bergson, o universo das lembranças não se constitui do mesmo modo que o universo das percepções e das ideias. Todo o esforço científico e especulativo de Bergson está centrado no princípio da diferença: de um lado o par percepção-ideia, par nascido do coração de um presente corporal contínuo; de outro o fenômeno da lembrança, cujo aparecimento é descrito e explicado por outros meios.” (Bosi, 1994, p. 46)

A autora destaca que lembrança em francês, ‘souvenir’, é ‘sous’ ‘venir’: significa vir à tona o que estava submerso. Quando Bergson admite que “não há percepção que não esteja impregnada de lembranças” (Bosi, 1994, p. 46), imprime à memória a importante tarefa de ligar o corpo presente ao passado das lembranças produzindo uma nova percepção.

“Pela memória o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra ‘desloca’ estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora.” (Bosi, 1994, p. 47)

Em sua teoria, Bergson vê a totalidade das lembranças armazenadas na memória como um cone que toca o plano da representação atual do universo. Este cone está sempre conectado ao presente, de onde partem demandas respondidas pela lembrança, seja com ações ou com representações. Distingue a memória em dois tipos: a ‘memória-hábito’, que nos permite conviver socialmente e desenvolver as tarefas do cotidiano, e a lembrança pura ou ‘imagem-lembrança’, cuja matéria é um momento singular ou um acontecimento, armazenados em uma zona definida como inconsciente. Para além desta análise, salienta ainda as conexões que a memória pode construir por meio de novas associações com outras imagens, formando novos sistemas. Este seria o mecanismo de explicação das diferentes percepções produzidas pela memória nos diferentes atores.

¹⁰⁷ Henri-Louis Bergson (1859-1941), filósofo francês, trouxe uma importante contribuição para o desenvolvimento da filosofia moderna, onde defendeu a interação entre a matéria e o contexto social e mental.

¹⁰⁸ Maurice Halbwachs (1877-1945), sociólogo francês, discípulo de Durkheim, aprofundou-se no estudo do conceito de memória coletiva e nas relações entre memória e história.

Bosi identifica como primordial em Bergson o princípio da memória como sendo a conservação do passado, invocado pelas lembranças ou em estado inconsciente. Ou seja, é possível estabelecer vínculos com a memória por meio de ‘provocações’.

Em Halbwachs, a ênfase é sobre as relações entre memória e história pública. O sociólogo trata a memória como fenômeno social e entende que há uma precedência do fato social e do sistema social sobre acontecimentos psicológicos e individuais. Para o sociólogo, a memória é produto do meio e vislumbra a possibilidade dos acontecimentos despertarem-na, pois muitas vezes as lembranças surgem quando são provocadas por outras pessoas. É esta a forma pela qual se pretende estabelecer a conexão entre o patrimônio construído há muito tempo com a comunidade que o possui. Estes laços podem ser conectados por meio da relação entre as gerações.

Halbwachs estuda a memória atrelada aos acontecimentos sociais do sujeito que a detém. Não restrita ao sujeito corpo e espírito, mas de acordo com as relações estabelecidas entre este sujeito e as instituições sociais que o cercam. Na afirmação de que a lembrança não é o retrato fiel dos acontecimentos passados pois, como acontece com a história, não é possível uma reprodução fiel dos acontecimentos, demonstra que não é possível o despojamento total dos conhecimentos do presente. Portanto, conecta a memória pessoal à memória do grupo, que por sua vez está ligada a uma esfera maior que é a tradição ou a memória coletiva de cada sociedade. Para o autor, a função social da memória é exercida pelos mais velhos e é passiva de ser ‘remodelada’ de acordo com os interesses de quem lembra o passado, de quem estabelece o que fica para trás e o modo como são relatados os fatos. O mesmo acontece na manipulação dos indicadores de memória presentes nos museus.

Sobre a relação entre memória e história, Seixas (2002) estuda o papel da memória histórica como uma “interlocutora privilegiada entre todas as memórias” (p. 61). Para a autora, o ponto convergente das teorias de Bergson e Proust é a percepção de que a memória se insere no presente, mas divergem quando discutem o que detona esta percepção. Para Bergson, são escolhas passadas e que estão latentes em algum lugar do inconsciente; para Proust é o acaso que propicia este encontro do virtual com o tempo presente. Esta discussão ganha sentido à medida que se debate como se constrói a historiografia. Por muito tempo o que se registrou foi a chamada memória voluntária, definida por Proust como sendo a memória intelectual, incapaz de representar a vida em suas diversas nuances. A memória involuntária é o que Bergson chama de memória espontânea e memória lembrança, o que

segundo Proust é instável e descontínua. Segundo a autora, ao longo dos anos a história privilegiou a memória voluntária, mas a contemporaneidade tem chamado à fala a memória dos homens comuns, alimentada de sonhos, de sensibilidade e de utopias. Neste aspecto encontram-se os museus comunitários, que têm procurado resgatar os modos de vida da comunidade e seus meios de produção, valorizando seus aspectos de identidade e seus saberes específicos.

O outro momento de encontro entre Bergson e Proust, segundo Seixas (2002), é a relação memória-ação. Para Bergson apud Seixas, “a memória tem um destino prático, realiza a síntese do passado e do presente visando ao futuro” (Seixas, 2002, p. 76) e funciona como uma espécie de alavanca para ações de enfrentamento das demandas do tempo presente. Este paradigma norteia o produto desta pesquisa, por se acreditar que o resgate da memória pode fortalecer a comunidade e propiciar reflexões críticas que a posicionem frente a questões importantes para sua vida prática.

Para Nora, memória e história estão intrinsecamente relacionadas. Em entrevista concedida a Corradine (2006), estabelece a diferença entre os dois conceitos e diz que a história nasce e se apoia na memória. Que a memória é a recordação de um passado vivido ou imaginado e é carregada por grupos que viveram os fatos ou acreditam tê-lo feito, é emotiva, afetiva, vulnerável às manipulações, pode permanecer em estado latente e despertar de repente. É um fenômeno coletivo, mesmo que vivido individualmente. Quanto à história, ele a entende como uma construção sempre incompleta daquilo que existiu, e que deixou rastros. O trabalho do historiador é juntar e interpretar estes rastros provenientes de vários segmentos. É um trabalho intelectual e que exige análise e discurso crítico. Segundo Nora, a história permanece e reúne, a memória se esvai e divide. Acredita que a memória foi absorvida pela história e que a morte da memória pode ser percebida por meio da necessidade que as pessoas têm de ressuscitar o passado, que deixa seus vestígios em lugares denominados de memória. Para Nora, “há locais de memória porque não há mais meios de memória.” (Nora, 1981, p. 07)

Em sua concepção, a peculiaridade das sociedades-memória está além da sua forma de transmissão, está no conteúdo repassado, pois havia o cuidado de identificar o que seria deixado como herança cultural para as gerações futuras, como subsídio para os desafios que estavam por vir. Com o que ele chama de ‘mundialização’, aconteceu uma mudança na forma de percepção/recepção/transmissão dos saberes e da própria percepção histórica, que acabou

“substituindo uma memória voltada para a herança de sua própria intimidade pela película efêmera da atualidade” (Nora, 1981, p. 08).

Meneses evidencia que sempre se toma a memória como algo que necessariamente está no passado, mas para o autor “ela pode ser induzida e provocada”, pois a “elaboração da memória se dá no presente e para responder a solicitação do presente.” (Meneses U. , 1979, p. 93)

Neste trabalho, será utilizado o conceito de memória de Pierre Nora:

“A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações.” (Nora, 1981, p. 09)

Acredita-se que a memória não morre com as gerações que a consolidam. A memória, mesmo documentada, passa pelo filtro de quem a registra. A própria história não é a mesma se construída sob diferentes olhares. E a memória pode ser trabalhada no presente, reconstruindo novas formas de herança cultural.

No Museu Vivo da Memória Candanga¹⁰⁹ há uma série de oficinas chamadas Saberes e Fazeres, que trabalham com artesanato, a partir do estudo do que era feito pelos trabalhadores provenientes de todas as partes do Brasil para a construção da nova capital. Os alunos pesquisam sobre os materiais utilizados no momento da feitura das peças, por pessoas de diferentes origens e que se miscigenaram, trocaram experiências no fazer, utilizaram instrumentos da época, alguns improvisados e que, de certa forma, repercutiam na apresentação final do produto. Fazem levantamento dos produtos, cores, formas e motivos com a finalidade não de reproduzir o foi feito, mas de recriar em cima de novos materiais e buscando a própria identidade, trabalhada dentro do que foi gerado naquela complexa comunidade. Neste exemplo, a memória é trabalhada e continua viva. Aqui ela cria laços identitários.

Outra experiência que trata a memória como algo vivo, deu-se em torno dos 'Paños de Gualaceo'¹¹⁰. Somente oito mulheres, de cerca de 70 anos, da primitiva comunidade de pastores, sabiam a técnica de produzir uma trama, tecida a partir do fio tingido, e marcado

¹⁰⁹ O Museu Vivo da Memória Candanga está situado em Brasília, DF e é o estudo de caso desta pesquisa. O levantamento do museu pode ser encontrado no item 3.2 desta tese.

¹¹⁰ Esta experiência aconteceu em Chordeleg, na província de Azuay, no Equador, conduzida pela museóloga Ione Carvalho que havia estudado com Georges-Henri Riviere, e está relatada no item 2.2 deste trabalho.

com nós, que deixavam os fios com a cor original em determinados pontos, para construir os desenhos. Esta técnica, própria do lugar, estava morrendo com as mulheres. O motivo principal do desinteresse na técnica era a falta de perspectiva econômica com a venda das peças produzidas. Após uma ação, originada de uma demanda museológica, que partiu da UNESCO/ Organização dos Estados Americanos, OEA, foi feita uma oficina para ensinar as mulheres mais novas da comunidade. Verificou-se que a anilina usada estava desbotando, descobriu-se então um senhor que sabia como as cores eram fixadas no tecido. A partir desta informação um engenheiro químico da universidade local foi acionado e descobriu como poderia fixar a tinta por meio de um processo químico mais prático, barato e eficiente. Ou seja, a memória foi trabalhada para que a técnica não se perdesse, mas que ao mesmo tempo pudesse servir de gerador de renda para a comunidade local.

Portanto, registrar memórias pode significar protegê-las do esquecimento e trabalhar os vestígios de forma científica, pode permitir sua reavaliação e sua adequação aos novos meios e novos conhecimentos.

Para Nora, só podem ser considerados lugares de memória os que o são “[...] nos três sentidos da palavra, material, simbólico e funcional, simultaneamente, [...] na falta dessa intenção de memória os lugares de memória serão lugares de história.” (Nora, 1981, p. 21). Este é o conceito de Lugar de Memória usado nesta pesquisa. Acredita-se que a instituição museológica deve procurar envolver o acervo, trabalhando seus conteúdos de forma a reinseri-los no presente, por meio de atividades pedagógicas e educacionais que induzam a práticas reflexivas. Da mesma forma, ao pensar a arquitetura como acervo, ela também passa a ser alvo de ações para comunicar seu conteúdo, a fim de situar o visitante no presente, por meio da história vivida no local.

Se a memória é tão importante para a perpetuação de uma comunidade, então como garantir que ela seja preservada? Na cultura moderna, imagina-se logo a apropriação de objetos e documentos que atestem a veracidade do que se quer preservar. Ou seja, por meio do cadastramento do que se chama de patrimônio de uma comunidade. Há que se pensar, no entanto, sobre as diferentes formas de se registrar esta cultura. Em agrupamentos onde o grupo vivo mantém suas tradições, lembra Nora, elas têm a cultura viva, não necessitam de um local que as mantenha. Mesmo assim, possuem locais onde seguem seus rituais e que podem também ser chamados de lugares de memória. Os ensinamentos são passados de geração a geração e há uma valorização da função social da memória. Os mais velhos

cumprem o seu papel de mantenedores da herança cultural. Sem falar das comunidades que dividem o patrimônio entre seus membros. Para Horta “[...] a memória – individual, familiar ou coletiva – está na base ou na essência daquilo que se convencionou chamar de 'patrimônio cultural'.” (Horta M. L., 2000, p. 29)

Então o que se pretende preservar é o patrimônio cultural de uma sociedade, por meio de objetos que constituem o vestígio da civilização. Para Meneses (1980), uma das principais funções do objeto é a transferência do invisível para o visível, sendo o invisível tudo aquilo que não está associado à experiência concreta do observador.

“O instrumento que secreta o invisível, por excelência, é a linguagem, que é a responsável pela cultura. É a linguagem que é o mecanismo de exercício da memória. Sem a memória não existiria a vida humana. Sem memória, toda atividade humana seria uma experiência a cada momento recomeçada [...]. A memória, porém, assegura que toda ação humana seja permeada pelas experiências anteriores. [...] Toda ação humana é uma ação com carga de memória e se não houvesse memória, a cultura não seria possível.” (Meneses U. , 1980, p. 10)

Portanto o grande mediador entre o homem e o objeto, no processo museológico, é a linguagem expositiva. É ela que vai determinar o que o objeto tem a ‘falar’ de si mesmo, de sua função, de sua feitura e de sua importância. A priori, o objeto está destituído de sua função original. A comunicação de seu conteúdo é que vai estabelecer a relação entre o homem e o objeto.

Para complementar a discussão do termo memória, há que se definir o que é cultura. Telles (1977) entende como cultura a soma de conhecimentos adquiridos pelo homem ao longo de sua existência. Para Santos, uma definição mais ligada à antropologia e às ciências sociais é a de um “conjunto de práticas que produzem significados capazes de orientar os indivíduos por meio da construção e negociação das formas simbólicas” (Santos M. , 2002, p. 15). Mas Guarnieri (1990) trabalha com um conceito que encontra na essência do homem e de suas relações sociais, afetivas e políticas o ponto de origem de tudo o que ele produz e de suas conexões com a comunidade e com o meio ambiente. É este o conceito que mais se coaduna com os objetivos desta tese.

"[...] cultura é o fazer e o viver cotidiano; cultura é o trabalho do homem em todas as suas manifestações e aspectos, cultura é a relação do homem com seu meio, com os outros seres, incluindo os outros homens. Cultura é a projeção em que o homem se realiza; ou melhor, a atividade em que ele se realiza. Cultura é percepção, experiência, expressão; cultura é a vida vivida.” (Guarnieri, 1990, p. 10)

É a cultura que constitui o patrimônio de um povo. Abreu (2003, p. 31) ressalta duas novas atribuições semânticas ao termo, advindas como desdobramento da Revolução

Francesa: a noção de bens que podem representar culturalmente uma sociedade, atribuindo importância a objetos e monumentos em função de fatos históricos ou de pessoas ligadas a acontecimentos significativos; e a de bens ligados à esfera pública e não mais somente relacionados aos bens privados, como na acepção inicial da palavra.

Neste sentido temos que a memória de um povo e sua cultura formam o seu patrimônio cultural, portanto, seu acervo. Como acervo, compreende-se o conjunto de bens culturais, de natureza material ou imaterial, móveis ou imóveis, que constituam indícios históricos, científicos, culturais e de costume, que configurem a documentação relevante sobre um determinado assunto e que possam ser trabalhados dentro de ações de pesquisa, preservação e comunicação¹¹¹.

A criação da UNESCO, em 1946, foi um importante passo no âmbito da preservação do patrimônio cultural. Neste período, teve-se a ilusão de que seria possível estabelecer o relacionamento entre as nações por meio da cultura. A ideia de aldeia global considerava as manifestações culturais como possibilidade de convivência respeitosa entre os povos.

“Musealização pressupõe ou implica em preservar. Preservar porque? Porque os objetos têm para nós, um significado (a atribuição de significados é também, um dado cultural). Na medida em que estes significados entram para a nossa hierarquia de valores, ou seja, de simples 'coisas' ('res') passam a bens, transfiguram-se em patrimônio (conjunto de bens) e em patrimônio cultural.” (Guarnieri, 1990, p. 10)

A ação de musealização, segundo Guarnieri, implica em preservação. Mas não significa que, necessariamente, este objeto está fora do circuito da vida. Se o objeto for trabalhado e comunicado, ele ganha uma nova dimensão no contexto. Sua função primeira foi abstraída, mas no momento em que se torna conteúdo didático, é reativado seu grau de pertencimento ao ciclo do homem. Além do que já se comentou, sobre seu conteúdo didático em vários níveis, não se pode relevar também o papel da educação patrimonial. Ensinar o respeito pelo patrimônio cultural, em todos os sentidos, é um grande desafio. Mas um dos possíveis caminhos é buscar reforçar laços identitários com o patrimônio.

Segundo Bruno (2006), os processos museológicos partem sempre de um conceito gerador, que pode ser um vestígio, uma problemática social, um dado científico, um fato histórico, enfim, um motivo para se refletir questões, preferencialmente, pertinentes à sociedade. Quanto mais próximos estiverem das demandas sociais, tanto maior será a

¹¹¹ Este conceito foi construído com base na definição de acervo do Museu da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e dos escritos de Santos.

probabilidade de criar ações que tenham um entendimento maior por parte do público. Mas além da temática, é importante que os meios utilizados para comunicar o conteúdo expositivo estejam adequados ao público que se pretende atingir. Neste sentido, ações inovadoras, que demandam criatividade e sensibilidade, costumam captar a atenção do visitante. São atitudes que podem incrementar a participação/interação do público, pois agem com o fim de facilitar a compreensão da mensagem e das informações que se quer passar, fazendo uso de elementos que sensibilizem/atinjam o público.

O Museu Anne Frank¹¹² foi construído a partir de um vestígio. O diário da adolescente, confinada na ‘casa de trás’ por dois anos com mais sete pessoas, conta seus dias no esconderijo, preparado por seu pai, para protegê-los dos nazistas. Seu relato foi recolhido logo após sua prisão e guardado sob sigilo, por uma das pessoas que ajudava a família, só sendo divulgado após a constatação de sua morte. As fotos, documentos da época e a própria arquitetura, tratam do drama pessoal vivido por Anne, como tema central. Mas além deste, trabalha a Segunda Guerra Mundial, o anti-semitismo e o holocausto, o extremismo de direita, o racismo e a discriminação. O mote para criação do museu, em si, já é muito comovente, mas quando amplia, a partir do foco gerador, questões relacionadas ao tema, busca sensibilizar qualquer pessoa que se importe com os direitos humanos. As ações educativas procuram estabelecer um diálogo com crianças e adolescentes em seu universo escolar, pois oferece um suporte educacional sobre a temática da Segunda Grande Guerra, incentivando os trabalhos e expondo-os na página do museu. O espaço para exposições com temas da atualidade, trata das possibilidades de expressão de ideias e da importância da democracia, trazendo a problemática que algumas vezes se estabelece entre a liberdade de expressão e o direito à diferença. Vale também ressaltar a exploração do conteúdo arquitetônico do lugar. Como o museu está no local exato onde o diário foi escrito, as pessoas podem vivenciar momentaneamente a vida no sótão. Longe da experiência real, a passagem pelo anexo secreto induz a reflexões pessoais importantes, trabalhando na formação de ideias sobre um tema que tem várias faces, mas que infelizmente, está, ainda hoje, sempre presente na história da humanidade.

¹¹² O Museu Anne Frank está situado em Amsterdã e funciona na casa que serviu de esconderijo para Anne, sua família e mais quatro pessoas. Inaugurado em 1960, recebe um grande fluxo de pessoas que acorrem à casa não só para se inteirar da história da adolescente judia perseguida pelo nazismo, mas também para fazer pesquisas e participar de seminários promovidos no local.

O Memorial da Resistência¹¹³, como o nome sugere, partiu da resistência como conceito gerador. A concepção museológica procurou, utilizando ações educativas e culturais, focar nas possibilidades reflexivas acerca da memória da resistência e da repressão. A equipe interdisciplinar teve a participação do Fórum Permanente dos Ex-Presos e Perseguidos Políticos do Estado de São Paulo e do Arquivo Público do Estado de São Paulo, onde se encontra o arquivo do Departamento Estadual de Ordem Política e Social, DEOPS, de São Paulo, SP. O projeto museológico enfatiza os meios de repressão e as estratégias de resistência com base em seis linhas de ação: Centro de Referência, Lugares de Memória, Coleta Regular de Testemunhos, Exposições, Ação Educativa e Ação Cultural¹¹⁴. Por meio de painéis interativos, foram trabalhadas as estratégias de controle, repressão e resistência, com base numa linha do tempo que abrange o período de 1889 a 2008. Além de homenagens aos desaparecidos e mortos nas dependências do DEOPS/SP, há um momento de reflexão sobre a solidariedade entre os presos. Há também um centro de documentação acessível aos visitantes e de apoio a educadores. As ações desenvolvidas coadunam com o objetivo de conscientização dos valores ligados à democracia, à cidadania e aos direitos humanos.

A aproximação com as ciências humanas nos estudos relacionados ao patrimônio conduziu a uma ampliação do conceito de patrimônio e foram incorporadas demandas culturais e ambientais. Como consequência, em 2003 a UNESCO definiu o conceito de Patrimônio Cultural Imaterial:

“Entende-se por 'patrimônio cultural imaterial' as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. Para os fins da presente Convenção, será levado em conta apenas o patrimônio cultural imaterial que seja compatível com os instrumentos internacionais de direitos humanos existentes e com os imperativos de respeito mútuo entre comunidades, grupos e indivíduos, e do desenvolvimento sustentável.” (UNESCO)

Para Bellaigue (1992), o museu é uma criação do homem, para atender à necessidade de memória, que permite o reconhecimento do passado, estabelecendo referências que servem para explicar o presente. Em sua concepção, “o museu não é um fim em si, é o meio, o lugar

¹¹³ O Memorial da Resistência foi criado em 2002, com o nome de Memorial da Liberdade e está vinculado ao Arquivo Público do Estado de São Paulo. Em 2007, na Estação Pinacoteca, recebeu da Secretaria de Estado da Cultura um novo projeto, de cunho educativo e cultural.

¹¹⁴ Informação contida na página oficial da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

onde se afina, se aprofunda, se expressa esse elo entre o homem e o real.” (Bellaigue, 1992, p. 03). O homem é visto como gerador do museu, que deve ser concebido como meio para viabilizar respostas a uma necessidade de memória.

Para Guarnieri, o museu é um cenário institucionalizado, mas facilitador de mudança social:

“O museu permite ao homem a leitura do mundo. A grande tarefa do museu contemporâneo é, pois, a de permitir esta clara leitura de modo a aguçar e possibilitar a emergência (onde ela não existir) de uma consciência crítica, de tal sorte que a informação passada pelo museu facilite a ação transformadora do homem.” (Guarnieri, 1990, p. 08)

Neste conceito, Russio dota o museu de uma atitude ativa em relação à sociedade, identificando a grande importância da comunicação do acervo como fator indutivo de reflexão sobre a sociedade, abrindo espaço para a transformação social. É o museu como agente. Aqui cabe incluir as possibilidades de comunicação do fato arquitetônico. Acredita-se que o patrimônio construído pode ser explorado como objeto a ser comunicado e assumir também a missão de facilitador da reflexão crítica sobre a sociedade.

Para Bruno (2006), o museu vive o dilema de ter a guarda da herança cultural, por isso deve ser comprometido com a verdade, mas também de ter que trabalhar com as possibilidades de mudanças, por meio de ações que propiciem uma reflexão crítica, com vistas a um futuro mais comprometido com o desenvolvimento social. Em sua concepção, o museu:

“[...] é um modelo de instituição que administra os indicadores da memória a partir de muitos paradoxos, que procura equacionar os contrapontos de uma cadeia operatória de procedimentos técnicos e científicos de salvaguarda e comunicação, que convive cotidianamente com os desafios da manutenção das tradições e da exploração dos caminhos de ruptura.” (Bruno, 2006, p. 02)

Portanto, vê o museu como instrumento de mudança e de desenvolvimento social, mas, para que isto aconteça, a instituição, por meio de seus gestores e funcionários, precisa estar comprometida com uma museologia social. Para a autora, a museologia trabalha com possibilidades de agir no contexto social por meio de ações de ressignificação. Esta concepção ressalta a questão aplicada da museologia, o que coaduna com o pensamento de Russio quando diz que o museólogo é um trabalhador social. Trabalhar a ressignificação é acreditar no potencial transformador do museu, é inculcar na sua essência a condição de agente ativo dentro da sociedade, é acreditar nas possibilidades das ações de comunicação e da pedagogia museológica. Neste sentido este conceito é o que representa mais de perto os propósitos desta tese.

As ações de resignificação agem em cima de objetos musealizados. Para Moutinho¹¹⁵, o objeto é o ponto mais importante do processo museológico. Daí a importância de compreendê-lo e de inserir o observador no seu processo de comunicação. O trajeto desde a coleta até a exposição é longo. A leitura deste objeto não é universal. São inúmeras as formas de apreensão da sua simbologia, e elas são mescladas às memórias e ao imaginário do visitante, do curador e do pesquisador. Para Moutinho (2008), a própria escolha do objeto reflete na relação que se vai estabelecer com quem o observa. Por isto, dentre as preocupações da Nova Museologia, está a aproximação da equipe técnica do museu com a comunidade, visando atribuir uma nova dimensão à dinâmica dos museus, viabilizando sua ação de agente de transformação e desenvolvimento social por meio do trabalho sociomuseológico com a memória e a cultura das comunidades.

2.2. O patrimônio arquitetônico como acervo¹¹⁶

“[...] eles [os monumentos] permitem construir uma multiplicidade de histórias – história política, dos costumes, da arte, das técnicas – ao mesmo tempo que auxiliam na pesquisa intelectual e na formação das profissões e dos artesanatos. Além disso, funcionam como introdução a uma pedagogia geral do civismo: os cidadãos são dotados de uma memória histórica que terá o papel efetivo de memória viva, uma vez que mobilizará o sentimento de orgulho e superioridade nacionais”. (Choay, 2006, p. 117)

Um dos passos iniciais desta pesquisa foi a definição do patrimônio arquitetônico de que trata a tese. Com as leituras sobre patrimônio e cultura, decidiu-se que seria considerado para efeito deste estudo o patrimônio arquitetônico que abriga a função de museu e que já tenha passado pelas instâncias governamentais para ações que culminaram no seu reconhecimento como patrimônio cultural e seu consequente tombamento. Salienta-se ainda que, quando se refere a patrimônio arquitetônico, inclui-se no termo seu conteúdo urbanístico, por entender que o edifício não está isolado na cidade, reconhecendo como um dos conteúdos mais ricos a ser trabalhado nas ações de comunicação justamente o desenvolvimento urbano do sítio onde se encontra. Além disso, o contexto urbano é considerado uma importante ferramenta de inclusão do visitante do museu, numa possível reflexão sobre o passado e o tempo presente.

¹¹⁵ Anotações de aula do CEAM, no seminário proferido pelo Prof. Mário Moutinho, em julho de 2008, no Rio de Janeiro.

¹¹⁶ Da construção deste capítulo teve origem o texto ‘O patrimônio arquitetônico no discurso dos museus: cultura e identidade’, apresentado no 2º Seminário Museografia e Arquitetura de Museus, que aconteceu no Rio de Janeiro em novembro de 2010, e na publicação de um capítulo no livro homônimo, organizado pela arquiteta Ceça Guimaraens (Gabriele, 2010).

Admitindo-se pois, o patrimônio arquitetônico como acervo do museu, pretende-se que seu conteúdo histórico, urbanístico, técnico, estético e social seja exposto para a comunidade em toda sua dimensão cognitiva, com fins de trabalhar laços de pertencimento.

“As instituições museológicas dignificam as ações humanas, preservando referências culturais que permitem a construção de processos históricos e identitários [...]” (Bruno, 2006, p. 01)

Tornar seu acervo disponível para a sociedade deve ser função prioritária dos museus, pois de outra forma seriam apenas depósitos de vestígios da história. Este ‘diálogo’ entre o homem e o objeto musealizado pode acontecer de infinitas formas, que dependem da abordagem escolhida pelos profissionais do museu para intermediar a ação.

Diversas ações podem ser incluídas na prática das visitas a edificações tombadas. As escolas podem trabalhar os mais variados aspectos do conteúdo de seu currículo, e incluir neste rol a educação patrimonial. É um ato de cidadania respeitar o patrimônio cultural da cidade. Com isso se cria respeito, admiração e se age no sentido de preservar o que se conhece e a que se atribui valor, seja ele histórico, sentimental, estético, venal. Para que se estabeleça uma relação entre o homem e a arquitetura enquanto referência patrimonial, é necessário que ela seja comunicada. O patrimônio arquitetônico tem história para contar e a museologia pode contribuir para este diálogo a partir do momento que musealiza a edificação.

[...] cada vez mais a preservação cultural ganha sentido como a prática de restituir, reabilitar e/ou reapropriar-se das referências patrimoniais. [...] trata-se de buscar referências no passado para melhor compreendermos o tempo presente e com isso termos ferramentas para assumirmos e entendermos as transformações necessárias ao desenvolvimento social e cultural” (Primo, 2006, p. 01)

Na citação acima, Primo se refere ao patrimônio cultural como um todo. Mas é possível aplicá-la ao patrimônio arquitetônico como referência patrimonial. Restituído, aqui, vem no sentido de devolvido à comunidade com o seu sentido explícito, com a sua carga de significados à mostra, com o seu conteúdo cognitivo trabalhado, para que, de posse das referências do passado, ela possa compreender o presente e atuar nas possíveis ações de desenvolvimento sociocultural. É o patrimônio arquitetônico e urbanístico vinculado aos pressupostos político-sociais e utilizado como meio de vinculação do passado para intervir no presente e no futuro.

Para Bellaigue (1992), o objeto pode ser visto como símbolo, mensagem ou intérprete, ou seja, é polissêmico. Neste sentido, acredita-se no potencial do patrimônio arquitetônico como portador de muitas mensagens, como “revelador de identidade, de

mudança, de pergunta, de conflito, de solidariedade [...]” (Bellaigue, 1992, p. 05). Daí a importância da escolha do objeto, do patrimônio edificado, que abriga a instituição museológica. A seleção é uma ação política, assim como possibilitar o acesso às informações contidas na experiência museológica. Como sugere Bourdieu (2007), “a obra de arte considerada enquanto bem simbólico, não existe como tal a não ser para quem detenha os meios de apropriar-se dela, ou seja, de decifrá-los “ (Bourdieu, 2007, p. 71).

Esta citação instiga a pensar como o conteúdo inerente à arquitetura e urbanismo pode ser comunicado ao visitante do museu. Quantas informações relacionadas ao perfil da cidade, às relações sócias, à história do lugar, às técnicas construtivas, dentre tantas outras, podem ser contadas a partir das peculiaridades arquitetônicas! Isso que indubitavelmente leva a questões políticas de inclusão social. O acesso físico e de conteúdo é outra questão a ser considerada, pois, na grande maioria das vezes, as comunidades mais carentes estão alijadas do processo cultural das cidades brasileiras, com algumas poucas exceções.

A experiência do Museu da Maré suscita algumas argumentações, como o acesso ao museu, que é restrito à comunidade¹¹⁷, mas é também uma prova do poder da população organizada que, exposta à informação, é capaz de construir sua história e registrar os momentos que devem ser lembrados pela comunidade. Com o intuito de fortalecer seus laços identitários, o museu é alimentado com ações coletivas que promovem a melhoria da qualidade de vida dos seus membros.

A dimensão política do museu reside na eleição de seus objetos e na forma como o seu conteúdo é passado para o visitante, além da disponibilização do seu espaço para difusão do conhecimento produzido por meio dele.

“O homem, destruindo ou degradando os monumentos históricos, deturpa e destrói a própria memória e a história. Apaga suas raízes, deforma as lições deixadas pelo passado. Condena-se a nunca ir além do empirismo, a repetir os próprios passos, erros e acertos, sem jamais consolidar pontos de referência. Apaga traços da própria vida e as chances de construir um futuro melhor.” (Kühl, 2009, p. 126)

Nas entrelinhas do pensamento de Kühl se pode pensar que a destruição acontece quando não há valorização, quando não se conhece o sentido da existência dos monumentos, daí a necessária comunicação de sua importância para a consolidação da memória da comunidade. No entanto, cabe estar atento para uma possível desvio dessa ideia porque, na

¹¹⁷ O Museu da Maré encontra-se no Complexo da Maré, uma favela do Rio de Janeiro, onde existe uma rixa de duas facções do comando de drogas. O acesso das áreas é restrito ao grupo dominante. O museu foi criado com a ideia de registrar a história e a memória da comunidade.

prática, a preservação pode servir de elemento de deturpação da memória, dependendo da vontade política das elites.

Para Rossi (2001, p. 34), a análise do lugar é precedida por uma definição dos limites a serem estudados, e menciona as três escalas distintas, a escala da rua, a escala do bairro e a escala de toda a cidade, que se relacionam por meio de seu conteúdo social, ressaltando a importância de se comunicar o contexto urbano do patrimônio arquitetônico.

Na pesquisa de Bosi (1994), a memória individual foi mesclada com a memória social, a fim de reconstruir a história do lugar. Isso permitiu o estabelecimento de vínculos emocionais entre pessoas que vivenciaram histórias diferentes, mas que conseguiam captar, dentro das narrativas expostas, pontos de identificação com passagens contadas por seus antepassados, ou mesmo com as suas próprias. Este mecanismo acabou despertando outras memórias.

Se a memória é tão importante para a manutenção de uma comunidade, como garantir que ela seja preservada? A resposta passa sempre pela apropriação de objetos e documentos que creditem o fato ou o feito a ser lembrado, pela conservação e pela comunicação do patrimônio cultural: funções que são inerentes aos museus.

A Sociomuseologia dota o museu da importante missão de ser meio facilitador de desenvolvimento e transformação social, por meio de uma visão embasada nas ciências sociais. Assim, compreende-se que o patrimônio arquitetônico, sede das instituições museológicas, pode ser suporte para a comunicação de uma série de conteúdos capazes de aproximar ainda mais o público de seu patrimônio cultural.

Nos últimos anos a Sociomuseologia vem procurando trabalhar o patrimônio cultural de forma a reinseri-lo no presente, por meio de atividades pedagógicas e educacionais que induzam a práticas reflexivas. Ao pensar o patrimônio arquitetônico do museu como acervo, ele passa a ser alvo de ações de comunicação de seu conteúdo, com o fim de situar o visitante no presente, por meio da história vivida no local.

Trabalhar o objeto é pensar na linguagem que vai intermediar a exposição e determinar o que ele tem a 'falar' de si mesmo, de sua função, de sua feitura e de sua importância. É a comunicação de seu conteúdo que vai estabelecer a relação entre o homem e o objeto, vai explicitar a cultura à qual pertence.

A construção dos monumentos comemorativos ainda serve para perpetuar lembranças e pode revelar também as relações sociais da comunidade na produção de seus artefatos. Considerando a arquitetura como um artefato, como o faz Rossi (2001), pode-se pensar que ela é uma potencial ferramenta de compreensão das sociedades que a conceberam. Se considerarmos, por exemplo, o Arco de Tito, em Roma, e o Arco do Triunfo, em Paris, veremos que os dois monumentos remetem a acontecimentos ligados a vitórias, mas seu ‘modus faciendi’ difere: são outros tempos, outras técnicas e visões de mundo que estão impressas na execução de cada um deles.

Um dos locais onde se estabelece a relação entre o homem e o seu patrimônio é o museu. Para Guarnieri (1990), o museu deve ter uma atitude ativa em relação à sociedade, trabalhando o acervo como fator indutivo de reflexão, e abrindo espaço para a transformação social.

O ‘diálogo’ entre o homem e o objeto musealizado depende da abordagem escolhida pelos profissionais do museu para intermediar a ação. Quando os museus passam da condição passiva de meros expositores e ganham as ruas, no sentido de conquistar as pessoas, ganham também vida, reciclam-se, renovam-se e participam ativamente da formação de cidadãos comprometidos. A inserção da arquitetura do museu, no rol de seu acervo pode contribuir para a conquista deste objetivo, uma vez que a própria dimensão do objeto, que acolhe o visitante, pode propiciar também, pela vivência do espaço arquitetônico, uma experiência a mais.

As práticas museológicas mais atuais conduzem a reflexões de temas que incluem as noções de identidade e o papel social do museu. Este fato contribuiu para a construção de uma nova imagem do museu, que passou de “[...] uma instituição estática e entorpecida, [...] para um estado de processo experimental dinâmico [...]” (Bellaigue, 1992, p. 02), refletindo na relação que ele estabelece com o público.

Os teóricos da museologia referem-se às questões de identidade como fundamentais na construção deste novo modelo comprometido com a sociedade. O trabalho pode ser feito em relação ao objeto em si, promovendo sua ligação com a memória, e nas ações educativas, trabalhando o patrimônio cultural com a comunidade. Mas é necessário que o posicionamento político da instituição assuma a missão de viabilizar este compromisso social.

Meneses (1979) vê a história e a identidade como importantes ferramentas para se trabalhar a formação crítica. Segundo o autor, “identidade e história não podem ser *objetivos*

de um museu, mas *objetos* seus de tratamento crítico – até mesmo para fundamentar uma ação educacional legítima e socialmente fecunda.” (1979, p. 95). Sob esta ótica, trabalhar os objetos, de modo a somente atribuir-lhes dados que servirão, no máximo, para preencher questionários de pesquisa, é desdenhar da capacidade de comunicação do acervo. Quando o objetivo da instituição é propiciar reflexão, é importante agir no sentido de envolver o público, criando possibilidades de identificação com o exposto e com a construção de conhecimento.

Bruno (2006) destaca duas ações fundamentais neste processo museológico: a interlocução e a projeção. A interlocução é a compreensão da relação do homem com o seu patrimônio. A projeção é como, a partir deste conhecimento, se pode trabalhar o patrimônio no sentido de colaborar com a construção de identidades. Estas preocupações refletem na criação de estratégias mais eficientes de comunicação entre o público e o objeto a ser comunicado.

Admitindo então o patrimônio arquitetônico, sede do museu, como acervo, entende-se que seu conteúdo histórico, técnico, estético e social podem ser comunicados com vistas à inclusão e desenvolvimento social. Várias ações podem ser desenvolvidas na prática das visitas. As escolas, por exemplo, podem trabalhar aspectos do conteúdo curricular, incluindo a educação patrimonial. É o estabelecimento da relação homem-arquitetura enquanto referência patrimonial.

Para Guarnieri (1990), musealizar supõe preservar, porque os objetos têm um significado para as pessoas. Se o objeto for trabalhado e comunicado, ele ganha uma nova dimensão. O respeito pelo patrimônio cultural, em todos os sentidos, é um desafio, mas um dos possíveis caminhos é a criação de laços identitários com este patrimônio.

O conteúdo inerente à arquitetura pode estar relacionado a vários aspectos, como o perfil da cidade, a história do lugar, as técnicas construtivas e as relações sociais, que podem levar a questões políticas de inclusão e exclusão social. O acesso físico e de conteúdo é outra questão que deve ser considerada. O tratamento crítico do patrimônio arquitetônico pode ser elaborado a partir do histórico da construção do edifício e de seu contexto urbano. A arquitetura como patrimônio cultural pode resgatar conteúdos históricos, sociológicos, estéticos e técnicos, capazes de revelar questões de pertencimento e de identidades, trabalhadas para que possa ser estabelecido um comprometimento do cidadão com o seu espaço de viver, e para que ele também se sinta apto a cobrar ações de inclusão e respeito.

A real importância de uma efetiva ligação das instituições museológicas com a comunidade, com a finalidade de propiciar vínculos com a memória e a identidade, é o estabelecimento da conexão entre o homem, o objeto e a comunidade.

“Por que a preservação dos bens culturais não alcança essa empatia (a da conservação ambiental)? Será porque a sociedade brasileira não se reconhece em suas próprias raízes históricas e culturais? [...] não se identificam na produção cultural dos antecessores, nem nos significados dos espaços que habitam? Por não se ter nenhum vínculo afetivo com o espaço em que se vive, falta o sentido de pertencimento? Não se criam vínculos afetivos com o patrimônio histórico porque não mais se percebe nele valor memorial? [...]” (Kühl, 2009, p. 124)

O papel da ação educativa na relação patrimônio cultural, museu e sociedade é enfatizado por Santos (2000), que trabalha com estratégias e metodologias que propiciam a interface da ação cultural e educativa com a comunidade. Em sua experiência no Museu de Arte Sacra da Bahia¹¹⁸, inovou com a proposição de visitas guiadas que enfatizam as características da arquitetura e dos objetos. Os objetos eram apresentados de forma contextualizada, por meio de pesquisas, que mostravam além do objeto em si, suas características econômicas, sociais e políticas em diversos períodos das coleções. Eram vistos como resultado das relações sociais, que os produziram em diferentes épocas e contextos. Conduziu à observação-percepção, inserindo o referencial, também, do presente. Obteve na experiência uma expressiva participação dos alunos.

Santos ainda apresentou o Museu aos professores de uma grande escola do bairro, com um planejamento de adequação dos conteúdos das disciplinas às coleções do museu. Mas os alunos demonstraram interesse em saber mais sobre a evolução histórica da cidade, pois a escola está situada no Centro Histórico de Salvador. Foi então que surgiu a ideia de uma ação educativa que partiu do museu, mas que atuou como um processo de musealização do espaço urbano, com a participação de alunos, professores e moradores. Estas práticas museológicas inovadoras trabalharam com o patrimônio global, ou seja, com o homem, o meio ambiente, o saber e o artefato, no tempo e no espaço.

A abordagem de Santos tem grande relevância no cenário museológico brasileiro. Em seu pensamento o patrimônio deve ser visto e compreendido como algo que tem sentido para as pessoas. Acredita que o grande desafio dos museus é sair de seu contexto linear e

¹¹⁸ Tema apresentado no Curso de Estudos Aprofundados em Museologia, no seminário proferido pela Professora Maria Célia Teixeira Moura Santos, em agosto de 2008, no Rio de Janeiro.

fechado, para ampliar sua ação educativa na busca de integração com a escola e com o meio, colocar-se a serviço do capital social e cultural da sociedade.

Estas questões são contempladas também no âmbito da educação patrimonial, que é compreendida por Horta (2000, p. 35) como sendo uma proposta metodológica de ação social, que trabalha os bens culturais como ponto de partida para ativação da memória social, refazendo conexões a fim de facilitar a apropriação dos bens culturais pelas comunidades, reforçando sua identidade e a capacidade de reconhecimento de tais bens. Estas ações podem ser desenvolvidas no âmbito da educação formal e não-formal, com possibilidades de intervenção em todas as faixas etárias.

Em sua análise da cidade, Rossi utilizou estudos antropológicos, psicológicos, geográficos, artísticos, econômicos, de gestão política, de memória, de traçado e de estrutura da propriedade urbana. Ressalta ainda a diversidade de maneiras com que as pessoas se relacionam com a matéria, pois os fatos pessoais, as diferentes visões de mundo e as diferentes percepções ligadas à formação das pessoas influenciam na atribuição de valor dos objetos. Por isto acredita que a permanência da arquitetura é uma condição atemporal e desvinculada das obrigações funcionais. Daí a importância de se enxergar, além dos aspectos da forma, os valores espirituais, que mudam com o tempo, e compreender o edifício como “produto da coletividade e da relação que temos com a coletividade através dele.” (Rossi A. , 2001, p. 16)

No Museu da Escola de Amsterdam, ou 'Het Schip', houve a apropriação do patrimônio arquitetônico como objeto. O complexo, projeto de Michel de Klerck, construído entre 1913 e 1920, representa um conceito de urbanização desenvolvido por Berlage no sul da cidade, Amsterdã Zuid. As habitações foram pensadas para atender a população de baixa renda. Os blocos ocupam o perímetro das quadras e deixam o interior livre para a criação de jardins. O Het Schip é um bloco de 2, 4 e 5 pavimentos, de unidades residenciais, com uma escola infantil e uma agência de correios, onde atualmente está instalado o Museu da Escola de Amsterdã. A proposta arquitetônica foi considerada muito luxuosa na época da construção, mas os apartamentos possuem 2 ou 3 quartos, com sala, cozinha e um banheiro, sendo os cômodos de dimensões reduzidas. Em 1968, os edifícios que estavam em péssimas condições foram revitalizados, e uma das unidades está aberta, desde então, a visitação pública. O tema do museu é justamente a arquitetura do lugar, referência do pensamento da época e que possibilitou a valorização da identidade local. É um exemplo claro da utilização do

patrimônio arquitetônico musealizado que causa orgulho aos moradores de uma área da periferia.

A compreensão da cidade é importante na formação das pessoas. Trabalhar conceitos de cidadania e de inclusão social, por meio da cultura e da educação, pode ser facilitado se, no discurso dos museus, estiver presente a fala do patrimônio arquitetônico como uma aula da história da cidade, do espaço público, das relações sociais e da formação da sociedade. Estes aspectos podem contribuir para a reflexão crítica e para a formação de cidadãos mais conscientes de suas possibilidades enquanto participantes da sociedade em que vivem.

“Os bens culturais não podem e não devem ser tratados como se fossem alienados da realidade em toda a sua complexidade, incluindo-se nisso aspectos socioeconômicos e políticos. [...] A preservação é motivada pelo fato de nesses bens ser reconhecido um significado cultural – seu valor histórico, artístico, memorial ou simbólico – tornando-os dignos de medidas para ser tutelados para as próximas gerações, para que continuem a ser documentos fidedignos e efetivos suportes do conhecimento e da memória coletiva.” (Kühl, 2009, p. 58)

Outra experiência desta natureza seria a que gerou a já relatada exposição com os ‘Paños de Gualaceo’, em Chordeleg, Equador, Figura 39. Mais que uma exposição, a museóloga Ione Carvalho percebeu que lá deveria ser feito um trabalho de conscientização da cultura aliada a ações de desenvolvimento social.

Na ocasião, foi feita também a montagem do Museu Didático Comunitário. O edifício doado carecia de uma grande reforma, que foi executada pelos membros da comunidade. Sob o ponto de vista do patrimônio arquitetônico, este fato valorizou as técnicas construtivas locais. Os moradores da pequenina cidade de Chordeleg fizeram as telhas, os tijolos e as esquadrias nos moldes da arquitetura vernácula, que vinha sendo substituída pelas inovações trazidas de fora. Com o processo, os moradores passaram a valorizar suas técnicas, pois perceberam que as novidades importadas prejudicavam o desempenho térmico de suas habitações e, além disso, tornavam-nas mais frágeis com relação aos frequentes abalos sísmicos, Figura 40 e Figura 41.

Atualmente a comunidade vive outra vez em torno da produção de um trabalho que a identifica e que foi resgatado dentro do processo museológico. A memória foi trabalhada para que a técnica não se perdesse e, ao mesmo tempo, pudesse servir de geração de renda. Além do crescimento da autoestima e da consciência social do grupo, houve um reconhecimento do patrimônio cultural quando se desvelaram as marcas identitárias que estavam para se perder definitivamente.



Figura 39: Oficina de Ikat, técnica utilizada para tecer os Paños de Gualaceo. Chordeleg, Equador. Fonte: Arquivo Ione Carvalho



Figura 40: Museu Didático Comunitário. Chordeleg, Equador. Situação em que se encontrava a casa doada. Fonte: Arquivo Ione Carvalho.



Figura 41: Museu Didático Comunitário. Chordeleg, Equador. Situação após a restauração pelos membros da comunidade. Fonte: Arquivo Ione Carvalho.

Com base nos estudos elaborados na feitura desta tese, nos exemplos estudados e na preparação da Exposição Temporária no Museu Vivo da Memória Candanga, foram definidos os seguintes conteúdos a serem trabalhados com o acervo arquitetônico: Contexto Urbano, Edificações, Técnicas Construtivas, Mão-de-Obra e Memória.

2.3. Educação patrimonial, identidade e cidadania

“A maior participação da comunidade – processo que deve provir de ampla e fundamentada conscientização – é imperativa para que exista um efetivo reconhecimento desses bens [...] As comunidades devem chamar a si parcela da responsabilidade, através da percepção desse patrimônio como parte integrante de sua herança cultural e de sua identidade, que constitui e que qualifica seu presente (e que fundamenta seu futuro), para que a questão não se limite a mais um procedimento burocrático-administrativo desprovido de legitimidade social. Mas esse processo envolve, sem dúvida, pontos fundamentais que levarão muito tempo para serem enfrentados e resolvidos: noção de pertencimento, de cidadania e educação num sentido profundo.” (Kühl, 2009, p. 119)

Acredita-se que a comunicação da arquitetura, com base na história, pode contribuir para a construção de um olhar mais comprometido com o patrimônio constituído, fortalecendo a relação de pertencimento a um lugar. As histórias da edificação, do bairro e da cidade podem desvelar informações aos visitantes a partir deste potencial acervo museológico que é a arquitetura e o urbanismo.

A intenção de se resgatar laços identitários a partir da instituição museu tem sido uma dos grandes intentos da Sociomuseologia. É uma forma de manter viva a instituição que objetiva guardar a memória dos povos. Com a inserção da arquitetura do museu no rol do acervo que recebe ações de comunicação, pode-se contribuir para a conquista deste objetivo, uma vez que a própria dimensão do objeto pode propiciar, pela vivência de seu espaço, uma experiência a mais na visita.

Para Guarnieri (1990), a instituição museológica não pode estar separada da vida e da realidade, pois reconhece como um de seus papéis fundamentais a difusão de conhecimentos, a fim de instigar a capacidade de reflexão e questionamento. Ele acredita que a difusão do conhecimento científico e tecnológico é uma forma de alcançar a independência econômica, política e cultural. Guarnieri delega à educação primordial importância na independência de um país. É, de fato, a possibilidade mais segura de emancipação de uma nação. Em poucas gerações pode-se constatar a capacidade de soerguimento em bases sólidas e que tendem a melhorar com o passar dos anos. Os frutos são percebidos na melhoria de qualidade de vida da sociedade em geral e na diminuição de subempregos. Estas ações convergem também para o entendimento da cidadania, à medida que as classes mais desfavorecidas são inseridas no mercado formal de trabalho e passam a ter ciência de seus deveres e direitos garantidos por lei. A educação sistematizada abre novas perspectivas de compreensão do mundo, as exigências se ampliam e são externadas de forma mais precisa, ao mesmo tempo que as demandas sociais tornam-se cada vez mais elaboradas e pertinentes.

Na Sociomuseologia, as questões de identidade são importantes para a construção deste novo modelo de museu, mais comprometido com a sociedade. As ações podem ser feitas tanto com relação ao objeto em si, promovendo sua ligação com a memória, como nas ações educativas, trabalhando o patrimônio cultural com a comunidade. Na contextualização, o passado se vê refletido no presente, e a arquitetura, em seu contexto urbano, pode ser vista como meio de apropriação do patrimônio cultural, capaz de ativar tais laços de identidade. O tratamento crítico do patrimônio arquitetônico pode ser elaborado a partir do histórico da construção do edifício e de seu contexto urbano. A arquitetura como patrimônio cultural pode resgatar conteúdos históricos, sociológicos, estéticos e técnicos, capazes de infundir as questões de pertencimento e resgate de identidades.

“Identidade e memória são assim ingredientes fundamentais da interação social, presentes em quase todos os seus domínios – e por isso, não poderiam em hipótese alguma estar ausentes dos museus que pretendam dar conta dos aspectos fundamentais de uma sociedade viva, no presente ou no passado. A identidade e memória garantem a produção e reprodução da vida social, psíquica e biológica.” (Meneses U. , 1979, p. 94)

Na busca de resgates identitários, neste mundo globalizado onde as fronteiras se fluidificam, Bauman afirma que “o ‘pertencimento’ e a ‘identidade’ não têm a solidez de uma rocha, não são garantidos para toda a vida, são bastante negociáveis e revogáveis” (Bauman, 2005, p. 17). Mesmo assim, existem e devem ser trabalhados para que possa ser estabelecido

um comprometimento do cidadão com o seu espaço, e para que ele também se sinta fortalecido e encorajado em suas reivindicações.

Hall (2006, p. 11) identifica três noções de identidade. A do sujeito do iluminismo, homem dotado das capacidades de razão, consciência e de ação, cuja identidade era o centro essencial do eu. Do sujeito sociológico, cuja “identidade é formada na “interação” entre o eu e a sociedade”, onde se torna evidente uma relação entre o sujeito e a estrutura sociocultural. E a do homem pós-moderno, cuja “identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. [...] à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente.” (Hall, 2006, p. 13)

Diante da globalização, as identidades locais são postas à prova. Hall sintetiza a questão de como a um só tempo o global e o local podem ser reformulados e valorizados.

“[...] ao lado da tendência em direção à *homogeneização* global, há também uma fascinação com a *diferença* e com a mercantilização da etnia e da 'alteridade'. Há, juntamente com o impacto do 'global', um novo interesse pelo 'local'. A globalização [...] na verdade, explora a diferenciação local. Assim, ao invés de pensar no global como 'substituindo' o local seria mais acurado pensar numa nova articulação entre o 'global' e o 'local'. [...] Entretanto, parece improvável que a globalização vá simplesmente destruir as identidades nacionais. É mais provável que ela vá produzir, simultaneamente, *novas* identificações 'globais' e *novas* identificações 'locais'. (Hall, 2006, p. 78)

A identidade não é fruto apenas do pertencimento nato, ela pode ser criada. As pessoas podem passar a se identificar com determinados lugares, pensamentos, conceitos e ideias que recém foram apresentadas. Quantas pessoas mudam de país, de cidade, por se identificarem com outro lugar, com outras formas de relacionamento, outras formas de viver. No Museu do Holocausto, não somente os judeus vão-se identificar ali com o conteúdo exposto: o tema pode irmanar as pessoas. Para se identificar, ou responder a uma demanda de envolvimento com o tema, não necessariamente se viveu o fato. Esta identificação pode ter um nexos com a memória e com o esquecimento, e o estabelecimento da relação homem/objeto varia de intensidade pela forma com que estes fatos/objetos são expostos.

A efetiva ligação das instituições museológicas com a comunidade, com a finalidade de propiciar vínculos com a memória e a identidade, é fundamental para estabelecer uma conexão entre a comunidade e seu patrimônio. Daí a importância de se compreender os processos que possibilitam o estabelecimento de tais relações.

Bruno (2008) considera a museologia como uma disciplina das ciências sociais e aplicadas, e por isso vê como prioridade o diálogo entre campo teórico e a prática, de forma interdisciplinar. Para a autora, é a partir da compreensão das relações que as sociedades estabelecem com suas referências patrimoniais que pode ser construída uma dimensão prática da museologia, capaz de gerar novos sistemas de ações museológicas. Sua teoria está baseada em uma cadeia operatória de procedimentos técnicos e científicos relacionados a ações de salvaguarda e comunicação das referências patrimoniais. Percebe três campos interligados: o campo essencial, ou do fato museal; o campo de interlocução, ou do fenômeno museológico; e o campo de projeção, ou do processo museológico. Em sua lógica, o que possibilita a retroalimentação do sistema são as ações com objetivos sociais e com a participação do público. Destaca que a produção de conhecimento no museu é que deve alimentar a interação teoria/prática, e esta noção é essencial para viabilizar a acessibilidade aos conteúdos. Meneses (1979) também reforça a ideia de que a pesquisa deve respaldar as ações educativas da instituição, a fim de que haja compromisso com a comunidade. O mesmo pensamento está presente na teoria de Santos (1999).

Para Bruno (2006), a pedagogia museológica pode agir na identificação da potencialidade museal incentivando a observação, induzindo a percepção e exercitando o olhar. Os bens selecionados são tratados e qualificados de acordo com suas referências culturais, interpretados e contextualizados e, depois da intervenção, devolvidos à sociedade.

Guarnieri (1990) também enfoca a necessidade de identificação com o tema/objeto, via processos museológicos, como parte do processo de fortalecimento da condição de pertencimento e de conscientização de seu lugar no processo histórico:

“Simultaneamente, a preservação proporciona a construção de uma 'memória' que permite o reconhecimento de características próprias, ou seja, a 'identificação'. E a identidade cultural é algo extremamente ligado à autodefinição, à soberania, ao fortalecimento de uma consciência histórica.” (Guarnieri, 1990, p. 10)

Para Santos (2000), o uso de estratégias e metodologias que propiciem a interface da ação cultural e educativa na relação patrimônio cultural, museu e sociedade é fundamental e pode ser usada em diferentes contextos. (Santos M. , 2000, p. 104)

Em seu trabalho junto ao Museu de Arte Sacra da Bahia, Santos¹¹⁹ promoveu visitas guiadas onde enfatizava as características dos monumento e dos objetos, contextualizando-os

¹¹⁹ Tema apresentado no Curso de Estudos Aprofundados em Museologia, no Seminário proferido pela Professora Maria Célia Moura Santos em agosto de 2008, no Rio de Janeiro.

com dados obtidos por meio de pesquisas que mostravam, além do objeto em si, características econômicas, sociais e políticas dos diversos períodos relacionados às coleções. O objeto era visto como resultado das relações sociais, que os produziram em diferentes épocas e contextos, o que permitiu a observação-percepção também do presente. Nesta experiência, obteve expressiva participação dos alunos.

Dando continuidade à ação, apresentou o Museu aos professores de uma grande escola do bairro, com um planejamento de adequação dos conteúdos das disciplinas às coleções do museu. Os alunos manifestaram interesse em receber informações também sobre a evolução histórica da cidade, pois a escola está situada no Centro Histórico de Salvador. Foi então que surgiu a ideia de uma ação educativa que partiu do museu, mas que ganhou as ruas do entorno.

“O processo de musealização do espaço urbano, realizado em interação com os alunos, professores e moradores locais, proporcionou a adoção de métodos e técnicas, até então desconhecidos no Curso de Museologia, permitindo-nos avançar, não só em relação à aplicação das ações museais, em diferentes contextos, tendo como objeto de estudo o patrimônio global, ou seja, o homem, o meio ambiente, o saber e o artefato, em suas dimensões de tempo e espaço, bem como em relação à construção de processos museológicos gestados a partir da interação com diversos sujeitos sociais. Aprendemos na interação com o outro, a lançar um olhar museológico sobre a nossa cidade, a sair do museu para entrar no museu e musealizar fora do museu.” (Santos M. , 2000, p. 108)

Para Santos, o patrimônio deve ser visto e compreendido como algo que tem sentido para as pessoas, e acredita que o grande desafio dos museus é sair de seu contexto linear e fechado, ampliar sua ação educativa a fim de fazer integração com a escola e com o meio, e colocar-se a serviço do capital social e cultural da sociedade. O pensamento de Horta converge com o discurso de Santos:

“Todo sentido provém de uma relação que estabelecemos entre uma 'coisa', um elemento 'significante', e um significado específico que a ela atribuímos, num plano individual ou num plano coletivo. [...] Trabalhar educacionalmente com o patrimônio cultural não pode ser apenas uma tarefa de passagem de informações e discursos pré-fabricados... mas levar o aluno ou o aprendiz, no processo de conhecimento, a identificar os 'signos' e os significados atribuídos às coisas por uma determinada cultura, a mergulhar no universo de sentidos e correlações que elas oferecem à descoberta, a procurar entender a 'linguagem cultural' específica utilizada naquelas manifestações e, finalmente, a envolver-se afetivamente com elas, através de vivências e experimentações, de modo a ser capaz de apropriar-se desses 'signos' e 'textos' culturais, incorporando-os ao sistema de sua 'enciclopédia' mental.” (Horta M. L., 2000, p. 30)

Se a pesquisa deve alimentar as ações museológicas, a escolha do tema deve estar em sintonia com a demanda da comunidade e com a missão da instituição. Santos propõe a interação de várias áreas do conhecimento no repensar o museu. Este não pode ser visto como ciência contemplativa, mas que interage. É necessário trabalhar não com a possibilidade do

conhecimento dado, mas construído e reconstruído, substituindo o sujeito passivo, que observa o que o técnico faz, para o sujeito que é parte integrante do processo. Julga necessário trabalhar com a “[...] museologia como um processo no qual as ações de pesquisa, preservação e comunicação são aplicadas, tendo como referencial os objetivos e diretrizes definidos com a participação dos sujeitos envolvidos.” (Santos M. , 2000, p. 110)

A comunicação é capaz de integrar e eliminar fronteiras, mas as identidades precisam ser preservadas e valorizadas, pois elas têm um papel transformador. Segundo Santos, é papel da educação ajudar os estudantes a construir seus próprios quadros valorativos a partir de suas próprias culturas, e as escolas e os museus podem atuar como um sistema aberto, em permanente relação com o meio, diminuindo a distância entre a educação formal e a não-formal.

Para Horta, a formação dos novos conceitos depende do que se tem armazenado ao longo da vida, e o educador pode enriquecer e organizar o acervo registrado na memória. Pertencem a esse acervo palavras, ideias, imagens, sensações, odores, gostos, sentimentos e vivências, que foram percebidos no meio ambiente sociocultural e interagiram no cérebro e na memória e contribuíram na formação de conceitos, de ideias, de julgamentos e de novas formulações. Este processo contribui para a organização e formação do “pensamento consciente, da reflexão, da análise crítica que nos permite tomar decisões e chegar a conclusões em nossa vida cotidiana” (Horta M. L., 2000, p. 28)

Santos entende como fato museal “a qualificação da cultura em um processo interativo de ações de pesquisa, preservação e comunicação, objetivando a construção de uma nova prática social” (Santos M. , 2001), e afirma que, no processo de musealização – Pesquisa, Preservação e Comunicação –, é fundamental a interação do patrimônio cultural com os sujeitos sociais. Ela acredita que somente quando o acervo institucional e operacional for visto como parte do processo de musealização e que haverá verdadeiramente uma apropriação, difusão e fruição do patrimônio cultural, visando à construção de uma nova política social.

Estas questões estão presentes no que se entende por educação patrimonial, definida por Horta da seguinte forma:

“A Educação Patrimonial é uma proposta metodológica e um tipo de ação social, de 'microação' [...] que procura tomar os bens culturais como fonte primária de um trabalho de ativação da memória social, recuperando conexões e tramas perdidas, provocando a afetividade bloqueada, promovendo a apropriação pelas comunidades de sua herança cultural, resgatando e/ou reforçando a auto-estima e a capacidade de identificação dos

valores culturais, ameaçados de extinção [...] desenvolvida na escola, nos sistemas de educação formal e não-formal, com crianças e adultos, a Educação Patrimonial pode ser como um telescópio, que nos permita vislumbrar um futuro mais promissor [...]” (Horta M. L., 2000, p. 35)

A proposta de Santos para o Museu de Arqueologia e Etnologia da Bahia¹²⁰, em 1983, foi envolver professores de diferentes departamentos na ação com a escola e com a comunidade, que vivia no entorno do “Terreiro de Jesus”¹²¹. A ação teve como eixo condutor do processo a exploração do conteúdo histórico do bairro e, como objetivo principal, trazer a comunidade, que vivia, trabalhava ou estudava nas cercanias da instituição, para dentro do museu. Foram trabalhadas diversas formas de tratar os objetos para que as pessoas pudessem apropriar-se dos conteúdos apresentados e, mais que isto, perceber como estes objetos eram concebidos e utilizados no passado e quais as suas relações com o presente. Houve grande participação da comunidade em geral.

“No processo histórico de construção de uma identidade comum, cada indivíduo e a coletividade dos indivíduos elaboram sentidos e percepções sobre as experiências vivenciadas e compartilhadas, sentidos e significados que serão expressos e representados – para fins de comunicação e de transmissão no processo cultural, através de signos, verbal (a linguagem, a fala, os dialetos, as ‘gírias’, os ‘jargões’) ou concreta (os gestos, artefatos, imagens, símbolos, construções, monumentos, etc.), cujo uso e manutenção vão garantir o reconhecimento mútuo dos membros do grupo entre si e a comunicação e expressão de sua bagagem e ‘identidade’ cultural.” (Horta M. L., 2000, p. 29)

No Museu Didático Comunitário de Itapoã¹²², o objetivo e a missão, definidos no Plano Político Pedagógico, era o avanço em desenvolvimento social, numa escola de 1º e 2º graus, com o Curso de Magistério. Foram desenvolvidas as seguintes ações: a concepção inicial do museu, a mobilização da escola, a definição de temas e ações, a programação e execução de atividades e a concepção do novo museu. As referências trabalhadas foram: identidade, tempo, espaço e transformação. O acervo era o institucional, o universo do trabalho, da escola, do bairro, do material arquivístico e iconográfico. Como instrumentos legais, constam a Ata de Criação, o Regimento, o Estatuto e Projeto Pedagógico da Escola e

¹²⁰ O Museu de Arqueologia e Etnologia da Bahia funciona no local do antigo Real Colégio dos Jesuítas. Sua construção original, data do século XVI. Após a expulsão dos jesuítas do Brasil, a edificação abrigou o Hospital Militar e depois a Escola de Cirurgia. No século XIX, sofreu uma série de modificações para abrigar a Faculdade de Medicina. Após a intervenção realizada na década de 1970, o edifício passou a abrigar o Museu de Arqueologia e Etnologia da Bahia.

¹²¹ Diz-se Terreiro de Jesus a área que ocupava a frente das Igrejas Jesuítas.

¹²² A instalação do Museu Didático Comunitário de Itapoã, MDCI, é fruto de uma ação integrada entre o Curso de Museologia e o Doutorado em Educação da Universidade Federal da Bahia, a Secretaria de Educação do Estado da Bahia-Instituto Anísio Teixeira, 1º e 2º Graus do Colégio Estadual Governador Lomanto Junior e os moradores do Bairro Itapoã de Salvador, BA. O MDCI trabalhou com o cotidiano da escola e do bairro de Itapoã, qualificado como patrimônio cultural. (Santos M. C., Museu e Comunidade: Uma relação Necessária, 2000)

os Objetivos do Museu. A gestão era compartilhada, ou seja, todos compartilhavam igualmente da autoridade e tinham responsabilidade sobre o bem comum. Os professores participavam do planejamento e da escolha do tema geral do ano seguinte. Ao longo do percurso, tudo era feito seguindo as metas estabelecidas nos planos de ação e segundo um programa de avaliação sistemática.

Um dos projetos desenvolvidos pelo museu-escola foi com a Colônia de Pescadores de Itapoã. Foi feita uma apresentação do programa, um primeiro diagnóstico e definida uma relação de temas a serem desenvolvidos e dos problemas a serem trabalhados pelo grupo. A integração com os pescadores foi muito importante e aconteceu a partir da discussão sobre o que é patrimônio, num seminário no mar. Com a apreensão do conceito, os próprios pescadores começaram a definir o que eles consideravam como patrimônio. As atividades foram desenvolvidas a partir dos temas selecionados, e avaliadas periodicamente. A ação propiciou uma integração entre a escola e a comunidade da região, em torno do tema presente na vida dos que moram no bairro.

Santos ressalta a importância de devolver para o grupo o estudo elaborado. O caráter coletivo do processo de investigação dá credibilidade ao estudo e integra os participantes do processo. Técnica de seminário, entrevistas coletivas, reuniões e discussões com os interessados podem contribuir no encaminhamento do processo.

“A educação vem sendo percebida pelos museus não só como campo estratégico e de extraordinário potencial, mas até como aquele capaz de justificar por si só sua existência e, quem sabe, redimi-la dos pecados do passado, como o elitismo, o esteticismo redutor, o papel homologatório dos interesses dominantes, a alienação social, os compromissos ideológicos, etc. É preciso estar atento, porém, para os riscos de a educação transformar-se numa cômoda tábua de salvação, anestesiando as consciências e responsabilidades profissionais que não se empenham nas exigências amplas, rigorosas e profundas que a ação educacional imperiosamente determina.” (Meneses U. , 1979, p. 93)

Como forma de estabelecer o confronto entre distintas realidades e a reflexão sobre o outro, Moutinho sugere que os museus urbanos promovam exposições sobre as tecnologias que podem contribuir para o desenvolvimento rural, apresentando soluções alternativas para a resolução de problemas sociais e ecológicos, visando o aumento da consciência crítica das populações e o reforço dos laços nacionais. Por outro lado, sugere também exposições sobre problemas rurais nos meios urbanos, exposições itinerantes e a criação de museus de território. O autor acredita que os museus urbanos devem-se preocupar com os problemas contemporâneos de desenvolvimento não só por meio de exposições, mas também criando meios de pesquisa. Os museus melhor aparelhados devem suscitar a criação de museus nas

áreas suburbanas e desenvolver a sua atividade focando as condições de vida nas grandes cidades (Moutinho, 1989, p. 14).

“[...] educar é promover a autonomia do ser consciente que somos – capazes de proceder a escolhas, hierarquizar alternativas, formular e guiar-se por valores e critérios éticos, definir consciências múltiplas e seus efeitos, reconhecer erros e insuficiências, propor e repropor direções.” (Meneses U. , 1979, p. 94)

A pesquisa pode ser vista como o elo entre a ciência e a comunidade. As concepções museológicas mais contemporâneas vislumbram a integração entre o objeto e o meio no qual ele foi coletado, entendendo este meio não apenas como o espaço físico, mas as relações sociais que contribuem para a significação do objeto. A comunicação é o que possibilita ou dificulta a democratização do conhecimento produzido no museu, ao mesmo tempo em que busca compreender as relações do homem com sua herança patrimonial e trabalha na geração de novas propostas de musealização.

Para Bruno, a preocupação essencial com relação à atuação da museologia é com o que chama de interlocução e projeção. A interlocução é a atividade de identificação e compreensão da relação do homem com o seu patrimônio, e a projeção é como, a partir deste conhecimento, é possível trabalhar este patrimônio no sentido de colaborar com a construção de identidades. Estas preocupações recaem no âmbito da criação de estratégias mais eficientes de comunicação entre o público e o objeto a ser comunicado; na utilização de novas tecnologias; na criatividade para tentar inserir e atrair o público alvo; e em ações que devem ser pensadas de acordo com as equipes ligadas às pesquisas.

As possibilidades de ações museológicas dependem da intenção político-social da organização dos lugares de memória, que deve definir de que forma será feita a exposição dos objetos escolhidos para serem preservados como herança cultural. Para Bruno (2006), se os museus são abrigo dos indicadores de memória, há que se ter um cuidado especial com os processos de musealização, pela importância que têm na educação dos sentidos e significados patrimoniais (Bruno, 2006, p. 06). A autora afirma que os museus são importantes para as comunidades porque: possibilitam a percepção da realidade e a projeção deste olhar para a preservação da herança cultural; incentivam o apego aos bens patrimoniais e o uso de coleções e acervos como suporte de informações e mensagens sociopolíticas e culturais; enfatizam a necessidade de salvaguardar e comunicar os acervos valorizados para a perpetuação da humanidade; e, por meio da dimensão educacional, desvelam informações a partir dos acervos museológicos.

Para Gonçalves (2003), há um público para o qual são desenvolvidas atividades culturais que os leva cada vez mais a consumir a cultura instalada nos museus, e é necessário que sejam desenvolvidas propostas que democraticamente disponibilizem os acervos e o patrimônio cultural para os diferentes grupos sociais. Neste ponto, pensa-se em como disponibilizar os conteúdos trabalhados nos museus para um maior número de pessoas, permitindo que tenham acesso a informações que possam contribuir para reflexões e práticas relacionadas aos conceitos de cidadania.

No seu conceito jurídico, cidadania refere-se à situação legal entre o indivíduo e o país de sua nacionalidade, com seus respectivos direitos e deveres. Sendo assim, como a preservação do patrimônio cultural pode-se relacionar com o exercício da cidadania?

Segundo Marshall apud Fernandes (1993, p. 270), o conceito de cidadania é formado pelo conjunto de direitos civis, políticos e sociais, que correspondem à cidadania civil, política e social. A cidadania civil está relacionada aos direitos à liberdade individual e à justiça. A cidadania política está relacionada com o direito do indivíduo à participação no exercício do poder político, tanto como candidato, como na escolha de seus representantes, ou seja, pode votar e ser votado. A cidadania social está relacionada ao bem-estar social e econômico, ao direito à educação, segurança, cultura, serviços assistenciais e previdência social. Para Arendt, cidadania é o direito a ter direitos em todas as dimensões da vida humana. E para Lefort, deve partir do cidadão a percepção de novos direitos.

“[...] os direitos culturais configuram-se como direitos sociais, pertencente à chamada Cidadania Social. Constituem-se, por assim dizer, em verdadeiros direitos de cidadania. Mas o que vem a ser direitos culturais? Podemos dizer que são aqueles direitos que o cidadão tem em relação à cultura da sociedade na qual faz parte, que vão desde o direito à produção cultural, passando pelo direito de acesso à cultura, até o direito à memória histórica.” (Fernandes, 1993, p. 271)

Os direitos culturais e a obrigação do estado de garantir seu exercício, são assegurados pela constituição, por meio do Art. 215¹²³. Para Fernandes (1993), uma política que contemple o exercício da cidadania no âmbito do Patrimônio Histórico-Cultural deve envolver ações do poder público e da sociedade civil sob três aspectos: educação patrimonial, pesquisa e preservação.

Ainda outro aspecto que se deve lembrar é a questão do direito difuso, que, segundo o Dicionário Acadêmico de Direito, pode ser definido como: "Prerrogativa jurídica cujos

¹²³ Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais. (Constituição Federal do Brasil, 1988)

titulares são indeterminados, difusos. Um direito difuso é exercido por um e por todos, indistintamente, sendo seus maiores atributos a indeterminação e a indivisibilidade” (Acquaviva, 1999, p. 286). Portanto, os bens referentes à cultura, identidade e memória são entendidos, pelo direito constitucional, como bem ambiental difuso, e, de acordo com a Constituição, além do poder público, é da competência da comunidade a proteção do patrimônio cultural brasileiro.

Para Fernandes (1993), educação patrimonial pode ser compreendida como a utilização das referências patrimoniais de um povo, incluindo seus monumentos e entidades culturais, no processo educativo com a finalidade de sensibilizar e desenvolver a conscientização da importância dos bens culturais e de sua preservação. Sua prática pode-se dar junto aos currículos escolares em todos os níveis, em cursos para educadores, agentes comunitários e profissionais ligados à cultura, com o objetivo de formar pessoal capacitado para trabalhar na missão de promover o entendimento da importância de se preservar os indicadores da memória social.

Neste sentido, quando se pensa na comunicação do acervo arquitetônico, o que se tem em mente é justamente permitir que mais pessoas tenham acesso a um conteúdo que pode aproximar ainda mais as pessoas de seu patrimônio cultural, utilizando o patrimônio construído como meio de sensibilizar a comunidade para questões relacionadas à sua construção e que podem envolver transitar por diversos temas.

Capítulo 3. MUSEALIZAÇÃO DO ACERVO ARQUITETÔNICO

“O sentido do monumento histórico anda a passos lentos. A noção não pode ser dissociada de um contexto mental e de uma visão de mundo. Adotar as práticas de conservação de tais monumentos sem dispor de um referencial histórico, sem atribuir um valor particular ao tempo e à duração, sem ter colocado a arte na história, é tão desprovido de sentido quanto praticar a cerimônia do chá ignorando o sentimento japonês da natureza, o xintoísmo e a estrutura nipônica das relações sociais.” (Choay F. , 2006, p. 25)

Quando se pensa em musealizar o patrimônio construído, que acolhe um museu e que já passou pelas etapas de validação de seu significado, o intuito é o de propiciar a um maior número de pessoas a apropriação de seu significado enquanto patrimônio cultural e de seu valor simbólico. É comum que este conteúdo só esteja disponível à parcela mais ilustrada da sociedade, aquela também desprovida de dificuldades de acesso cognitivo e físico. A intenção é expor o patrimônio arquitetônico de forma que mais pessoas tenham possibilidades de compreender o resultado das pesquisas desenvolvidas nas academias e trazer para o público em geral este conhecimento de forma lúdica, ao mesmo tempo em que permita ao indivíduo refletir sobre o espaço da cidade na qual está inserido como homem, como ser pensante e como cidadão.

Ao longo da pesquisa foram-se delineando os aspectos mais relevantes referentes ao acervo arquitetônico e que derivaram em cinco eixos temáticos: Contexto Urbano, Edificações, Mão de Obra, Técnicas Construtivas e Memória.

Com o estudo do contexto urbano, a intenção é propiciar o entendimento da evolução urbana da cidade, das condições de vida e das relações sociais, no intuito de induzir reflexões sobre a sociedade.

“A arquitetura é a cena fixa das vicissitudes do homem, carregada de sentimentos de gerações, de acontecimentos públicos, de tragédias privadas, de fatos novos e antigos. O elemento coletivo e o elemento privado, sociedade e indivíduo, contrapõem-se e confundem-se na cidade, que é feita de inúmeros pequenos seres que procuram uma acomodação e, junto com ela, formando um todo com ela, um seu pequeno ambiente mais adequado ao ambiente geral.” (Rossi A. , 2001, p. 03)

O objeto edificado não é construído isoladamente, mas é parte integrante de um terreno, que está na cidade e que para existir obedece a determinadas leis. Este objeto compõe a rua, o bairro, o espaço urbano, e interfere de algum modo na cidade como um todo. O edifício é parte do todo e é este edifício, visto como monumento, como patrimônio qualificado, que importa para ser comunicado à sociedade e jamais de forma isolada.

Por isso, ao se pensar a arquitetura como patrimônio que tem algo a comunicar, é importante pensá-lo primeiramente no contexto urbano no qual está inserida. A cidade é um organismo vivo e que está em constante mudança, fruto das relações sociais que se

estabelecem para sua ocupação e que prescinde da interdisciplinaridade para ser compreendida. A própria definição do lugar para a criação de um equipamento cultural decorre da posição que ocupa na cidade.

O segundo tema é a história da edificação, ou das edificações que compõem o conjunto arquitetônico, focando nas pessoas, nos fatos e nos objetos que fazem daquele um local de memória. A mão de obra e as técnicas construtivas podem servir de reflexão sobre as relações sociais e as práticas trabalhistas ao longo do tempo, com possibilidades de incluir temas relevantes para a comunidade na atualidade. Finalmente, a memória é o levantamento dos dados existentes sobre o bem e aquela comunidade relacionada ao fato arquitetônico.

“[...] fica claro que a elaboração e a aplicação de instrumentos legais, como o tombamento, não são suficientes para assegurar que um bem venha a cumprir efetivamente sua função de patrimônio cultural junto a uma sociedade. É necessária uma constante atualização das políticas específicas, tanto mais se tais políticas desenvolvem-se num contexto democrático.” (Fonseca, 2003, p. 67)

Este capítulo tem início com a apresentação e o histórico da cidade de Brasília, Patrimônio Mundial da Humanidade, com ênfase na sua construção. Em seguida, trata-se do Museu Vivo da Memória Candanga, o estudo de caso desta tese, para onde foi concebido um Projeto de Musealização do Acervo Arquitetônico, ProMusAA, e onde se realizou uma exposição piloto sobre o tema. A proposta foi desenvolvida no salão de exposições temporárias do museu, sobre a arquitetura do edifício do Hospital Juscelino Kubitschek de Oliveira, ou HJKO, como era conhecido.

O capítulo prossegue relatando o ProMusAA em duas versões: na Exposição de Longa Duração e na Exposição Temporária. É feita também a análise dos questionários aplicados antes e depois da visita à exposição. Fechando o capítulo, são apresentadas propostas para a divulgação de atividades relacionadas ao patrimônio arquitetônico do museu.

3.1. Brasília Patrimônio da Humanidade

O Conjunto Urbanístico de Brasília foi inscrito na Lista do Patrimônio Mundial em 11 de dezembro de 1987, com base nos critérios I¹²⁴ e IV¹²⁵. Segundo a UNESCO, sua construção concretizou o pensamento urbanístico internacional dos anos de 1950, expressos

¹²⁴ Representar uma obra-prima do gênio criativo humano.

¹²⁵ Ser um exemplo de um tipo de edifício ou conjunto arquitetônico, tecnológico ou de paisagem que ilustre estágios significativos da história humana.

na Carta de Atenas de 1933, referendada por importantes arquitetos do período relacionado ao Movimento Moderno. Sua inscrição no Livro do Tombo Histórico foi feita em 1990 “por seu valor histórico e importância na ocupação do interior do país.” (IPHAN, 2001, p. 133). A solicitação do tombamento foi feita pelo próprio autor, o arquiteto e urbanista Lucio Costa, preocupado com a preservação das quatro escalas da cidade, assegurando às gerações seguintes o direito de conhecê-la tal como haviam sido concebidas: monumental, residencial, gregária e bucólica. O pleito foi apoiado pelo IPHAN.

A ideia de transferência da capital para o interior do país foi pensada desde a época em que o Brasil era colônia de Portugal e possuía um forte viés estratégico de defesa nacional¹²⁶. A concretização desta empreitada só se deu em 21 de abril de 1960.

Em 1955, durante a campanha política para presidente em Jataí, Goiás, o então candidato Juscelino Kubitschek de Oliveira JK, foi questionado se faria a mudança da capital para o planalto central. Ele, um pouco reticente, respondeu que cumpriria¹²⁷ o preceito constitucional de transferir a capital do país do litoral, no Rio de Janeiro, para a região centro-oeste, no quadrilátero definido pela Missão Cruls de 1892¹²⁸ e ratificado em 1948 pela Missão Poli Coelho¹²⁹.

Várias atitudes em prol da construção da nova capital foram tomadas no ano de 1955¹³⁰ e, em 1956, o Presidente Juscelino Kubitschek solicitou ao Congresso Nacional a

¹²⁶ A cronologia resumida da mudança da capital é um dos textos da exposição e está reproduzida no item 3.3.2.1.1. desta tese.

¹²⁷ Sobre este episódio, JK diz que respondeu à pergunta de Antônio Carvalho Soares de forma hesitante porque, até aquele momento, não havia pensado no assunto como uma de suas metas de governo.

¹²⁸ A Comissão Exploradora do Planalto Central, conhecida como Missão Cruls, foi constituída em 17 de maio de 1892 e dirigida pelo engenheiro e astrônomo belga Luiz Cruls. O objetivo era explorar e delimitar a área a ser ocupada pela futura capital do Brasil. Fizeram parte da comissão, além de dois médicos, farmacêutico, geólogo, botânico, mecânico, astrônomo e auxiliares. O relatório final entregue ao governo continha precisas informações sobre a área até então desconhecida. Os aspectos explorados nos estudos dos especialistas tratam da topografia, das fontes de energia, da fertilidade do solo, da geologia, das fontes de água e do clima. (Silva, 1975/2006).

¹²⁹ Depois de longo período sem se tratar da questão da transferência da capital para o planalto central, o então Presidente Eurico Gaspar Dutra, seguindo o artigo 4º das Disposições Transitórias da Constituição Federal, de 1946, instituiu em novembro daquele ano a Comissão de Estudos para Localização da Nova Capital do Brasil, comandada pelo general Poli Coelho e composta por agrônomos, engenheiros, geógrafos, geólogos, higienistas, médicos e militares. A comissão amplia a área demarcada por Cruls, de 14.400km² para 77.254km², apresenta o Relatório Final ao Presidente e, este, ao Congresso Nacional, ainda em 1948. Somente após cinco anos o Congresso debate o assunto, e em 05 de janeiro de 1953 é sancionada a Lei nº 1.803, que autoriza a realização dos estudos definitivos para a localização da nova capital. (Silva, 1975/2006).

¹³⁰ Em maio de 1955, o Governador de Goiás, José Ludovico de Almeida, decreta a suspensão de alienação de terras devolutas e do domínio estadual na área destinada ao Distrito Federal e arredores, e constrói uma pista de pouso com uma simples estação de passageiros, na região onde hoje se encontra a rodoferroviária de Brasília. Ela foi executada pelo Vice-Governador Bernardo Sayão, a pedido do Marechal Pessoa. Em julho, o governador de Goiás, juntamente com os senadores e deputados do estado formalizaram solicitação ao Presidente da

criação da Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil, Novacap¹³¹. Ficaram por conta da Novacap todas as ações relacionadas à mudança da capital, inclusive sua concepção e construção. Ficou decidido, logo de início, que o projeto do plano piloto seria escolhido por meio de concurso público nacional. O Departamento de Urbanismo e Arquitetura, DUA, dirigido por Oscar Niemeyer, era composto por duas Divisões: a de Arquitetura, chefiada pelo arquiteto Nauro Esteves, e a de Urbanismo, sob a responsabilidade do engenheiro Augusto Guimarães Filho.

Em 19 de setembro de 1956 foi lançado o Concurso Nacional do Plano Piloto da Nova Capital do Brasil¹³². No Edital foi solicitada a apresentação do

“traçado básico da cidade, indicando a disposição dos principais elementos da estrutura urbana, a localização e a interligação dos diversos setores, centros, instalações e serviços, distribuição dos espaços livres e das vias de comunicação (escala 1:25.000) e o relatório justificativo”. (Comissão de Planejamento da Construção e da Mudança da Capital Federal, 2009, p. 28)

A cidade deveria ser projetada para uma população máxima de 500.000 habitantes e já se encontravam em construção um hotel e o palácio residencial para o presidente da república.

O vencedor do certame foi o arquiteto e urbanista Lucio Costa. Nascido em Paris, de pais brasileiros, estudou na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, onde se formou arquiteto em 1924, pelos métodos tradicionais e acadêmicos. Projetou edifícios ecléticos e de referência ao passado nacional, dentro do espírito do movimento neocolonial. Neste período, fez uma viagem às cidades mineiras, e a ida a Diamantina o marcou profundamente, pois em

República para que fosse feita a homologação do local da futura capital. Em outubro, o Estado de Goiás cria a Comissão de Cooperação para a Mudança da Capital Federal, presidida pelo médico Altamiro de Moura Pacheco, para proceder às primeiras e principais desapropriações. Em novembro, o orçamento da União para o ano de 1956 é sancionado, com previsão de verba para as desapropriações da área do Distrito Federal. Juscelino Kubitschek de Oliveira, já eleito, constituiu, em dezembro a Comissão de Estudos para Localização da Nova Capital do Brasil passa a se chamar Comissão de Planejamento da Construção e da Mudança da Capital Federal.

¹³¹ Em 07 de junho de 1956, o médico e militar Ernesto Silva assumiu a presidência da Comissão de Planejamento da Construção e da Mudança da Capital Federal. A Novacap foi instituída em 19 de setembro de 1956, e faziam parte da diretoria Israel Pinheiro da Silva, presidente, Bernardo Sayão Carvalho Araújo, Ernesto Silva e Íris Meinberg, diretores. Neste mesmo ato, a Lei N° 2.874, foi concedida a autorização para a transferência da capital federal e estabelecido o perímetro definitivo do Distrito Federal.

¹³² Foram feitas 63 inscrições, porém apenas 26 propostas foram apresentadas até 11 de março de 1957. A comissão julgadora do concurso público foi presidida pelo engenheiro Israel Pinheiro e pelo arquiteto Oscar Niemeyer, da Novacap; pelo engenheiro Luiz Hildebrando Horta Barbosa, do Clube de Engenharia; pelo arquiteto Paulo Antunes Ribeiro, do Instituto de Arquitetos do Brasil; e pelos convidados estrangeiros William Holford, professor da Universidade de Londres André Sive, professor em urbanismo de Paris, e Stamo Papadaki, arquiteto americano.

seus relatos, descreve que esta visita o fez encontrar o passado do Brasil no seu mais puro e despojado estado, para ele até então desconhecido.

Fez viagens à Europa e a Minas Gerais e, em 1929 escreveu um artigo¹³³ onde procurou “estabelecer padrões gerais de análise da arquitetura brasileira” (Schlee, 2009, p. 13). Em sua rápida passagem pela direção da Escola de Belas Artes, entre dezembro de 1930 e setembro de 1931, reestruturou o ensino e contratou Gregori Warchavchik e Affonso Eduardo Reidy como professores. Este gesto foi considerado como uma ruptura com o movimento neocolonial e com a arquitetura eclética e historicista. Para Schlee (2009), o artigo escrito em 1934, *Razões da nova arquitetura*, pode ser considerado o texto fundador da arquitetura moderna brasileira. Convidado pelo Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, para coordenar a equipe do projeto da nova sede do ministério, conseguiu que Le Corbusier viesse ao Brasil, como consultor-palestrante. Este projeto foi um marco na arquitetura moderna do país.

Em 1937, com a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, SPHAN, sob a direção de Rodrigo de Melo Franco de Andrade, Lucio Costa trabalhou na Divisão de Estudos de Tombamento, com a missão de definir os critérios e normas de tombamento do patrimônio arquitetônico brasileiro. Segundo Schlee (2009), o período pós 1937 foi de consolidação de suas ideias, com a divulgação de alguns trabalhos teóricos¹³⁴ e a construção de projetos bastante significativos, como o Museu das Missões, em São Miguel das Missões, de 1937; o Pavilhão de Nova York, de 1938-39; o Parque Hotel, em Nova Friburgo, de 1945; e o Parque Guinle, no Rio de Janeiro, de 1948.

Em seu Relatório do Plano Piloto de Brasília¹³⁵, apresenta-se como um simples maquis do urbanismo, desculpando-se pela apresentação sumária, mas com a ideia de que a cidade “deve ser concebida não como simples organismo capaz de preencher satisfatoriamente e sem esforço as funções vitais próprias de uma cidade moderna qualquer, não apenas como ‘urbs’, mas como ‘civitas’, possuidora dos atributos inerentes a uma

¹³³ O artigo ‘O Aleijadinho e a arquitetura brasileira’ causou polêmica ao comentar que a obra de Aleijadinho, importante artista brasileiro do séc. XVIII, não era condizente com o verdadeiro espírito da arquitetura brasileira.

¹³⁴ Os textos a que o autor se refere são: Documentação necessária, de 1937; Notas sobre a evolução do mobiliário luso-brasileiro, de 1937; A arquitetura dos jesuítas no Brasil, de 1941; e Considerações sobre o ensino da arquitetura, de 1945.

¹³⁵ O memorial justificativo da proposta apresentada por Lucio Costa, denominado Relatório do Plano Piloto de Brasília, inicia com a sugestão de José Bonifácio sobre a mudança da capital para Goiás e a sugestão do nome da cidade: Brasília.

capital.” (Costa L. , 2009, p. 36). Desta forma assume o caráter monumental que defende para a cidade capital, ao mesmo tempo em que lembra sua visita a Diamantina, quando enxergou o passado genuinamente brasileiro.

“Ao lado dos eixos e das perspectivas de Paris, dos grandes gramados ingleses, dos terraplenos e dos arrimos chineses e das auto-estradas e dos viadutos americanos, Diamantina é o contraponto local. [...] Ao listar tais ingredientes, Lucio não citou prováveis influências de teorias urbanísticas européias e omitiu, intencionalmente, Le Corbusier e os postulados do urbanismo dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (Ciams). [...] Brasília, como definiu seu autor, é uma criação 'original e nativa'. Original no sentido do que é feito pela primeira vez, no que tem caráter próprio, no que não procura imitar ou seguir ninguém e que pode servir de modelo. Nativa no sentido do que é natural, do que não é estrangeiro, do que é singelo e desartificial e que pertence a uma terra e a um país.” (Schlee, 2009, p. 14)

Do Relatório constam os desenhos com a proposta da cidade que “nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz” (Costa L. , 2009) e as soluções pensadas para todos os setores¹³⁶.

O Plano Diretor proposto por Lúcio Costa para Brasília parte do cruzamento de dois eixos, o Monumental e o Rodoviário, que dividem a cidade em Norte/Sul e Leste/Oeste. O ponto central abriga a plataforma rodoviária. A leste do Eixo Monumental estão os edifícios administrativos e representativos do Governo Federal e, a oeste, ficam dispostos os relativos ao Governo do Distrito Federal. Na extensão das chamadas Asas Sul e Norte, ao longo do eixo rodoviário, estão dispostas as edificações residenciais. A prioridade das construções estava direcionada para os edifícios representativos.

O projeto foi-se desenvolvendo ‘pari passu’ com a construção da cidade, entre os anos de 1957 e 1960. O DUA funcionou no Rio de Janeiro até 1960, quando um dos arquitetos foi para Brasília e, em 1964, o escritório foi transferido definitivamente para a capital. Desde a época do concurso, Lucio Costa afirmava que só gostaria de participar do desenvolvimento do projeto como consultor, mas ficou acompanhando sua evolução. Assim, a implantação ficou a cargo do engenheiro Augusto Guimarães Filho. O acompanhamento sistemático da obra pelo autor foi suspenso após o ano de 1966¹³⁷, quando passou a se pronunciar somente quando requisitado, ou eventualmente quando sentia necessidade, Figura 42 e Figura 43.

¹³⁶ O projeto está contemplado no Relatório do Plano Piloto de Brasília, constante dos Anexos desta tese.

¹³⁷ Para ler sobre as alterações do projeto original do Plano Piloto, ver Brasília 57-85 - do plano piloto ao Plano Piloto. (Costa & Lima, 2009)

Em 1974¹³⁸ o arquiteto foi a Brasília, convidado a participar de um Seminário organizado pelo Senador Catete Pinheiro, presidente da Comissão do Distrito Federal.

“É estranho o fato: esta sensação, ver aquilo que foi uma simples ideia na minha cabeça transformado nessa cidade enorme, densa, imensa, viva, que é a Brasília de hoje. Os senhores me dão um pouco de tempo porque estou emocionado.” (Lucio Costa, Seminário do Senado, Brasília, 1974)

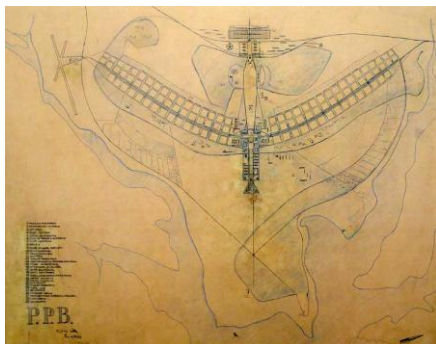


Figura 42: Plano Piloto de Brasília apresentado por Lucio Costa ao Concurso Nacional do Plano Piloto da Nova Capital, 1957. Fonte: Brasília 1960 2010: passado presente e futuro.

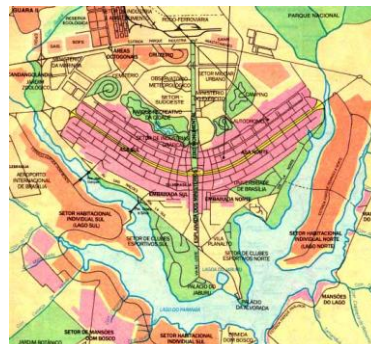


Figura 43: Mapa da cidade de Brasília atualmente, onde se percebem as modificações feitas no Plano Piloto. 2000. Fonte: Site da Seduma.

Em março de 1985, com a proximidade dos 25 anos de inauguração da cidade, e perto dos 30 do concurso do plano, o Governador do Distrito Federal, José Aparecido de Oliveira, por meio da Secretaria de Viação e Obras, SVO, e da Companhia Imobiliária de Brasília, Terracap, convidaram o arquiteto para fazer uma avaliação do projeto e opinar sobre alguns temas, como a expansão da cidade. Deste encontro foi redigido o documento: Brasília revisitada, 1985-1987 complementação, preservação, adensamento e expansão urbana (Costa L. , 2009), onde foram destacadas as características fundamentais do Plano Piloto de Brasília¹³⁹. A primeira delas é justamente a interação entre as quatro escalas urbanas: a monumental, a residencial, a gregária e a bucólica, Figura 45.

“O princípio das escalas do plano de Lucio Costa agrega, portanto, à construção dos espaços uma ordem relativa ao homem e seu tempo, ou seja, à relação geométrica do espaço somam-se as referências culturais e as formas de apropriação social. É nesse sentido que o conceito de proporção é reinterpretado e adquire o significado pleno presente nas escalas urbanas de Lucio Costa, que alicerçam o plano piloto da nova capital e que, por essa razão, são a via mestra da preservação do conjunto urbanístico de Brasília.” (Botelho, 2009, p. 89)

A **escala monumental** é a simbólica e coletiva, que dota a cidade do status de capital do país. É compreendida pelo Eixo monumental desde a Praça dos Três Poderes até a Praça

¹³⁸ Nesta ocasião foram elaborados alguns projetos para a área central da cidade, além de um projeto para um parque público na beira do lago.

¹³⁹ Este documento está nos Anexos da tese.

do Buriti. Nesta escala, o autor utilizou a milenar técnica dos terraplenos¹⁴⁰, com massas edificadas, referências verticais¹⁴¹ e o canteiro central todo gramado e livre.

A **escala residencial** ou doméstica compreende as superquadras ao longo do Eixo Rodoviário como uma nova proposta de moradia. Os blocos possuem gabarito de seis pavimentos com o pilotis que assegura livre acesso aos espaços abertos, cobertos de vegetação. As superquadras, ligadas entre si, duas a duas, pelas entrequadras onde ficam equipamentos religiosos, supermercados, escolas ou clube de vizinhança, são separadas por vias de comércio local como padarias, farmácias, lojas e serviços rápidos.

A **escala gregária** ou de convívio está situada na circunvizinhança do encontro entre os dois eixos, o monumental e o rodoviários, é considerada o centro urbano e é onde se percebe maior diversidade de usos, além de volumetria mais diversificada. Aí encontra-se a plataforma rodoviária, elemento de ligação entre os vários setores centrais da cidade, e a estação rodoviária urbana.

A **escala bucólica** ou de lazer está relacionada ao conceito de cidade-parque aludido por Lucio Costa no Relatório do Plano Piloto. Esta escala está presente nas áreas livres ao lado das edificadas e valoriza paisagisticamente o conjunto urbano, como que ‘costurando’ e integrando as outras escalas. De certa forma, a escala bucólica delimita o território com um cinturão verde, ao mesmo tempo que o integra os espaços de produção agrícola e paisagísticos do entorno.

Houve a preocupação com a integração das várias escalas urbanas por meio da articulação dos setores que as compõem.

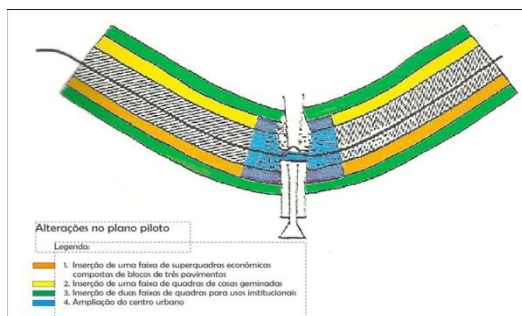


Figura 44: Alterações do plano piloto original. Fonte: Site da Seduma.

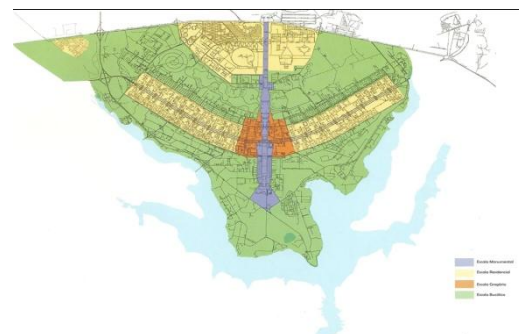


Figura 45: Mapa das escalas predominantes. Em azul, a monumental; em amarelo, a residencial; em vermelho, a gregária, e em verde, a bucólica. Fonte: Suplan/Seduma

¹⁴⁰ Terraplenos presentes na Praça dos Três Poderes e Esplanada dos Ministérios.

¹⁴¹ As referências verticais são a torre do Congresso Nacional e a Torre de TV.

Ainda que fosse diretriz do plano a não ocupação da área suburbana, cidades satélites foram construídas ao mesmo tempo que a cidade. Atualmente, menos de 10% da população vive no Plano Piloto, estando o restante vivendo longe do centro de empregos da cidade, pagando tarifas de transporte público das mais altas do país. Dos problemas surgidos com o crescimento de Brasília, decorre a proposta de implantação das quadras econômicas ou comunitárias nos eixos que ligam às cidades satélites.

Atualmente o Distrito Federal possui cerca de 2.563 milhões de habitantes, segundo o censo 2010 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, IBGE, e uma série de problemas relacionados à falta de moradia para a população de baixa renda, grande especulação imobiliária e ocupação ilegal em áreas de interesse ambiental. Considerada a quarta cidade do país em número de habitantes, possui um dos melhores índices de qualidade de vida, apesar de as cidades do entorno apresentarem altos índices de criminalidade. Cheia de contrastes desde sua construção, a cidade Patrimônio Mundial da Humanidade é exemplo de beleza arquitetônica e urbanística, e segue em busca de soluções para suas mazelas sociais.

3.2. Museu Vivo da Memória Candanga

“Neste Hospital JK nasceram os primeiros brasilienses e morreram os primeiros candangos [...]” (Villas, 1985¹⁴²)

Em 1957 foi escolhido o projeto para a construção da nova capital do Brasil, Brasília. Há muito pensada como uma forma de apropriação do interior do país, a empreitada atraiu trabalhadores de todas as regiões, dispostos a tornar realidade o projeto do Presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira, atendendo a seus chamados veiculados por rádio, jornais e revistas da época, seduzidos pela possibilidade de emprego e pelo desejo de participar da obra quase utópica, mas intensamente propagada.

Enquanto a cidade era construída a partir do cruzamento dos dois eixos principais, e consolidavam-se a Esplanada dos Ministérios e a Praça dos Três Poderes, seguia crescendo no mesmo compasso outra realidade bem distinta, a dos acampamentos das construtoras, que abrigavam os chamados candangos¹⁴³.

¹⁴² Erasto de Carvalho Villas foi o advogado da Ação Popular contra o Instituto de Administração Financeira de Previdência e Assistência Social, IAPAS, que ordenara a demolição do HJKO em 1985.

¹⁴³ Segundo o Dicionário Michaelis, candango é o trabalhador braçal vindo de fora da região. É como se designam os trabalhadores comuns que participaram da construção de Brasília. Esta palavra, de origem africana, era utilizada pelos negros para designar os portugueses.

No vazio do planalto central, chegava gente de todos os estados do país para trabalhar, principalmente, na construção civil. Os candangos foram-se instalando em acampamentos e vilas improvisadas pelas construtoras e pela Companhia de Urbanização da Nova Capital, a Novacap¹⁴⁴.

Para dar apoio a todos os trabalhadores que viviam a intensa rotina da construção, foi erguido ao lado de um destes assentamentos pretensamente provisórios, também em 1957, o Hospital Juscelino Kubitschek de Oliveira, HJKO, posteriormente transformado no Museu Vivo da Memória Candanga, MVMC.

O primeiro núcleo de apoio à construção da cidade teve início ainda em 1956, com a construção do barracão da Novacap Figura 46; um caixa-forte, onde ficava o pagamento dos trabalhadores, a Lonalândia¹⁴⁵; um posto de saúde; um posto policial, o restaurante do Serviço de Alimentação da Previdência Social, SAPS¹⁴⁶, Figura 47; uma escola; e as residências dos funcionários da construtora. O Posto Médico¹⁴⁷ foi montado para fazer as ações preventivas, como a aplicação de vacinas¹⁴⁸, e para atender às emergências médicas. Porém, a dinâmica de transferir de avião casos de picadas de cobra, necessidades cirúrgicas ou membros quebrados ficou cara demais, daí a resolução de se construir um hospital de campanha no final de 1957. Este primeiro posto era vinculado ao Hospital Rassi de Goiânia que, por intermédio do Dr. Luiz Rassi, convidou o médico mineiro, recém formado no Rio de Janeiro, Dr. Edson Porto, de apenas 23 anos, para montar o pequeno apoio médico. A região onde isso se deu, depois conhecida como Candangolândia, tornou-se oficialmente cidade satélite em 1989, e pela Lei nº 658, de 27 de janeiro de 1994, passou a ser denominada Região Administrativa XIX¹⁴⁹. O dia oficial de sua fundação é 03 de novembro.

¹⁴⁴ Ao todo eram 14 os acampamentos pioneiros de Brasília. Originalmente, o Acampamento HJKO não estava nesta lista, porque era considerado apenas como um alojamento. O arquiteto Sílvio Cavalcante, que trabalhava no Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico do Distrito Federal, DePHA-DF, solicitou sua inclusão na lista. Constavam desta relação a Cidade Livre, a Vila Metropolitana, a Vila Planalto, a Velhacap, entre outros.

¹⁴⁵ O acampamento da Lonalândia recebeu este nome porque era formado por barracos feitos de lona.

¹⁴⁶ No SAPS eram servidas refeições para os trabalhadores a preços simbólicos.

¹⁴⁷ Com a criação da Novacap foram feitos contatos com o Departamento Nacional de Endemias Rurais; com o Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Industriários, IAPI; o Serviço Social da Indústria, SESI; e o Serviço Nacional de Tuberculose e da Lepra. Foi também montado o Departamento de Saúde da Novacap, sob a direção do médico Jairo de Almeida.

¹⁴⁸ A vacinação contra varíola, tifo, paratifo, febre amarela, poliomielite e tríplice era feita nos acampamentos, nas cidades e municípios vizinhos, a fim de prevenir surtos epidêmicos. As quatro primeiras vacinas citadas e o exame de abreugrafia eram obrigatórios entre os trabalhadores. Nenhuma companhia podia dar emprego a um trabalhador que não apresentasse a Carteira de Saúde.

¹⁴⁹ As Regiões Administrativas são geridas por um administrador indicado pelo governador do DF. Alguns pesquisadores as entendem como bairros. Estas regiões eram entendidas como cidades-satélites. Atualmente



Figura 46: Barracão da Novacap. 1957. Fonte: Arquivo Público do DF
Figura 47: SAPS. 1957. Fonte: Arquivo público do DF

O acampamento conhecido como Cidade Livre¹⁵⁰ foi pensado para ser uma área de comércio e serviços. Recebeu este nome porque não eram cobrados impostos dos estabelecimentos comerciais ali instalados. Em pouco tempo possuía mercearias, açougues, escolas, barbearia, cabeleireiros, lojas de tecido, pensões e toda sorte de negócios. As casas que foram surgindo, a despeito das orientações contrárias, foram construídas em madeira com telhados de zinco, alumínio e até de palha e pintadas de cores variadas, abrigo a população que cresceu em uma proporção assustadora. Em dois anos já contava com 6.000 habitantes e em 1960 eram mais de 12.000 moradores. A energia elétrica era fornecida por meio de geradores particulares, a água era obtida no córrego de Vicente Pires e as ruas eram de terra batida, Figura 48.



Figura 48: Imagens do Núcleo Bandeirante, antiga Cidade Livre, acampamento que se tornou referência de comércio e serviços mesmo depois da inauguração de Brasília. Fonte: Arquivo Público do DF.

Entre a Cidade Livre e o acampamento da Lonalândia, muito próximo à sede da Novacap, foi instalado o hospital mantido pelo IAPI¹⁵¹. A sigla batizou também a maior invasão da região, que se desenvolveu nas imediações da área, depois da inauguração da cidade, e era formada pelos trabalhadores da construção civil e de suas famílias, que com a finalização das principais obras ficou sem moradia e emprego, Figura 49. A Secretaria de

compõem o Distrito Federal 30 Regiões Administrativas. A RA-I é a que se refere ao Plano Piloto e ao Parque Nacional.

¹⁵⁰ Os dados apresentados foram obtidos junto à Administração Regional do Núcleo Bandeirante.

¹⁵¹ Nesta época, os institutos previdenciários estavam ligados às diferentes categorias, e o IAPI era o mais expressivo deles.

Ação Social instituiu a Comissão de Erradicação de Invasões, a CEI, e promoveu uma campanha de esclarecimento da população sobre a importância de ir para áreas com certa infraestrutura, mesmo que mais distantes do Plano Piloto, com a finalidade de evitar conflitos graves, inclusive com derramamento de sangue, que se tornaram frequentes durante ações de remoção de pessoas das chamadas áreas de invasão. Parte das famílias que residiam no terreno do hospital foram transferidas para lotes com alguma infraestrutura básica, na cidade satélite denominada Ceilândia, nome derivado da CEI, Figura 50.

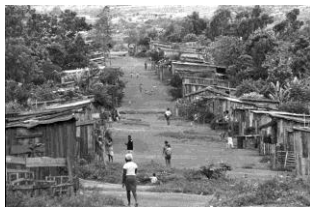


Figura 49: Invasão do IAPI. Fonte: Arquivo Público do DF



Figura 50: Instalação de barracos na Ceilândia. Fonte: Arquivo público do DF

A estrutura dos acampamentos tinha tempo determinado de duração, pois com o fim das obras deveriam ser extintas. Mas a população que se instalou na capital em busca de trabalho lutou pela garantia de permanência da Cidade Livre, que se desenvolveu às margens do que viria a ser uma das vias mais importantes do atual Núcleo Bandeirante e do Distrito Federal, a Estrada Parque Indústria e Abastecimento, EPIA, e que configura uma importante via de integração da cidade com o entorno (Holanda, 2010).

Com os rumores sobre a dissolução da Cidade Livre, foi criado o Movimento Pró-Fixação e Urbanização do Núcleo Bandeirante. Em 1961 foi aprovada a regularização da área, quando os habitantes passaram a lutar pela implantação de infraestrutura básica. Ao longo da década de 1960, as edificações em madeira foram substituídas pelas de alvenaria e, em 1964, o Núcleo Bandeirante passou a integrar uma das Regiões Administrativas de Brasília. Atualmente é identificada como RA VIII.

A comunidade da Lonalândia conseguiu sua estabilidade com a transferência para a atual Candangolândia, e a comunidade da invasão do IAPI participou da formação da Ceilândia, hoje RA IX. Portanto, os que resistiram conseguiram moradia nestas Regiões Administrativas do DF. Há que se ressaltar a capacidade de articulação da população que conseguiu manter-se na área e foi aos poucos revertendo a situação e transformando o caráter provisório dos assentamentos em bairros com infraestrutura urbana adequada e

reconhecimento do Estado. Por outro lado, houve a descaracterização do modo de vida dos assentamentos iniciais.

Construído em madeira, o hospital Hospital Juscelino Kubistcheck de Oliveira, HJKO também tinha um caráter provisório, pois a intenção era destruí-lo após a inauguração da capital¹⁵². A construção do hospital levou 60 dias e, embora sua conclusão tenha ocorrido em fins de janeiro de 1957, sua inauguração aconteceu somente em 06 de julho de 1957¹⁵³, quando a instalação dos serviços hospitalares achava-se concluída, possibilitando o seu funcionamento. O ápice da construção de Brasília foi entre os anos 1957 e 1960, e o HJKO foi um importante equipamento de apoio à população que crescia rapidamente nos primeiros acampamentos.

Concebido como ‘hospital de campanha’, o HJKO possuía 50 leitos, e fazia atendimentos em clínica médica, clínica cirúrgica, pediatria, obstetrícia, raios-X, laboratório, serviços de enfermagem, pronto-socorro, maternidade e sala de gesso. Além da administração, fazia parte da edificação um setor de apoio como lavanderia, cozinha/refeitório, área de isolamento, instituto médico legal e capela. A área inicial era de 1.000m² e a estrutura foi calculada para suportar dois pavimentos.

No denominado Acampamento HJKO havia, além do hospital, seis edificações com duas casas geminadas para moradia de médicos e funcionários, e cinco alojamentos para os médicos e funcionários solteiros. Segundo relatos, todos os que ali trabalhavam ‘partilhavam a mesma vizinhança e espaço comum’ (SECDF, DePHA, 1985, p. 05). Também compunha o conjunto a primeira Delegacia do Trabalho de Brasília, a Delegacia do IAPI, o Posto de Benefícios, a Agência e um posto odontológico. Estavam lotados inicialmente no hospital seis médicos, enfermeiros e funcionários da equipe de administração e de apoio. Em atividade 24 horas por dia, só possuía gerador até meia noite: depois deste horário funcionava com lampiões a querosene. Chegou a atender 200 leitos, muito acima de sua capacidade programada.

O Convênio com o Hospital Rassi foi extinto quando o HJKO passou a ser subordinado ao IAPI. O número de médicos aumentou para dez, e o atendimento médico da

¹⁵² Várias edificações do tipo foram demolidas, exceção feita ao Catetinho e às Igrejas da Vila Planalto e de São João Bosco, conhecida como Igreja do Padre Roque. O Catetinho foi tombado em 1959 pela Diretoria do Patrimônio Histórico e Artística Nacional como a primeira residência presidencial de Brasília.

¹⁵³ Consta que ele teria sido inaugurado anteriormente com o nome do presidente de Portugal, que veio visitar as obras da cidade logo após o término de sua construção.

cidade em construção era feito, em sua expressiva maioria, no HJKO até 1960, quando foi inaugurado o Hospital Distrital de Brasília no Plano Piloto, atual Hospital de Base¹⁵⁴.

Em 1966, o HJKO foi desativado e passou a funcionar como Posto de Saúde, atendendo os moradores da Cidade Livre, Invasão do IAPI e Velhacap. Os acréscimos feitos em alvenaria são deste período. Em 1973, o então Posto de Saúde JKO foi desativado em virtude da criação de serviços de saúde no Núcleo Bandeirante. Parte de seus equipamentos foi remanejada para outros locais e parte ficou no galpão de depósitos do próprio hospital, servindo inclusive, de brinquedo para as crianças que ali vivam. Seguiu abandonado pelo poder público até 1984, entretanto, os moradores, por iniciativa própria, pintaram algumas vezes as instalações do HJKO, o que de certa forma serviu para mantê-lo temporariamente. Mas outras obras foram feitas, como o acréscimo nas habitações com ‘puxados’ e garagens e a invasão do terreno com a construção de alguns barracos.

Consta do processo de tombamento que a década de 1980 foi marcada pela deterioração do hospital e do conjunto, mas destacam-se alguns aspectos curiosos no relatório. Os moradores eram em sua maioria ex-funcionário do HJKO que ficaram vivendo no local até 1984, em situação irregular e de insegurança. Este fato ajudou a manter a integridade física das casas, mesmo com a existência de alterações para ampliação de suas áreas; as invasões aumentaram com a construção de barracos, mas, com o tempo “a ambiência do conjunto melhorava com o crescimento da vegetação de quintal, e do bosque de eucaliptos que contornava o local.” (SECDF, DePHA, 1985, p. 06)

Em meados de 1983, o Instituto de Administração Financeira de Previdência e Assistência Social, IAPAS, antigo IAPI, proprietário da área, decidiu pela demolição do HJKO, o que gerou protesto da comunidade que interpôs uma Ação Popular¹⁵⁵. A liminar foi imediatamente concedida pela Justiça Federal e a demolição foi sustada¹⁵⁶. A comunidade

¹⁵⁴ Esta nomenclatura deve-se ao Plano de Assistência Médica, que não foi implantado na sua totalidade.

¹⁵⁵ A Ação Popular nº V-204/83, com pedido de Liminar foi expedida em 22 de setembro de 1983, pelo funcionário público Professor Nilton Ismael Rosa, morador da área do HJKO, na casa 10. Em 02 de setembro de 1983, Ismael Rosa já havia entrado com um pedido de análise da documentação com vistas ao Tombamento do HJKO, junto ao Presidente da Fundação Nacional Pró-Memória, informando que, na época de sua inauguração, em 1957, era o único hospital do DF, podendo ser considerado patrimônio histórico por ser o primeiro hospital de fato e de direito do DF. Informava ainda que estava ameaçado de destruição, o que só não havia ocorrido ainda por que os moradores tomaram sua defesa. No documento, ressalta ainda a importância das edificações do entorno do hospital, que formam com o mesmo “um conjunto harmônico que merece a apreciação das autoridades.” (documento anexado ao Processo de Tombamento do HJKO-Secretaria de Cultura do DF).

¹⁵⁶ O Juiz Federal Dario Abranches Viotti assinou a liminar no próprio dia 22 de setembro de 1983, citando José Francisco Mendes Del Pelovo, Superintendente do IAPAS.

também solicitou o tombamento do HJKO à Secretaria de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, SPHAN. Em outubro de 1983, os técnicos da 8ª Diretoria Regional do SPHAN e do Grupo de Trabalho - Brasília, GT-Brasília¹⁵⁷, iniciaram o levantamento da área e o contato com a comunidade.

O GT-Brasília identificou como valor artístico do HJKO em seu relatório o seguinte:

“Simplicidade de linhas arquitetônicas e materiais construtivos (madeira) imposta pela necessidade de rapidez de construção e a condição prévia de provisoriamente, tornando-se esse, por assim dizer, seu próprio vernáculo: técnica construtiva rudimentar, mas de muito bom acabamento; linhas arquitetônicas repetidas em todos os objetos construídos que ao invés de impor-lhe monotonia, conferem-lhes uma harmonia de volumes e planos que contribuem bastante à pregnância do tipo como (não só testemunho, mas) símbolo de época; a diversidade do tipo criada por variações num mesmo tema que seriam certos elementos como esquadrias, combogós, detalhes de fachada, realizados com o mesmo material (madeira) em desenhos variados; boa qualidade de espaços internos e externos, com bons efeitos na criação de microclima e conforto ambiental, adaptado ao clima da região. Nesse quadro tem papel destacado o Hospital Juscelino Kubistchek de Oliveira e o acampamento pioneiro a que deu origem e nome: Acampamento do Hospital HJKO.” (GT-Brasília, 1983, p. 03)

Foi a terceira construção realizada pela Novacap em Brasília. Os primeiros funcionários moravam no próprio hospital, eram seis médicos, além das enfermeiras e funcionários. “Dormiam nos leitos, havia uma turma que dormia enquanto a outra trabalhava, porque não tinha cama para todo mundo e mais os doentes”¹⁵⁸.

Posteriormente foi construído o acampamento JKO com as residências dos funcionários e outros serviços complementares.

“Como era próprio do ideal de Brasília e chegou a ser real no princípio, com os acampamentos, as práticas sociais se davam em plenitude e sem estratificação, e as residências que compunham este acampamento, assim como os outros (cada um dentro de suas particularidades) eram de modo a locar-se médico e enfermeiro, funcionário e diretor, cozinheira, todos partilhando a mesma vizinhança e espaço comum; a única diferença se dava a nível dos alojamentos dos solteiros e das casas das primeiras famílias.” (GT-Brasília, 1983, p. 05)

¹⁵⁷ O Grupo de Trabalho – Brasília, ou GT-Brasília, foi formado em 1981 por profissionais do DePHA/SECDF; SPHAN/ PróMemória e UnB, visando a preservação do patrimônio histórico e cultural de Brasília. Preocupados com a salvaguarda do patrimônio cultural local e nacional e com a falta de apoio por parte do governo, propuseram a inclusão do tema dos acampamentos pioneiros de Brasília nos temas do GT. A primeira etapa do trabalho foi verificar o arruamento original, os índices de ocupação mais usuais, os lotes, a identificação das edificações de um pavimento, os afastamentos, a vegetação abundante e amadurecida ao longo de praticamente três décadas, a representatividade das construções, a população de pioneiros e a história viva que representavam. (GT-Brasília, 1983, p. 03). A equipe do GT que trabalhou no tombamento do HJKO era formada pelos seguintes profissionais: Augusto César Puccinelli, Carlos Madson Reis, Libânia Lopes Cabezon, Luana Nogueira Le Roy, Maria das Graças S. Coutinho, Sílvio Cavalcante e Zilá Ferreira Messeder. A Coordenação do GT-Brasília era de Walter Albuquerque Mello, Diretor do DePHA/SEC, e de Briane Panitz Bicca. Ressalte-se ainda a participação de José Carlos Córdova Coutinho e Maria Elaine Kohlsdorf.

¹⁵⁸ Esta frase encontra-se no relatório do GT-Brasília, mas não há identificação do autor.

No relatório do GT-Brasília é citado o reconhecimento da entidade como Hospital de Campanha Modelo, pela Organização Mundial da Saúde, mas não se encontrou, até o momento, documento comprobatório de tal fato.

O parecer emitido em 1983¹⁵⁹ sugeriu algumas ações¹⁶⁰ para prevenir a destruição do local, mas que não foram seguidas pelo IAPAS. Como consequência houve a piora das condições físicas do local. Em maio de 1984, um incêndio destruiu por completo um dos alojamentos destinados, no projeto original, aos funcionários solteiros. Em todo o processo de tombamento, a comunidade local, organizada, manifestou-se veementemente pela defesa do HJKO junto aos órgãos estaduais e federais, como foi divulgado pela imprensa.

O documento de 17 de junho de 1985, elaborado pelo GT-Brasília, sobre o estado de conservação do Conjunto do Acampamento do Hospital Juscelino Kubitschek de Oliveira atesta que houve degradação nas condições físicas e ambientais do conjunto, em relação à visita realizada em 29 de maio de 1984¹⁶¹. A área, então sob intervenção judicial, tinha vigilância para evitar depredações. Mas o fato de as edificações estarem desocupadas, por conta da transferência da população para o Assentamento da Candagolândia em 1984, deixou o local com aspecto de abandono, o mato cresceu e o risco de incêndio, comum na região do cerrado na época da seca, cresceu. Foi então determinado em caráter de urgência o corte do mato e a limpeza do local.

“Quanto aos elementos construídos, o conjunto do HJKO é composto basicamente de prédio do Hospital, da alameda das residências dos médicos e dos galpões de alojamento. O estado geral das edificações é precário, por se tratar de construções de madeira que não tiveram ao longo do tempo uma conservação adequada.” (SECDF, DePHA, 1985, p. 09)

¹⁵⁹ O documento referido foi enviado pela Diretora da 8ª Diretoria Regional da SPHAN, Arquiteta Belmira Finageiv ao Coordenador do Programa Cidades Históricas, PCH, indicando como Assunto: Acampamento JKO, em 27 de outubro de 1983.

¹⁶⁰ As medidas de salvaguarda haviam sido aplicadas como experiência piloto no acampamento da Vila Metropolitana.

¹⁶¹ O relatório da visita feita em agosto de 1984 expressava o seguinte: “O Hospital formado por cinco galpões de madeira, está praticamente arruinado, restando de pé apenas dois de seus pavilhões, um dos quais parcialmente destelhado; mas todos os dois passíveis de restauração com relativa facilidade, uma vez que a documentação relativa a seu aspecto original é farta e acessível junto aos moradores da área, ex-funcionários (que já não moram no local) ou junto ao IAPAS, proprietário do terreno. Essa situação favorável a uma possível restauração, não se aplica ao caso dos três demais pavilhões, já completamente arruinados, dos quais nos restaria apenas a permanência, como registro histórico, dos seus alicerces ainda presentes. O acampamento goza de situação bem diferente, estando muito bem conservado graças ao empenho dos moradores. [...] O segmento mais representativo e melhor conservado, é o da alameda que dá acesso ao Hospital. [...] A população atual é de 500 pessoas, 88 famílias, em sua maioria de pioneiros em Brasília, ex-funcionários do Hospital, ainda com vínculos empregatícios com o atual IAPAS/ MPAS, mesmo que aposentados”. (SECDF, DePHA, 1985)

Mais da metade do edifício onde funcionava o hospital estava em ruínas, e a parte restante carecia de providências urgentes para sua sustentação e posterior recuperação. Como nenhuma providência fora tomada, no momento do relato a restauração do prédio deveria ser compreendida como reconstrução, já que pouco do material original poderia ser reaproveitado. As unidades da alameda eram as que se encontravam em melhor estado de conservação. Os galpões de alojamento, apesar da precariedade de suas condições eram passíveis de recuperação. No relatório foi ressaltada a ambiência do conjunto, que vinha tornando-se mais agradável com o passar dos anos, pelo crescimento de árvores de grande porte, áreas sombreadas e de sua localização privilegiada.

Na justificativa do Processo de Tombamento foi destacada a mensagem do bem a ser preservado e seu valor histórico, sua interação com a comunidade, suas condições físicas, sua localização e instalações e a possibilidade de abrigar um equipamento urbano que trouxesse benefícios para a comunidade. O projeto de revitalização do HJKO é de autoria do arquiteto Sílvio Cavalcante, Coordenador do Patrimônio Cultural, membro da equipe formada pelo GT-Brasília, GDF, Minc e UnB.

Com relação ao valor histórico, foi ressaltada a importância dos acampamentos pioneiros no “processo de construção e implantação da cidade” (SECDF, DePHA, 1985, p. 11) que, pensados para serem provisórios, foram transformando-se em assentamentos permanentes com a incorporação de equipamentos públicos. Estes espaços são fundamentais para a compreensão da identidade local. O Conjunto do HJKO, quando comparado aos acampamentos, é o que sofreu menos invasões e acréscimos, provavelmente por estar cercado. Segundo o relatório, pode ser considerado como o único local restante, ligado ao viver comunitário deste período, daí sua importância como objeto de valor histórico. Na justificativa do projeto, o autor ressalta sua localização estratégica entre o Núcleo Bandeirante e a Candangolândia, como sendo suposta área de lazer formando um ‘eixo cultural’.

“[...] equipamento de importância fundamental para a dinâmica sócio-urbana da época referente à construção de Brasília, comparece hoje como um dos poucos testemunhos do viver operário que escreveu a história popular deste período.” (SECDF, DePHA, 1985)

A relação da comunidade com o HJKO pôde ser percebida quando o pedido de seu tombamento foi feito por meio de uma Ação Popular, embasada na importância de sua existência para a memória das pessoas que foram assistidas no HJKO, onde nasceram seus filhos e onde eram atendidos os operários. Vale ressaltar que o atendimento era feito a todos que viveram a experiência da construção da capital, independente de classe social,

escolaridade e nível econômico. Uma mostra de sua importância como testemunho histórico foi a grande ênfase dada pelos jornais da época quanto à destruição do HJKO¹⁶².

Com relação aos aspectos físicos, foram destacadas as características construtivas de singela escala, onde o material empregado foi escolhido pela necessária rapidez na execução.

A localização é privilegiada, na colina com boas qualidades paisagísticas e amplas visuais, entre os acampamentos da Candangolândia/Velhacap e do Núcleo Bandeirante/Metropolitana. Finalizando o documento está a ressalva de que “não se justifica restaurar um bem cultural, se não for para devolvê-lo ao usufruto da comunidade”. E finaliza “O tombamento é uma medida aconselhável para a preservação do conjunto, desde que seja seguida por medidas de restauração, conservação e obrigatoriamente, seja dado um uso comunitário à área.” (SECDF, DePHA, 1985, p. 15)

Em 13 de novembro de 1985, o Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico, DePHA, da Secretaria de Estado de Cultura do Distrito Federal, SEC-DF, declarou o tombamento do conjunto arquitetônico do HJKO¹⁶³, considerado então Patrimônio Histórico e Artístico da Cidade. Foi nesta ocasião que os moradores do terreno foram transferidos para a Candangolândia e para a Ceilândia. Em 1986, a sede do DePHA foi transferida para o local. Na ocasião, foram executadas ações de restauração do conjunto e algumas intervenções com vistas à implementação do Museu Vivo da Memória Candanga¹⁶⁴, MVMC, Figura 51 e Figura 52. A grande preocupação do tombamento foi com a preservação de elementos essenciais da tipologia construtiva das obras da fase inicial da construção de Brasília e do espaço formado pelas edificações, que por sua vez estavam em péssimo estado. Grande parte do hospital já havia caído e parte dele foi reconstruída.

¹⁶² A seguir algumas manchetes de jornais sobre o assunto: Jornal Última Hora/DF, em 23.09.84 – Demolição do JK é impedida. Hospital pode ser tombado. Entidades pedem tombamento: HJKO; Correio Braziliense, em 11.06.84 – Hospital JK, história ou ruína. Estudantes aproveitam o impasse para pintar quadros no local; Correio Braziliense, em 27.07.84 – JKO tombado é o sonho de uma comunidade; Correio Braziliense, em 15.09.84 – HJKO será patrimônio histórico. Hospital JK tem novas adesões; Última Hora, em 25.08.84 – Morte ao passado - Hospital entregue por JK condenado; Jornal de Brasília, em 04.11.84 – Tombamento nas mãos do GDF; Popular, 15.07.84 – A reabertura da igreja; Jornal de Brasília, em 14.07.84 – Presidente do IAB apoia tombamento do Hospital JK; Jornal do Brasil, em 05.08.84 – Tombamentos em Brasília são causa de divergência; Correio Braziliense, em 05.08.84 – Passarinho garante que vai preservar hospital; Jornal de Brasília, em 28.02.84 – Pioneiros pedem tombamento do ex-hospital JK; Jornal de Brasília, em 23.08.83 – Pró-memória estuda tombamento de Hospital JK. Moradores querem hospital de volta; Jornal do Brasil, em 05.08.84 – Tombamentos em Brasília são causa de divergência;; Jornal de Brasília, em 06.10.85 – Brasília resgata patrimônio histórico; Jornal de Brasília, em 04.07.85 – Tombamento vai preservar Hospital JK.

¹⁶³ Decreto de Tombamento de nº 9.036, de 13.11.85. Diário Oficial nº 217 – Folha M. 03 de 13.11.85 – Decreto nº 9.036, de 13.11.1985

¹⁶⁴ As ações aconteceram em sete das oito casas da alameda principal, em quatro dos sete galpões de alojamento, no galpão de serviços e necrotério e na edificação que abrigava o atendimento hospitalar e ambulatorial.



Figura 51: HJKO, Brasília. Alameda central na entrada, no final da década de 1950. Fonte: Arquivo Público do DF

Figura 52: Museu Vivo da Memória Candanga, Brasília. Alameda de entrada, atualmente. Fonte: Gabriela Tenorio

Vinculado à SEC-DF, o MVMC não é um organismo autônomo, não tem domínio do terreno onde está implantado¹⁶⁵ e não possui dotação orçamentária. Sua gestão é toda feita via SEC-DF. Por uma questão de política financeira, o cargo de Diretor do Museu é exercido e remunerado como Gerente de Museu, e atualmente está à frente da instituição a Educadora Artística Luciana Maya Ricardo. Nesta situação, o MVMC não tem como requerer ações de restauração e, portanto, são realizados apenas reparos, via SEC-DF, com todos os trâmites burocráticos que envolvem estas ações nos governos de forma geral. Assim, o museu não se pode beneficiar dos projetos via Lei de Incentivo à Cultura, por não ser uma entidade independente, o que restringe muito as ações que podem ser ali desenvolvidas.

Sem um Projeto Museológico aprovado, o Museu trabalha com Planos de Ação. O acervo do museu é identificado como sendo composto principalmente pelas **edificações históricas**, além de peças, objetos e fotos da época da construção da nova capital¹⁶⁶. A instituição tem por objetivo ser referência dos ‘saberes e fazeres’ das várias manifestações artísticas e regionais que constituíram Brasília. Além da exposição de longa duração ‘Poeira, Lona e Concreto’, que trabalha a história de Brasília desde sua concepção até a inauguração em 1960¹⁶⁷, há mais duas exposições: Casa do Mestre Popular e Renovação e Tradição – Novos Caminhos. As Oficinas dos Saberes e Fazeres, de artesanato e arte popular, são oferecidas à comunidade em geral, com o intuito de divulgar o espaço do museu, promovendo integração e resgate de identidades.

¹⁶⁵ O terreno pertence ao Instituto Nacional de Seguro Social, INSS. O Governo do Distrito Federal, GDF, está negociando a permuta com outra área desde a década de 1980.

¹⁶⁶ Esta ideia é muito enfatizada pela gestora do museu, e encontra-se na página oficial da Secretaria de Cultura. O material de divulgação mais antigo, apesar de ressaltar a importância da edificação para a compreensão do tema principal que é a história da formação da cidade de Brasília, não identifica claramente o patrimônio arquitetônico como acervo, diferentemente do que é feito atualmente.

¹⁶⁷ Esta exposição é composta por fotografias de Mário Moreira Fontenelle, primeiro fotógrafo oficial de Brasília; Peter Scheir e Joaquim Paiva; além de acervo do Brasília Palace Hotel e do HJKO.

“As oficinas trabalham com os saberes e os fazeres que as pessoas trouxeram quando vieram para cá. Brasília é uma junção do Brasil inteiro... cada um traz um pouco do seu saber, da sua região. Isto se mescla e forma Brasília. Um não é mais que o outro. Brasília é todos juntos [...].As oficinas são um espaço de manutenção de identidades e de recriação destas identidades”. (Maciel 2010)¹⁶⁸

O Programa ‘Viva o Museu’ é a visita guiada que atende grupos de estudantes das escolas públicas e particulares. Nele é trabalhado o histórico do local na área externa, é veiculado um pequeno filme sobre a construção de Brasília e são disponibilizadas as exposições permanentes. O projeto ‘Histórias Contadas’ é um programa de coleta de dados, documentos e imagens da história da cidade, mas que na prática ainda não funciona por falta de apoio e financiamento. Em sua maioria, estas iniciativas buscam incentivar a apropriação espacial do museu pela comunidade circunvizinha.

No Projeto ‘Rodas da Paz’, a ideia é a de utilização de bicicletas, de propriedade do museu, na área externa. É uma tentativa de disponibilizar o espaço externo para a comunidade, mas a iniciativa atualmente está parada. O projeto ‘Casa das Rodas Candangas’, que ainda não está funcionando por conta de entraves burocráticos, enfatiza a utilização da área externa para aulas de educação para o trânsito com o Departamento de Trânsito, Detran.

O MVMC tem estrutura para receber três turmas de escola por turno, com até quarenta e cinco alunos cada. Há uma série de projetos pensados para serem implantados com a comunidade, principalmente com as escolas da Candangolândia e do Núcleo Bandeirante, e pautados nas oficinas. Destacam-se os projetos: ‘Manga Verde’, vinculado à oficina de pintura; o ‘Menino do Pote’, à oficina de barro; o ‘Lançando Fio’, à de tecelagem; e o ‘Fazendo Papel’ à de reciclagem de papel.

O público do ano de 2010 foi de doze mil, quinhentos e sessenta e cinco visitantes. Nove mil duzentos e noventa e três eram alunos de escolas públicas e privadas que participaram de visitas organizadas. O Museu Nacional Honestino Guimarães¹⁶⁹ recebeu, no mesmo período quinhentos e oitenta e quatro mil, quinhentos e sessenta e três pessoas. O que mais atrai pessoas ao museu são as oficinas de marcenaria, papel, tecelagem e cerâmica. Novos equipamentos foram comprados por meio de verba vinda de emenda parlamentar e de um convênio de R\$ 450 mil reais com o Ministério da Ciência e Tecnologia.

¹⁶⁸ Entrevista da gestora do MVMC para o Correio Braziliense.

¹⁶⁹ O Museu Nacional Honestino Guimarães, projeto do arquiteto Oscar Niemeyer, foi construído em Brasília, contíguo à Esplanada dos Ministérios, e inaugurado em dezembro de 2006.

Dentro do Plano de Ação Anual, o patrimônio arquitetônico é visto como o principal acervo do museu. Há uma série de ações que buscam incentivar a apropriação espacial do museu pela comunidade, por meio de várias atividades, algumas em andamento, outras planejadas e esperando condições de implementação.

Na década de 1990, o museu era muito conhecido na comunidade do DF, principalmente em função das oficinas. Havia lista de espera para participar destas atividades. A equipe fazia um trabalho interdisciplinar, com reuniões semanais, onde eram discutidos seus conceitos geradores. O trabalho com as escolas consistia em um treinamento com os professores, que faziam uma visita preliminar ao museu, recebiam informações acerca do acervo, incluindo o núcleo urbano, participavam das visitas com os alunos. As crianças fixavam os conteúdos com trabalhos de artes no próprio museu e, posteriormente, com os professores. O museu também tinha um jornal, publicava livros, montava seminários e tinha pesquisadores trabalhando em suas dependências. Atualmente, a falta de funcionários qualificados para as funções é um sério problema que o museu enfrenta. Os que lá estão são todos funcionários da Secretaria de Cultura ou da Secretaria de Educação, lotados temporariamente na instituição.

De acordo com o folheto que é distribuído na visita ao local:

"O Museu Vivo da Memória Candanga, espaço de registro, preservação e difusão das histórias e da cultura candanga, cumpre seu papel social, propondo e realizando ações que contribuem para a educação e formação de crianças, jovens e adultos em diferentes programas, representando ainda, um espaço de transformação social e de desenvolvimento educacional e cultural da sociedade, que resguarda identidades e estabelece vínculos com o passado, para fazer conhecer o presente."(SCDF 2010)

Atualmente, a gestora Luciana Ricardo, que trabalhou no museu na década de 1990 e fez parte desta equipe multidisciplinar, cogita a possibilidade de, por meio da Associação de Amigos, viabilizar uma série de ações. Os cursos estão sendo reativados, as oficinas já estão em processo de reequipagem, estão sendo providenciadas obras de melhoria dos espaços, e a biblioteca já foi restaurada.

"O museu [Museu Vivo da Memória Candanga] só vai existir, só vai persistir quando as pessoas entenderem que o museu está contando a história delas, aí ele não vai sobreviver, mas vai viver."¹⁷⁰ Luciana Ricardo

A visita guiada é, muitas vezes, realizada por um funcionário muito antigo da casa, que tem grande apego à obra mas não tem formação em pedagogia ou museologia. Há uma

¹⁷⁰ Luciana Maya Ricardo, Diretora do Museu Vivo da Memória Candanga em entrevista para o Correio Brasiliense, em Janeiro de 2010.

preocupação de Luciana com a formação dos funcionários. Tem promovido reuniões onde aborda questões conceituais e do acervo, mas não há uma ação continuada com este objetivo formativo. Os 184.000m² de área verde, com muitas árvores frutíferas, contam com apenas oito funcionários para fazer a guarda, que tem constantemente a cerca cortada por moradores de uma invasão próxima.

Não raro, principalmente com a comemoração dos 50 anos da Capital Federal, chegam pessoas com fotos antigas, querendo visitar o museu e contar histórias passadas no local. São momentos de muita emoção, mas o único museu dedicado à história da capital recebe poucas visitas. Entre os fatores destacam-se uma deficiente infraestrutura e empecilhos administrativos. A lojinha e a lanchonete não funcionam por questões de legislação. Por esta mesma razão, o museu também não cobra ingresso. A Secretaria de Cultura planeja entregar o museu a uma Organização Social, OS, o que poderia viabilizar a implementação de projetos por meio de leis de incentivo à cultura.

O projeto do HJKO foi concebido pelo escritório da Novacap, cujo Departamento de Urbanismo e Arquitetura era dirigido pelo arquiteto Oscar Niemeyer. O conjunto do antigo HJKO é formado por 17 edificações originais¹⁷¹ e foi restaurado por uma equipe de arquitetos, engenheiros, antropólogos e técnicos. A técnica construtiva do hospital utilizava, como fechamento do vão entre os pilares, dupla camada de tábuas de madeira com um espaço interno, que funcionava como um colchão de ar. Este artifício atuava como auxiliar nas questões de conforto térmico. A técnica foi parcialmente mantida na restauração, em alguns lugares foram construídas paredes de alvenaria e revestidas em madeira.

¹⁷¹ Em 2003, quando uma Organização da Sociedade Civil de Interesse Público, OSCIP, administrava o local, permitiu a construção de um galpão para exposição de carros antigos. Esta edificação ainda permanece no local.

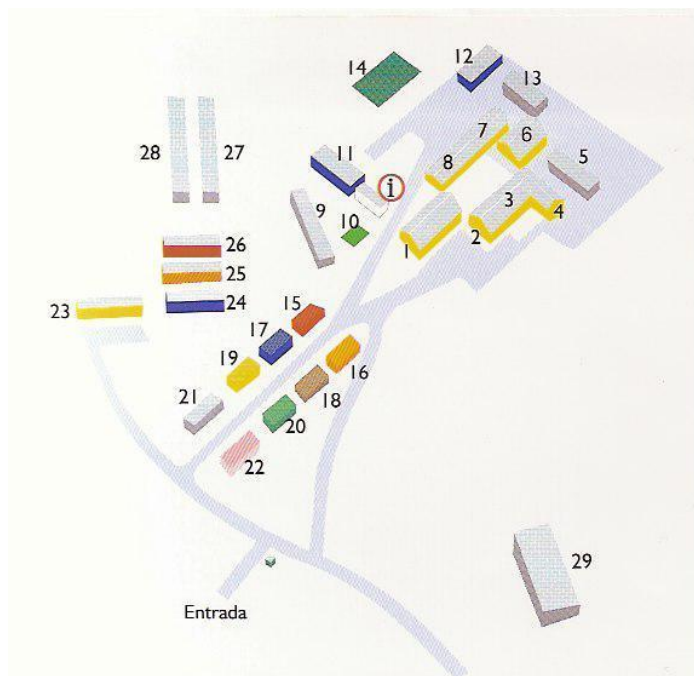


Figura 53. Museu Vivo da Memória Candanga, Brasília. Implantação. Fonte: SEC-DF. Folder da OSCIP Arte Vida.

A partir da Figura 53, observa-se que a entrada era feita pela via central que corta o conjunto, carinhosamente chamada atualmente de alameda, onde ficavam as casas dos médicos e funcionários casados. Eram casas geminadas, voltadas para o jardim, três de cada lado, com espaço para doze famílias, 15-20. A alameda central se bifurca no final, onde estava implantado, no centro, o hospital, 1. É interessante ressaltar que, tal como foi proposto nas superquadras e nas residências unifamiliares das quadras de número 700, ao longo da Avenida W3, a alameda era na verdade uma via de serviço, por onde entravam os caminhões com trabalhadores que iam tomar vacinas ou as ambulâncias com os pacientes.

Por trás da ala esquerda da alameda, ficavam os alojamentos dos médicos e funcionários solteiros, divididos em setores masculinos e femininos 23-28. A construção, apesar de singela tem um caráter aglutinador. Passagens internas ligam os alojamentos entre si, e um corredor com venezianas dá acesso aos quartos. Entre os alojamentos ficou configurada uma área de convivência para os que trabalhavam e viviam no HJKO.

Internamente, muito pouco se guardou da distribuição original, pois as casas foram bastante modificadas. O projeto de adaptação da estrutura hospitalar em museu foi desenvolvido pelo DePHA-DF, sob a orientação do arquiteto Silvio Cavalcante, com a colaboração dos arquitetos Antônio Menezes Junior e Carlos Madson Reis. A situação das edificações era bastante precária por conta do tempo em que estavam sem manutenção e da

ação de cupins. Alguns prédios já estavam praticamente destruídos e o tombamento era referente ao espaço urbano, ou seja, ao espaço composto pelas casas dos médicos e funcionários com família, dispostas ao longo da alameda, do hospital no final do conjunto e dos alojamentos dos servidores e médicos solteiros à esquerda, e não à área interna das edificações.

O programa de necessidades¹⁷² do museu contempla: áreas para exposições permanentes e temporárias, administração, biblioteca, área de atividades pedagógicas, telecentro, área de copa e lanches, galpão para oficinas, banheiros, reserva técnica, almoxarifado, salão de eventos, sala de segurança, depósito, área de lazer para crianças, campo de futebol e um pequeno bosque¹⁷³. A concepção arquitetônica do museu tem potencial para induzir o visitante a apreender muito sobre o lugar e sua utilização inicial. Os espaços foram ajustados às condições climáticas¹⁷⁴ e, no local destinado às oficinas, onde estavam os alojamentos dos solteiros, houve reestruturação funcional compatível. Há banheiros em bom estado, e todo o aparato físico necessário ao desenvolvimento das funções.

O conjunto foi pintado com tons fortes, cada ambiente de uma cor. As cores originais foram identificadas a partir de pesquisas com antigos moradores do local. Esta peculiaridade segue a lógica das construções da Cidade Livre, pintadas de cores diferentes, atribuindo uma característica muito peculiar ao acampamento. Assim, as ‘casinhas’¹⁷⁵ são identificadas pelos funcionários e visitantes, pelas cores de sua fachada. Além do colorido da antiga Cidade Livre, eventualmente as cores são modificadas por questões de ordem prática, como a disponibilidade de material doado para a pintura.

O que se percebe é que houve um grande respeito pelo conceito do projeto inicial, e que a adaptação da função para a museologia tem uma lógica refletida nas escolhas dos espaços. A alameda central acolhe o visitante e é o local onde estão: a exposição de longa duração sobre o ‘Mestre Popular’, a área de administração, o espaço pedagógico e a

¹⁷² Programa de necessidades de uma edificação é o conjunto de demandas funcionais da construção, gerado à partir da expectativa de ações que devem desenvolver-se nos espaços e suas relações entre si.

¹⁷³ No período em que a OSCIP Arte Vida esteve à frente da instituição, compunham ainda o programa uma lojinha, uma sala de exposição de artesanato e a lanchonete. O lugar da lanchonete funciona atualmente como apoio para os funcionários, e pode ser utilizado pela comunidade na eventual programação de almoços ou festas.

¹⁷⁴ As paredes foram transformadas, em parte, em portas pivotantes, resguardando o desenho original da construção e propiciando ventilação e iluminação adequadas às atividades desenvolvidas.

¹⁷⁵ Forma carinhosa como são chamadas as ex-residências dos médicos e funcionários casados que moravam com suas famílias.

lanchonete. No local do antigo hospital fica a sala da exposição de longa duração ‘Poeira, Lona e Concreto’ e duas salas de exposições temporárias.

Na implantação, o espaço indicado com o ‘i’ de informação, da época da OSCIP, era o necrotério. Os espaços 11 e 12 foram construídos nesta mesma ocasião para abrigar uma exposição de carros antigos. Este projeto ainda segue, mesmo sem a aprovação dos que trabalham no museu, somente no espaço 12. O espaço 11 funciona como depósito, assim como o antigo necrotério.

A área externa possui muitas árvores frutíferas que compõem uma área de lazer bastante agradável. Este espaço é utilizado eventualmente pelas professoras das escolas nas visitas. Apesar do cuidado que houve com a preservação do conceito original e com a adaptação da função para a museologia, o museu não tem autonomia para funcionar. Por maior boa vontade que a gestora do museu tenha, as atividades de manutenção e as práticas ligadas ao bom funcionamento da instituição esbarram em questões de ordem prática.

3.3. Projeto de Musealização do Acervo Arquitetônico do Museu Vivo da Memória Candanga

“É necessário buscar o restabelecimento dos vínculos das comunidades com seus monumentos, para que sejam entendidos como aquilo que deveriam ser (e o são do ponto de vista etimológico): elementos portantes da memória coletiva. Memória que deve ser percebida não como algo estático e alijado do presente e do cotidiano das pessoas, mas como elemento essencial de percepção da realidade e importante meio propulsor de modificações.” (Kühl, 2009, p. 125)

Este subcapítulo trata do **Projeto de Musealização do Acervo Arquitetônico, ProMusAA**, concebido para o Museu Vivo da Memória Candanga. O projeto foi baseado nos estudos da museóloga Maria Célia Teixeira de Moura Santos sobre as práticas de mediação em museus, e foram desenvolvidas duas propostas de implementação.

A primeira é de uma Exposição de Longa Duração, com a reconstrução da primeira edificação à esquerda da alameda central, o antigo Posto de Benefícios do IAPI, demolido na década de 1990. A segunda é de uma Exposição Temporária, que foi realizada no período de maio a agosto de 2011, concebida como um piloto da Exposição de Longa Duração, parte prática da tese e importante fator de participação e avaliação do conteúdo pesquisado e desenvolvido. Os dois projetos foram apresentados à direção do Museu Vivo da Memória Candanga e, posteriormente, à Secretaria de Cultura do Distrito Federal. O primeiro está em

processo de formação de parcerias para sua execução, e o segundo foi inaugurado dia 21 de maio de 2011, no salão de exposições do museu, para uma temporada de três meses.

3.3.1. Apresentação

O Projeto de Musealização do Acervo Arquitetônico do Museu Vivo da Memória Candanga é uma iniciativa museológica, de apropriação da história da arquitetura do antigo Hospital Juscelino Kubitschek de Oliveira, o HJKO, como fio condutor da memória dos que em Brasília se estabeleceram, na época de sua construção. A intenção é aproximar as pessoas de seu patrimônio construído, por meio das histórias dos que viveram os primeiros anos de Brasília e tiveram suas vidas, de algum modo, relacionadas ao HJKO. Os conteúdos trabalhados na exposição foram colhidos na prática da historiografia da arquitetura, mas foram conduzidos de modo a aplicar os conceitos da Sociomuseologia, buscando uma aproximação da sociedade com seu patrimônio cultural.

O patrimônio construído tem grande importância no reconhecimento de identidades de um povo. Por meio dele se pode contar histórias que aproximam as pessoas de seus valores culturais e da memória social de sua gente. Este projeto foi pensado para que, por meio de exposições que tratam da história da arquitetura e do urbanismo do Hospital Juscelino Kubitschek de Oliveira, o antigo HJKO, as pessoas que vivenciaram a construção da cidade de Brasília recordassem suas histórias e as compartilhassem com as gerações seguintes. A escolha do Museu Vivo da Memória Candanga justifica-se por sua importância para a preservação da memória da cidade e por ter, de forma clara, como seu principal acervo, o patrimônio arquitetônico. Durante a construção da cidade, vários acampamentos foram montados para dar apoio às inúmeras obras mas, de todos eles, o único que foi preservado foi o chamado Acampamento HJKO, construído para dar suporte médico-hospitalar aos milhares de trabalhadores.

Imóvel destinado a ser o primeiro hospital da capital federal, o HJKO foi construído para ser demolido logo após a inauguração de Brasília, mas resistiu graças a manifestações e reivindicações populares. Prestou, por quase duas décadas, assistência médica à população. Até 1960, atendia a todos os que habitavam os acampamentos das construtoras, independente de filiação no Instituto de Aposentadoria e Previdência dos Industriários, IAPI, e, depois, à população que vivia nas imediações, principalmente no Núcleo Bandeirante, na posterior Candangolândia e na Invasão do IAPI. As instalações arquitetônicas foram tombadas pelo

Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico do Distrito Federal, DePHA, em 1985. Embora situado às margens da via expressa de maior movimento do Distrito Federal, possui difícil acesso para a população adjacente, que poderia ser a maior beneficiária da privilegiada implantação do museu no lote.

O Museu Vivo da Memória Candanga possui alguns projetos de integração com a comunidade, imaginados pela atual diretora, entre os quais o de coleta da memória da geração que viveu a implantação de Brasília. Enfrenta atualmente uma série de problemas para firmar-se como fiel depositário da memória candanga. Neste aspecto, acredita-se que por meio da comunicação de sua arquitetura e de sua importância para a memória da cidade, é possível contribuir para a consolidação da identidade do lugar, aproximando as pessoas do seu patrimônio construído. Portanto, a musealização deste significativo conjunto urbano, que é um equipamento cultural de destaque no cenário da capital brasileira, pode viabilizar a apropriação de seu significado enquanto parte da história da construção da cidade.

3.3.2. Objetivos

O Projeto de Musealização do Acervo Arquitetônico do Museu Vivo da Memória Candanga tem como objetivo geral sensibilizar o visitante do conjunto HJKO para a percepção de seu patrimônio cultural, tomando como fio condutor da memória a história da arquitetura e do urbanismo ligada ao patrimônio construído.

São objetivos específicos do projeto:

Estabelecer contato com vários segmentos sociais que tiveram suas vidas vinculadas ao objeto de estudo para reconstruir a história do HJKO, incluindo as pessoas que por ali passaram como funcionários, pacientes e moradores da área, a fim de resgatar vínculos do patrimônio com a comunidade;

Montar um projeto expositivo sobre o HJKO, atual Museu Vivo da Memória Candanga, com base na história da arquitetura e do urbanismo do local, conduzindo o visitante a temas que ligam a história contada ao seu universo e ao cotidiano, com cinco eixos temáticos: 1. Contexto urbano; 2. Técnicas construtivas; 3. Edificações; 4. Mão de obra e 5. Memória;

Sensibilizar o olhar do visitante para a importância dos monumentos históricos na compreensão da realidade em que estão inseridos e viabilizar momentos de reflexão sobre os fatos apresentados;

Propiciar alternativas de inserção deste importante patrimônio construído e tombado no circuito cultural e de lazer da comunidade adjacente e da população do DF, além de turistas e pesquisadores.

3.3.3. Pressupostos Metodológicos

O Projeto de Musealização do Acervo Arquitetônico do Museu Vivo da Memória Candanga foi elaborado como uma Pesquisa-Ação, com base nos procedimentos teórico-metodológicos de Santos, adaptando-os à realidade da proposta e à dimensão do projeto. De acordo com Severino (2008), na Pesquisa-Ação, mais que compreender a realidade, busca-se intervir na situação a fim de transformá-la. Portanto, ao mesmo tempo em que se faz o diagnóstico e a análise, são propostas mudanças que buscam melhorias na situação apresentada. Foram utilizadas várias técnicas de coleta de dados como pesquisa bibliográfica e documental, entrevistas e questionários.

O ProMusAA foi elaborado pensando-se em como contar a história do lugar, seu contexto histórico, sua arquitetura e sua importância para o reconhecimento da identidade do morador do Distrito Federal. Foram formuladas ações que propiciassem um envolvimento do visitante com o acervo arquitetônico e as histórias passadas no local, trazendo sempre as questões da inclusão social. Tais ações foram pensadas para responder os seguintes questionamentos: O que o museu tem a mostrar por meio da arquitetura? O que deve ser comunicado e como? Que recursos utilizar? Como envolver o visitante? Como tornar este museu uma referência identitária? Como trazer os moradores das regiões adjacentes, que têm a ver com a história do lugar, para usufruir o espaço que foi feito para eles?

Como existe uma restrição orçamentária e está em curso a solicitação de verbas para implementação da iniciativa, foram consideradas duas estratégias: uma Exposição de Longa Duração e uma Exposição Temporária, descritas a seguir no subcapítulo 3.3.4.

O ProMusAA do MVMC tem como pressuposto, baseado em Santos, a inserção da comunidade nos processos museológicos, para que desta forma possa atingir uma das metas desta iniciativa, que é a de trabalhar com o reconhecimento do patrimônio arquitetônico pela

comunidade. O necessário diagnóstico da situação atual deve ter como objetivo o levantamento de expectativas e necessidades da comunidade, para que seja feita uma operacionalização ou plano de ação com o estabelecimento de metas, estratégias e objetivos. A avaliação deve ser contínua, grupal, participativa e educativa, e prever ações de reprogramação, a partir de dados da avaliação contínua, repensada a cada momento. Esta metodologia foi desenvolvida para trabalhar museus didáticos comunitários. Como o universo relacionado ao MVMC é muito amplo, envolve as Regiões Administrativas do Núcleo Bandeirante, da Candangolândia e da Ceilândia, cidades satélites de Brasília, optou-se por trabalhar com pessoas que viveram no acampamento e com a comunidade da Candangolândia, onde se encontra a maioria dos antigos moradores e funcionários da área do HJKO.

Para Santos, os objetivos do diagnóstico são: coletar dados sobre a comunidade, para que o planejamento das ações educativas comunitárias possam servir na melhoria de sua qualidade de vida; gerar motivação e uma atitude positiva com relação ao projeto; iniciar uma experiência participativa da comunidade e identificar as lideranças locais. Neste caso concreto, a coleta de dados foi feita com o fim de reconstruir a história do HJKO, para que ele se torne uma referência identitária para a comunidade da Candangolândia e seja visto como ponto de apoio cultural da região.

As técnicas de pesquisa utilizadas foram a história oral e consulta a fontes documentais. Existem na Candangolândia 26 associações comunitárias de diversas naturezas. Foram contatadas cinco delas, as que estão associadas a temas relacionados a questões de história e de memória, e todas colaboraram com a construção das informações que compõem os módulos expositivos e com ações relacionadas com a divulgação das propostas. Destacam-se as associações e seus presidentes: Associação dos Seniores Candangos - Raimunda Maria Leal; Associação dos Moradores da Velhacap - Alcides Divino Rocha Caldeira; Centro Comunitário de Assistência à Candangolândia – Creche - Sebastiana Silva de Lima; Associação Grupo da Memória Candanga - Carlos Paulista; Conselho Comunitário da Candangolândia - Zoroastro Martins Prates; e Prefeitura Comunitária da Candangolândia - Wagner Dantas. Também foram feitas entrevistas com a esposa do médico responsável pelo posto de saúde improvisado e pela direção do HJKO, Marilda Moraes Porto; com o segundo diretor do hospital, o médico Gustavo Ribeiro; e com os funcionários Nirma Porto, Dalva Castro e Antônio Lima.

O objetivo maior do diagnóstico realizado na comunidade por meio das lideranças comunitárias está relacionado às necessidades culturais da comunidade e à forma como o MVMC pode contribuir com a comunidade neste sentido, além de participar com sugestões sobre os processos museológicos a serem disponibilizados na exposição. Apesar do MVMC pertencer à Região Administrativa do Núcleo Bandeirante, seu vínculo é muito mais forte com a comunidade da Candangolândia, pois as pessoas que viviam na área do HJKO foram remanejadas para lá e dele estão separados apenas pela Via EPIA¹⁷⁶.

Para Santos, o Plano Político Pedagógico do museu deve ser seu referencial teórico-filosófico e político. Nele devem estar expressos: a forma de atuação e a caracterização do museu, do setor de ação cultural e educativa; o marco referencial; o diagnóstico; as diretrizes para o desenvolvimento dos projetos; as estratégias e as recomendações para operacionalização das ações; além das formas de avaliação do processo e dos instrumentos usados para o aprimoramento das ações desenvolvidas. O Museu Vivo da Memória Candanga, não possui a posse do terreno, por esta razão não é uma instituição independente e não possui autonomia. Está vinculado à Secretaria de Cultura do DF e depende do órgão para todos os assuntos. Também não possui plano museológico aprovado, nem plano político pedagógico. O diagnóstico desta pesquisa foi feito em cima dos planos de ação e das publicações do museu, onde se percebe a intenção de que a instituição se volte para a comunidade adjacente, com ações inclusivas e de valorização de seu maior patrimônio, que é o espaço arquitetônico. Vale ressaltar que é o único acampamento da construção de Brasília que sobreviveu ao tempo. As adaptações feitas para abrigar as atividades museológicas modificaram bastante seu espaço interno, que se encontrava bem deteriorado e com muitas alterações, mas percebe-se a intenção de valorização do conjunto arquitetônico.

As ações identificadas pelos funcionários do museu como sendo de comunicação da arquitetura são duas: o filme que conta a história do surgimento da nova capital, desde os primeiros estudos até sua inauguração, e a explicação por parte dos funcionários da casa. Acontece que o filme não trabalha a arquitetura do HJKO, não diz claramente o que funcionava onde, informação que tampouco eram de conhecimento dos funcionários da casa que só sabem, parcialmente, como se dava esta ocupação. Quando se entra no conjunto não há

¹⁷⁶ A EPIA, Estrada Parque Indústria e Abastecimento é uma via de tráfego intenso e pesado. Sua presença dificulta a ligação entre a Candangolândia e o MVMC. Existe uma passarela de pedestre, mas não há linha de ônibus que faça este curto trajeto com frequência. Por esta razão, apesar de estarem próximos, o acesso é muito difícil, o que inviabiliza a apropriação do excelente espaço do museu para a comunidade adjacente.

indicação nas fachadas, ou internamente, da função das casinhas. Muito menos de como elas eram antes das várias intervenções. As oficinas também não deixam transparecer por nenhum meio a instalação dos funcionários que aí viviam. O mesmo acontece dentro do hospital. Fica claro que houve uma intervenção, mas não se consegue identificar o que é original e quais adaptações foram feitas.

Em suma, foram diagnosticados os seguintes problemas a serem solucionados pelas ações museológicas:

Em relação à comunidade: principalmente dificuldade de acesso físico ao museu; pouca divulgação das atividades do museu; e as atividades oferecidas despertam pouco interesse;

Em relação ao museu: falta do projeto político pedagógico e de um plano museológico, falta de investimento na formação dos profissionais que trabalham no museu, falta de valorização do maior acervo que é o patrimônio arquitetônico, embora esta seja a proposta prometida em seus prospectos;

Em relação à cidade: não há notoriedade do museu nos planos de divulgação da Secretaria de Cultura do DF, não há circuitos envolvendo o MVMC com outros pontos de atração histórica, como o Catetinho¹⁷⁷.

3.3.4. As Exposições

3.3.4.1. Exposição de Longa Duração - Reconstrução da Agência de Benefícios do IAPI

A Agência de Benefícios do IAPI foi demolida na década de 1990, quando se encontrava bastante deteriorada e os gastos com sua manutenção eram altos. Há hoje no local, apenas o baldrame da construção. O que se propõe é a reconstrução da planta original, com pequenas alterações, para abrigar uma Exposição de Longa Duração sobre o HJKO. O fio

¹⁷⁷ O Catetinho era a residência oficial do Presidente Juscelino Kubitschek no período da construção de Brasília. Construído em novembro de 1956, todo em madeira e em apenas dez dias, o projeto de Oscar Niemeyer abrigava a comitiva presidencial. O nome era uma alusão ao Palácio Presidencial do Catete no Rio de Janeiro. Foi posteriormente tombado pelo SPHAN.

condutor da exposição é a história da arquitetura do hospital, focando o conteúdo nas pessoas que o construíram e estabelecendo conexões com o tempo presente.

O projeto executivo conta com a colaboração de professores e alunos da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, e reproduz o espaço da Agência, em alvenaria, com marcações horizontais, numa alusão à construção de madeira original. A ideia não é construir uma imitação, mas lembrar o que foi um dia edificado naquele local, uma forma também de proteger o acervo e os equipamentos ali instalados.

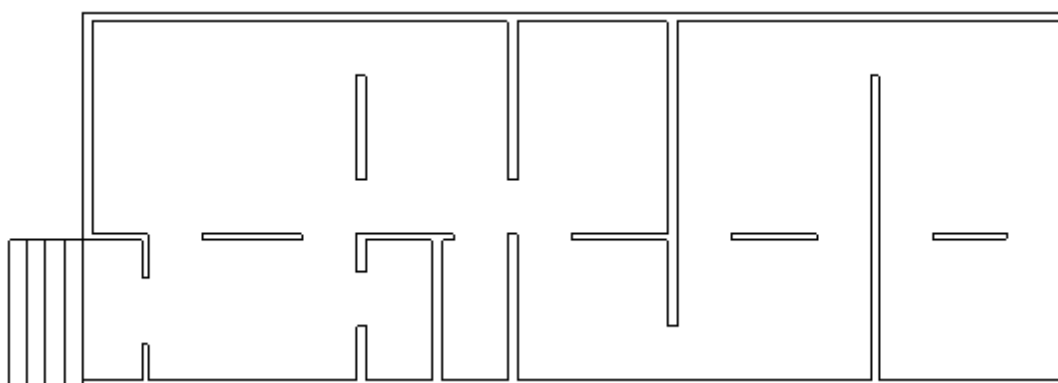


Figura 54: Planta Baixa da Agência de Benefícios do API, local para a Exposição de Longa Duração.

3.3.4.1.1. Acervo

O acervo da Exposição de Longa Duração é formado por imagens e documentos do Acervo Público do Distrito Federal, do acervo da Diretoria de Gestão do Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural, DIGEPHAC, da SEC-DF, de Marilda Porto, de Sebastiana Lima, de Luiz Rassi e de Silvio Cavalcante, o patrimônio arquitetônico onde está instalado o museu, além de filmes e áudio de entrevistas, livros, teses e publicações sobre a construção de Brasília.

Espera-se que esta exposição intitulada ‘HJKO arquitetura e memória’ contribua da seguinte forma:

Culturalmente, com a disponibilização do acervo arquitetônico e urbanístico da área, em especial do HJKO, como forma de reflexão sobre o passado e a situação presente das áreas envolvidas, Candangolândia, Núcleo Bandeirante e Ceilândia, além da expectativa de aproximação da sociedade com o seu patrimônio construído;

Em termos socioeconômicos, ao contar com a parceria da comunidade na disponibilização de informações, fotografias e documentos relacionados com a época da construção, para contribuir com a formação de uma cultura de valorização dos vestígios históricos e a consequente preocupação com sua preservação. Esta aproximação pode servir para a apropriação do patrimônio pela comunidade e a utilização de suas dependências como apoio em cursos profissionalizantes e de artes.

Um dos pontos destacados no projeto é o de elaboração de uma Agenda Cultural, em parceria com a Secretaria de Cultura do GDF, com ações educativas complementares aos conteúdos didáticos das escolas do DF, principalmente aos conteúdos do 3º Ano do Ensino Fundamental e 2º Ano do Ensino Médio, visando a Educação para o Patrimônio, com conteúdos envolvendo temas como identidade, cidadania e sociologia. Promoção de eventos culturais, gastronômicos e musicais envolvendo toda a comunidade do DF.

O museu deve servir de apoio para o desenvolvimento de linhas de pesquisas sobre Brasília, arquitetura, acampamentos pioneiros e memória da cidade.

Destacam-se como atividades a serem incrementadas com a Exposição de Longa Duração no museu: conservação, higienização, catalogação e acondicionamento de documentação textual; pesquisa; coleta de depoimentos; exposições temporárias com temas ligados às atividades e pesquisas desenvolvidas no museu; e encontros culturais.

3.3.4.1.2. Museografia

O ProMusAA do MVMC tem três eixos de ação. O primeiro concentra-se na reconstrução do antigo Posto de Benefícios do IAPI, com a finalidade de abrigar a Exposição de Longa Duração sobre a memória do HJKO. A expografia está associada à história da Arquitetura e do Urbanismo ligada a Brasília e ao edifício, seguindo cinco módulos expositivos: Contexto urbano, Edificações, Técnica construtiva, Mão de obra e Memória.

O segundo eixo de ação está associado à inclusão do MVMC nos programas e circuitos históricos de Brasília, fazendo uma conexão com outros programas já existentes, e associando-o aos monumentos do Plano Piloto e adjacências.

O terceiro eixo de ação é com relação à Educação Patrimonial englobando temas e produção de material ligado às crianças, jovens, adultos e idosos, tendo como fio condutor a história da arquitetura e do urbanismo relacionados com o patrimônio construído. Dentro

desta ação foram pensados materiais de divulgação, catálogo da exposição, uma agenda cultural, blogs, confecção de material alusivo ao museu e sua história, além de um programa permanente de captação de documentos, imagens e história oral.

O intuito da exposição é disponibilizar informações que podem ser acessadas e aprofundadas de acordo com a curiosidade e o interesse do visitante. Os recursos de mídia entram como atrativos interativos e como auxiliares de acesso aos portadores de necessidades especiais como deficiências visuais, impossibilidade de acesso aos textos escritos e deficiências auditivas. As maquetes físicas e de modelação tridimensionais também são recursos facilitadores da percepção dos espaços e das informações disponibilizadas.

A seguir, uma planta mostra a disposição dos ambientes de visitação, que terão seus conteúdos detalhados, Figura 55.

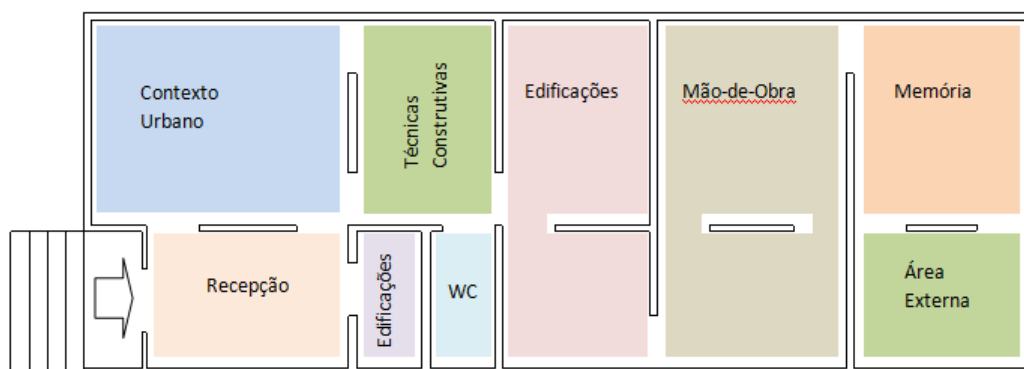


Figura 55: Planta baixa do Projeto de Exposição de Longa Duração – ProMusAA do MVMC.

Na **Recepção** estão imagens dos encontros com a comunidade na coleta dos dados, na apresentação dos projetos de reconstrução da memória e do Posto de Benefícios, imagens da obra e lista com o nome das pessoas que viveram na casa.

Módulo 1. Contexto Urbano

O módulo Contexto Urbano contempla as informações relacionadas aos acampamentos pioneiros da construção de Brasília, incluindo o do HJKO, e sua relação com o crescimento da cidade, procurando envolver o visitante por meio de imagens de onde vive atualmente. Na parede 01, Figura 56, um texto contém informações sobre a construção de Brasília e, ao lado, sobrepõem-se imagens projetadas do marco zero, da construção dos principais edifícios, dos acampamentos, dos caminhões com trabalhadores chegando, da rodoviária, da cidade, desde a sua inauguração até hoje passando lentamente.



Figura 56: Módulo Contexto Urbano. Planta baixa e elevação esquemática da parede 01.

Na parede 02, Figura 57, uma lousa interativa digital apresenta mapas do DF contendo a localização dos acampamentos pioneiros e do Plano Piloto em 1957, 1960 e sua situação nas décadas de 1970, 1980, 1990, 2000 e 2010, apresentando a situação destas comunidades e os deslocamentos que deram origem às várias cidades do entorno. Clicando em cima das cidades são fornecidos dados sobre cada uma delas, além de imagens antigas e atuais. Neste painel também são identificados os pontos de cultura do DF, as formas de acesso a diversos locais de interesse histórico, artístico e ambiental e os meios públicos de se conectar a eles. Também ficam disponíveis no painel interativo dados como número de escolas, censo demográfico e socioeconômico.

A utilização destas imagens em termos sociomuseológicas tem como objetivo inserir o visitante, morador do DF, no espaço físico da cidade para contemplar a evolução urbana desde a sua criação. Na tela são encontradas as seguintes mensagens e comandos: ‘Clique em cima de uma localidade para ver o histórico’, ‘Veja imagens históricas, disponibilizadas por doadores identificados e anônimos e pelo arquivo Público do DF, dos bairros que compõem o DF, e verifique se encontra alguém que você conhece’, ‘Se você encontrar alguém que não esteja identificado, fale com um funcionário do museu e colabore com a construção da memória de Brasília!’, ‘Veja o trajeto de sua casa ao MVMC escrevendo o seu endereço’.

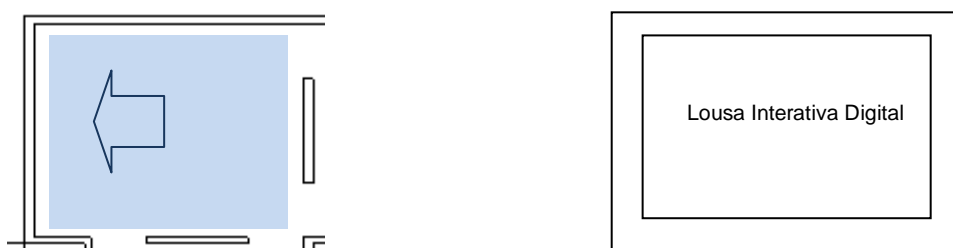


Figura 57: Módulo Contexto Urbano. Planta baixa e elevação esquemática da parede 02.

Na parede 03, Figura 58, imagens dos acampamentos pioneiros, suas disposições e a organização interna mostram a diferença entre eles.



Figura 58: Módulo Contexto Urbano. Planta baixa e elevação esquemática da parede 03.

Na parede 04, Figura 59, dois mapas do DF. Um contendo as principais estradas que ligavam e abasteciam a região de 1957 a 1970 e uma comparação com os dias atuais. No outro, uma radiografia dos fluxos das principais vias de acesso ao Plano Piloto a partir das cidades do entorno.

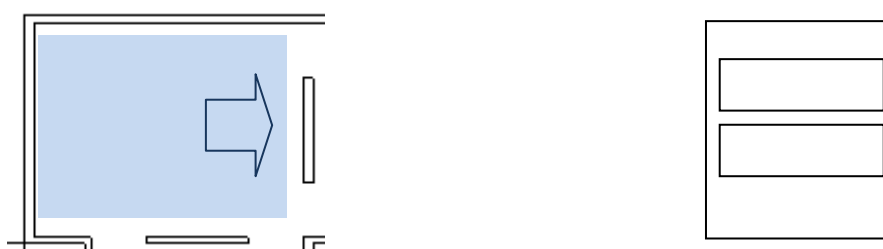


Figura 59: Módulo Contexto Urbano. Planta baixa e elevação esquemática da parede 04.

No centro da sala, Figura 60, uma maquete física mostra o acampamento do HJKO, onde está o Museu Vivo da Memória Candanga, com as principais vias de acesso.

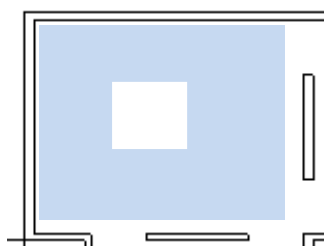


Figura 60: Módulo Contexto Urbano. Planta baixa com localização da maquete física.

Ao final deste módulo, espera-se que o visitante tenha apreendido a dimensão territorial do projeto de Brasília e a relação do próprio HJKO, seu acampamento e os equipamentos de apoio necessários, com a construção da cidade. A inclusão de dados atuais tem a função de estabelecer uma conexão entre passado e presente, bem como induzir a uma reflexão sobre as ações governamentais e investimentos públicos nas diferentes áreas do DF.

Módulo 2. Técnicas Construtivas

Neste módulo, a técnica construtiva utilizada na construção do HJKO é mostrada como opção para uma execução rápida e fácil e que prioriza também a questão do conforto térmico ambiental.

Ao lado da parede de número 01, uma maquete do sistema construtivo original, identificado como 'siding wall', permite que se veja a técnica empregada na construção do edifício, e que contém um espaço deixado entre as duas paredes de madeira. O objetivo é esclarecer sobre a função do esquema escolhido e sua montagem. Um texto explicativo acompanha a maquete, e ao lado fica um aparelho de áudio com a explicação da maquete e do tema, Figura 61.



Figura 61: Módulo Técnicas Construtivas. Planta baixa e elevação esquemática da parede 01.

Na parede 02, imagens deste tipo de técnica construtiva em diversos lugares do Brasil e do mundo mostram as vantagens e a viabilidade da utilização da madeira nas construções atuais. Há também imagens da Cidade Livre, onde as casas eram construídas em madeira e muito coloridas, Figura 62.

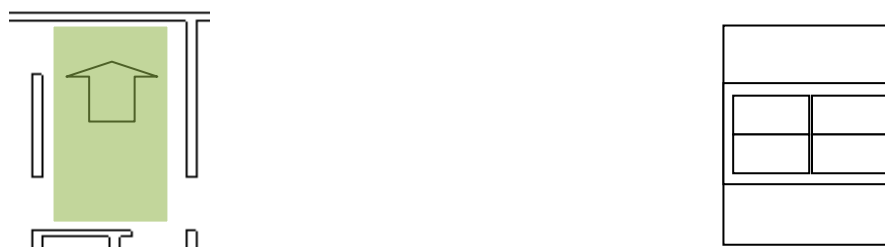


Figura 62: Módulo Técnicas Construtivas. Planta baixa e elevação esquemática da parede 02.

Na parede 03 deste módulo, Figura 63, uma lousa interativa traz informações sobre a importância do manejo sustentável nas florestas, a utilização da madeira na construção civil, os tipos de madeira que podem ser encontrados no Brasil e os cuidados que se deve ter na sua utilização. São apresentadas também experiências positivas existentes atualmente no Brasil e no mundo.



Figura 63: Módulo Técnicas Construtivas. Planta baixa e elevação esquemática da parede 03.

Na parede 04 do módulo, Figura 64, um painel com os diferentes tipos de madeira utilizados na construção civil e suas utilidades mais frequentes, com desenho ilustrativos destas funções, fica disponível para manuseio. O diagrama contém também as regiões do Brasil onde podem ser encontradas.



Figura 64: Módulo Técnicas Construtivas. Planta baixa e elevação esquemática da parede 04.

Ao final deste módulo, espera-se que o visitante tenha compreendido que as edificações de que trata a exposição foram construídos em madeira, a importância do manejo sustentável e as possibilidades de utilização da madeira na construção civil. Que vejam também a importância da utilização de recursos naturais renováveis em áreas onde há esta disponibilidade, e sua importância para o desenvolvimento e proteção ambiental do mundo.

Módulo 3. Edificações

Neste módulo, o objetivo é contar a história das edificações que compõem o chamado Conjunto HJKO até serem tombadas e transformadas em sede do Museu Vivo da Memória Candanga. Neste módulo as pessoas que aqui viveram são representadas em vários momentos com imagens e depoimentos.

Na parede 01, Figura 65, um texto explicativo, permeado por fotografias, conta de forma sucinta e por meio de uma linha do tempo a história da edificação do HJKO e das casinhas que compõem o conjunto.

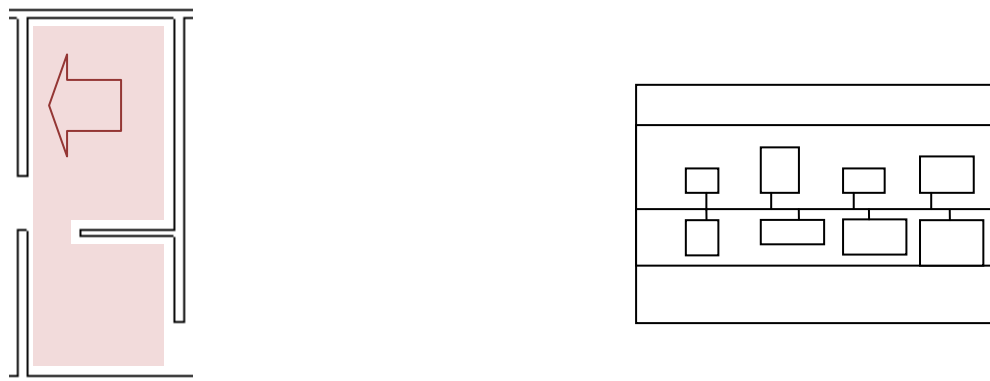


Figura 65: Módulo Edificações. Planta baixa e elevação esquemática da parede 01.

Na parede 02, Figura 66, é apresentada uma relação com nomes e imagens dos médicos e funcionários que trabalharam no HJKO.



Figura 66: Módulo Edificações. Planta baixa e elevação esquemática da parede 02.

A parede 03, Figura 67, contém frases das pessoas que trabalharam e utilizaram o hospital, e uma estante com equipamentos utilizados nos procedimentos médicos e cirúrgicos da época. No canto direito, um totem com computador torna acessíveis informações sobre a evolução da medicina neste período, além de reportagens de jornais, revistas e documentos que tratam da luta do processo de tombamento do HJKO.

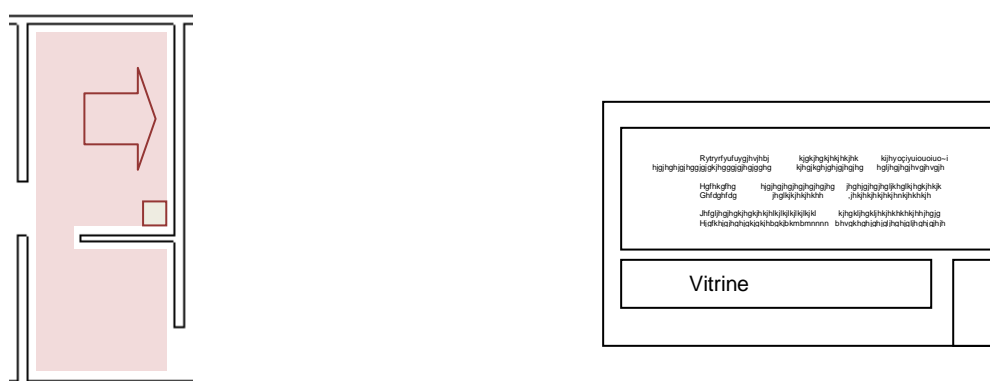


Figura 67: Módulo Edificações. Planta baixa e elevação esquemática da parede 03.

A parede 04, Figura 68, contém exposição de parte do acervo de Marilda Porto, esposa do Dr. Porto, primeiro médico do HJKO. Ao longo dos anos, ela guardou importantes documentos e imagens sobre a história de Brasília e do próprio hospital, onde residiu com o marido até 1959. Estas imagens foram cedidas para que mais pessoas tivessem acesso a este precioso acervo.

No centro desta primeira sala do módulo Edificações, está uma maquete física do HJKO, com suas dependências e parte do mobiliário da época.



Figura 68: Módulo Edificações. Planta baixa e elevação esquemática da parede 04.

Nas paredes 05 e 06, Figura 69 e Figura 70, respectivamente, um painel apresenta a planta baixa mobiliada de todas as casinhas da alameda e de todos os alojamentos. Ao lado, uma lista contém o nome das pessoas que viveram nas casinhas e nos alojamentos, até 1960, e algumas imagens da época.



Figura 69: Módulo Edificações. Planta baixa e elevação esquemática da parede 05.

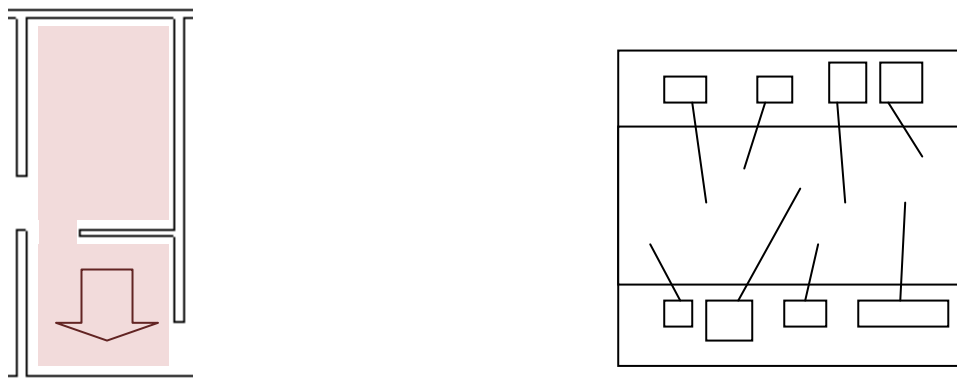


Figura 70: Módulo Edificações. Planta baixa e elevação esquemática da parede 06.

Na parede 07, Figura 71, uma cópia do levantamento do terreno, feita por ocasião do início do processo de tombamento da área, indica o estado de ocupação das edificações, as alterações feitas nos imóveis e o nome de cada pessoa que vivia na área. Imagens destas pessoas, suas histórias e o processo de desapropriação podem ser vistos no totem que fica nesta parede.

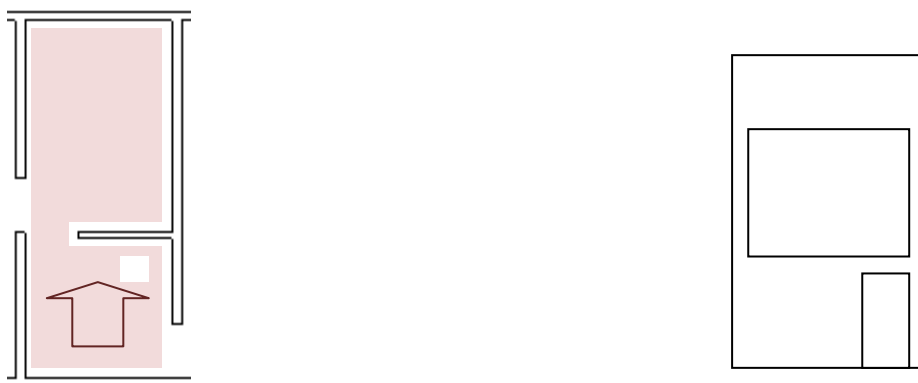


Figura 71: Módulo Edificações. Planta baixa e elevação esquemática da parede 07.

Na parede 08, Figura 72, estão expostos os documentos da luta pela manutenção do HJKO e os dilemas enfrentados para que se concretizasse o seu tombamento.



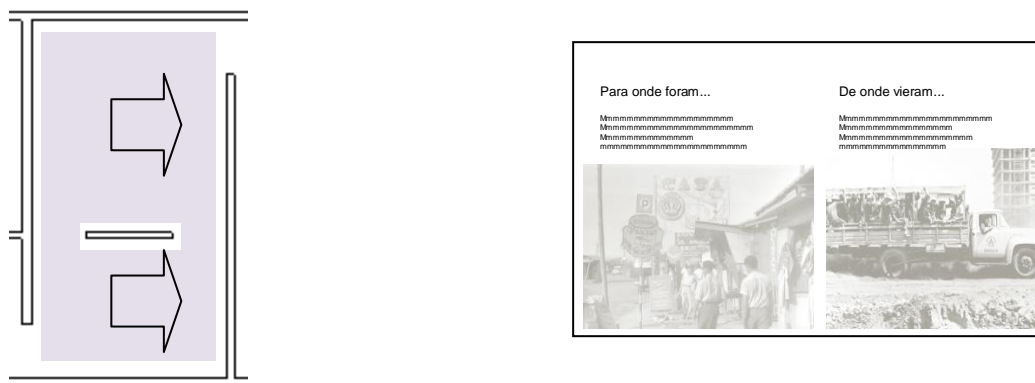


Figura 74: Módulo Mão de obra. Planta baixa e elevação esquemática da parede 02.

Na parede 03, Figura 75, encontram-se imagens das chamadas do Presidente JK para os trabalhadores de todo o país virem trabalhar na construção da nova capital, além de documentos que tratam da admissão dos funcionários, as regras, o almoço, a rotina e folhas com os nomes de alguns deles. Um totem na frente contém músicas e propagandas da época da construção da cidade e imagens do comércio na Cidade Livre.

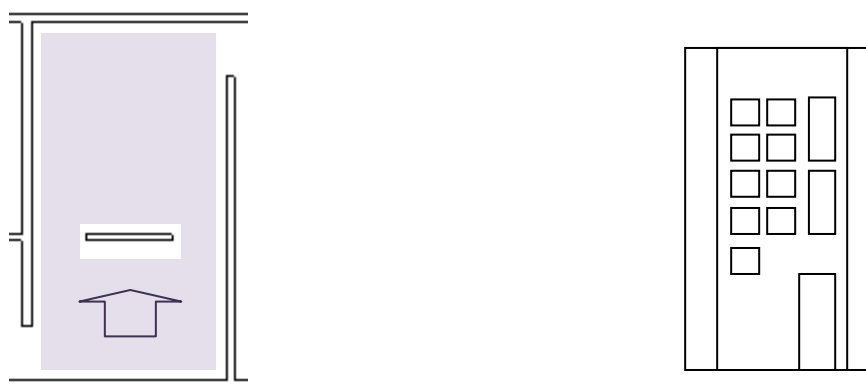


Figura 75: Módulo Mão de obra. Planta baixa e elevação esquemática da parede 03.

Na parede 04, Figura 76, seguindo o mesmo esquema da parede 02, há um grande painel com imagens das moradias antes e depois de 1960 e dos diferentes locais de trabalho, dos trabalhadores da construção e seus familiares. O texto do módulo enfatiza a diferença de salários e de condições de vida depois da inauguração da cidade. Como o governo pensou a vinda dos candangos e o que seria deles depois da finalização das principais obras da capital, aquelas que viabilizaram a transferência da máquina administrativa. A demanda de empregadores diminuiu bastante, e junto com ela, o nível dos salários oferecidos. Esta difícil situação marcou os primeiros anos da década de 1960, refletindo de forma preocupante na formação das cidades do entorno, que registram altos índices de violência e problemas sociais.

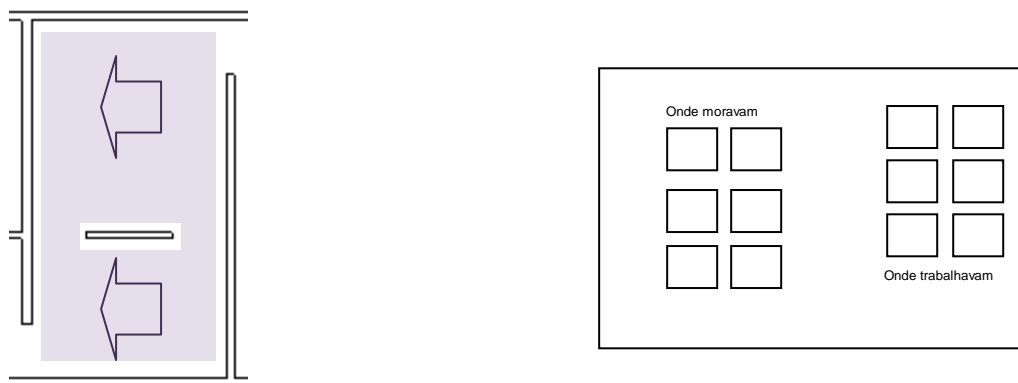


Figura 76: Módulo Mão de obra. Planta baixa e elevação esquemática da parede 04.

Na parede 05, Figura 77, são relatadas as lutas pela permanência na cidade, por meio de imagens e textos. Do lado esquerdo, uma lousa interativa fornece informações das cidades do entorno, das medidas que foram tomadas com a finalidade de resolver os problemas como a falta de infraestrutura básica, em especial na Candangolândia, na Ceilândia e no Núcleo Bandeirante. Mostra ainda como os trabalhadores reagiram à ideia de que deveriam retornar às suas cidades de origem e se organizaram politicamente para conseguir moradia e a permanência em Brasília. Também constam depoimentos de pessoas que ficaram na cidade, como era a luta pela sobrevivência pós 1960. Do lado direito imagens das cidades ficam passando lentamente ao lado da lousa.

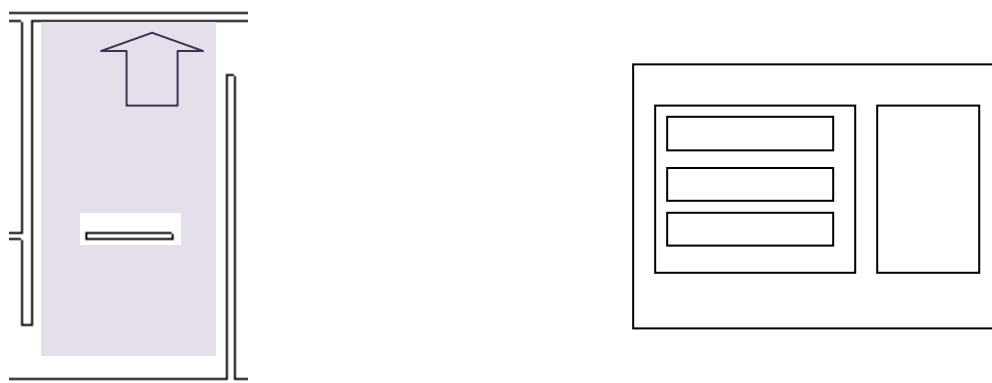


Figura 77: Módulo Mão de obra. Planta baixa e elevação esquemática da parede 05.

Na parede 06 deste módulo, Figura 78, propõe-se um momento de reflexão sobre o tema da migração em busca de melhores condições de vida. Um mapa do Brasil mostra os movimentos migratórios. Um totem disponibiliza informações sobre os índices de desenvolvimento humano no país e sua relação com a oferta de emprego, nível de escolaridade e políticas de fixação do homem em suas cidades e no campo. Esta estratégia busca propiciar um olhar sobre as condições de vida e as dificuldades da população situada

em locais com altos índices de pobreza. Também são contadas histórias de superação por meio de iniciativas de diversas naturezas. As informações são disponibilizadas também em áudio para os que não podem ler.



Figura 78: Módulo Mão de obra. Planta baixa e elevação esquemática da parede 06.

Com a visita ao módulo, espera-se uma reflexão sobre as dificuldades vividas pelos candangos, durante e depois da inauguração da cidade e também sobre o tema da migração, recorrente nos dias atuais. Estas considerações buscam também trazer para o presente uma realidade recorrente e as possibilidades de intervenção a partir de ações governamentais.

Módulo 5. Memória

Este módulo trabalha as várias faces da historiografia de Brasília. De acordo com o foco escolhido pelo autor de livros, filmes, teses e dissertações, o produto prioriza a arquitetura, o urbanismo, as pessoas, a sociedade, as dificuldades, as incoerências ou o gênio criativo dos autores da construção da cidade considerada Patrimônio Mundial da Humanidade.

Na parede 01 do módulo Memória, Figura 79, está um texto sobre a importância da memória para o reconhecimento da identidade de um povo.



Figura 79: Módulo Memória. Planta baixa e elevação esquemática da parede 01.

Na parede 02, Figura 80, ficam em exibição alguns documentários sobre a construção de Brasília e sobre o HJKO. São pequenos filmes que podem ser escolhidos na parede 03.



Figura 80: Módulo Memória. Planta baixa esquemática das paredes 02 e 03.

Na parede 04 do módulo Memória, Figura 81, estão listados os nomes dos livros escritos sobre o tema Brasília e seus autores em cima de uma imagem em marca d'água contendo o palácio do Planalto ao fundo e os trabalhadores na frente.



Figura 81: Módulo Memória. Planta baixa e elevação esquemática da parede 04.

Módulo 6. Área Externa e Implantação

O último espaço, pertencente ao módulo Área Externa e Implantação, é sobre o projeto da Cidade Livre de autoria do arquiteto Silvio Cavalcante, quando estava à frente do DePHA DF. As paredes contêm as pranchas digitalizadas do projeto em sua totalidade, além das propostas para revitalização do Museu Vivo da Memória Candanga, sugerindo a formação de recantos para a comunidade apropriar-se do agradável espaço verde do antigo HJKO.

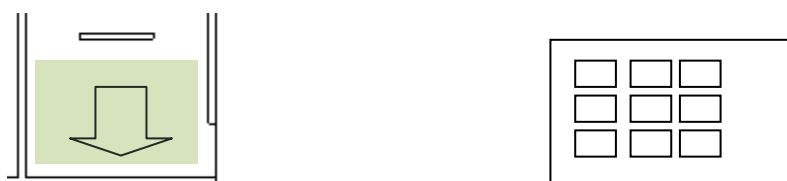


Figura 82: Módulo Área Externa e Implantação. Planta baixa e elevação esquemática da parede 01.

Ao finalizar a apreciação deste módulo, espera-se que o visitante tenha noção da potencialidade do local como referência de memória e como patrimônio disponível para utilização de toda a comunidade.

Além da Exposição de Longa Duração, outras ações de comunicação das edificações estão previstas como:

Painel com a planta baixa antiga na entrada de cada ambiente do complexo, com destaque do local onde o visitante se encontra. Nela estará indicado o uso atual do lugar, escrito em letras maiores, e o que lá funcionava originalmente, escrito com o mesmo tipo de letra, mas em tamanho menor, além dos nomes dos funcionários e/ou moradores;

Frases relacionadas ao local, todas coletadas nas pesquisas, afixadas no percurso;

A reconstituição de uma das moradias com objetos doados e

A identificação das árvores do grande jardim.

3.3.4.2. ProMusAA do Museu Vivo da Memória Candanga – Exposição Temporária

O Projeto de Musealização do Acervo Arquitetônico do Museu Vivo da Memória Candanga – Exposição de Longa Duração foi pensado para viabilizar uma ação concreta de comunicação do patrimônio construído no Museu Vivo da Memória Candanga. O projeto foi apresentado à Diretora Luciana Maya Ricardo, que deu início às conversas na Secretaria de Cultura do DF para sua implementação. No entanto, considerando que demandaria um tempo muito longo para sua completa realização, foi apresentada também a possibilidade de se fazer um piloto do que seria construído na antiga Agência de Benefícios do IAPI, com uma mostra em uma das casinhas dos antigos moradores do HJKO. No dia 02 de maio de 2011, a Diretora Luciana ofereceu o espaço de Exposições Temporárias, para que a Exposição Temporária fosse montada como atividade para a Semana Internacional de Museus¹⁷⁸, acrescida de uma palestra sobre o projeto que está sendo desenvolvido. A partir daquele momento a Exposição Temporária tomou corpo como uma ação bastante significativa da hipótese da tese.

¹⁷⁸ A Semana Internacional de Museus teve como tema, definido pelo Conselho Internacional de Museus, no ano de 2011 ‘Museus e Memória’. Mais de três mil eventos, em todo o Brasil, foram realizados entre os dias 16 e 22 de maio.

Com os mesmos objetivos da Exposição de Longa Duração, a Exposição Temporária ainda incluiu mais um objetivo específico: o de fazer um diagnóstico da percepção do museu e de sua importância como referência da memória de Brasília. Isso seria feito por meio de questionários aplicados a estudantes do ensino fundamental de duas escolas do DF, uma pública e uma particular, e da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, a funcionários do museu e a alguns visitantes. Os questionários foram elaborados levando-se em conta um número expressivo de questões fechadas para que os dados fossem entabulados de forma mais precisa.

Em visita à Secretaria de Cultura do DF com os dois projetos, foram definidas duas estratégias: 1. a viabilização da execução da construção da Agência de Benefícios para abrigar a Exposição de Longa Duração, com a construção de parcerias; e 2. a liberação de recursos e apoios necessários à montagem da Exposição Temporária.

O arquiteto e professor da FAUUnB, programador visual Joe Rodrigues, foi importante parceiro na montagem da exposição, uma vez que, de posse do projeto museológico e museográfico, trabalhou os textos e imagens para a impressão em grande formato na gráfica.

Foram elaboradas duas maquetes para a exposição: a de uma das casinhas da alameda, e a do hospital. Alunas¹⁷⁹ da Faculdade de Arquitetura da UnB e a autora desta tese construíram-nas baseadas nas plantas de levantamentos feitas pela equipe do DePHA em várias ocasiões. Até o momento, não foram localizadas as plantas originais das edificações concebidas pelo DUA. A casa da alameda foi reconstruída com base nas informações fornecidas por antigas moradoras, com bastante precisão. Com relação ao hospital, não se conseguiu avançar como se gostaria, pois as pessoas entrevistadas não se lembravam dos espaços e tinham dificuldade para ler a planta. Imaginou-se que, com a maquete e as fotos, as lembranças seriam ativadas. Este procedimento ainda está em processo de levantamento com a visitação, pois ao lado da maquete com números em cada compartimento, está um caderno de anotação para os visitantes que quiserem deixar informações sobre o local.

A Exposição Temporária tem como título ‘HJKO arquitetura e memória’¹⁸⁰. A escolha foi feita com o objetivo de reforçar a ideia de que, por meio da história da arquitetura

¹⁷⁹ As alunas Débora de Boni, Eduarda Aun, Lara Caldas, Ninivy e Janaína trabalharam sob a coordenação do Professor Ivan do Valle e da Profa. Maria Cecília F. L. Gabriele.

¹⁸⁰ O convite para a abertura da exposição com a palestra e o oficial está no anexo da tese.

e do urbanismo, pode-se compreender um pouco mais sobre a cidade e as pessoas ligadas a esta história. O intuito é fazê-las compreender a relação do objeto de estudo, no caso o Hospital Juscelino Kubitscheck de Oliveira, com outros espaços da cidade, e perceber o significado destas informações na construção de sua memória coletiva e de sua identidade, além de propiciar a valorização de seu patrimônio cultural.

A Figura 83 mostra o percurso expositivo e a indicação de todas as paredes:

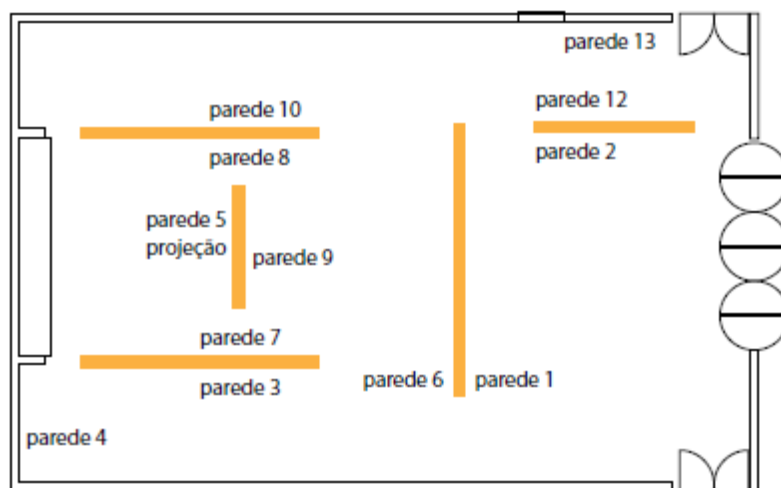


Figura 83: Exposição HJKO arquitetura e memória. Planta baixa da Sala de Exposições Temporárias do Museu Vivo da Memória Candanga, onde foi realizada.

3.3.4.2.1. Museografia

A parede 01, Figura 84, é a de abertura da exposição. A imagem escolhida foi feita no dia da inauguração do HJKO, em 06 de julho de 1957, Figura 85. Nela estão retratadas as pessoas que trabalharam na construção do hospital, além de autoridades que vieram do Rio de Janeiro e de Goiânia¹⁸¹. Por meio desta foto pode-se perceber a intenção da exposição, que é a de incluir as pessoas no discurso que se desenvolve a partir da história da arquitetura do hospital. Ao lado da foto, está a citação do Dr. Erasto Villa Verde de Carvalho, advogado da Ação Popular contra o IAPAS, que sustou a ordem de demolição do HJKO, Texto 01: “Neste Hospital JK nasceram os primeiros brasileiros e morreram os primeiros candangos...”.

¹⁸¹ O Rio de Janeiro era a capital do país na ocasião da construção de Brasília. De Goiânia, capital do Estado de Goiás, onde está inserida a região do Distrito Federal, veio o Dr. Luiz Rassi, responsável pela criação do Posto de Saúde da Novacap, e que convidou o médico recém-formado no Rio de Janeiro, o mineiro Dr. Edson Porto para efetivamente montá-lo na área hoje conhecida como Candangolândia.



Figura 84: Exposição HJKO arquitetura e memória. Parede 01. A linha que aparece no meio do painel é marcação da impressão.



Figura 85: Foto da inauguração do HJKO em 1957. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.

A parede 2 contém o seguinte texto (Texto 2) de apresentação da exposição:

O Hospital Juscelino Kubitschek de Oliveira, o HJKO, foi criado em 1957 para dar assistência aos Candangos, trabalhadores que vieram de todas as partes do Brasil para construir a nova capital.

Esta exposição está baseada em um trabalho de pesquisa acadêmica, desenvolvido a partir da história da arquitetura do HJKO, com o objetivo de disponibilizar para a comunidade suas memórias.

Seis módulos compõem o percurso expositivo: o contexto urbano, a técnica construtiva, as edificações que formam o Acampamento HJKO, a mão de obra, sua implantação e a memória.

O propósito é aproximar o público de seu patrimônio construído, valorizando sua memória e enfatizando a importância de se conhecer o trabalho e a contribuição das gerações passadas na formação e na conscientização da identidade das novas gerações.

Módulo Contexto Urbano

A parede 03, Figura 86, é parte do módulo Contexto Urbano. Apresenta uma cronologia da mudança da capital para Brasília, desde a época dos portugueses até sua inauguração em 21 de abril de 1960. Segue o Texto 03:

A ideia de transferir a Capital Federal para o Planalto Central tem longa história:

1751 – Francesco Tosi Colombina, cartógrafo Italiano, faz o levantamento de Goiás, a pedido do Marques de Pombal, que pensava na transferência da capital para o Planalto Central como estratégia de manutenção dos limites da colônia portuguesa;

1789 – A Inconfidência Mineira tem como um dos pontos de reivindicação a mudança da capital do Rio de Janeiro para São João del Rey;

1823 – José Bonifácio de Andrada e Silva propõe, na Assembléia Constituinte, a transferência da capital do Império para Minas Gerais e sugere dois nomes: Brasília e Petrópolis;

1891 - Art. 3º da primeira Constituição da República: “Fica pertencente à União, no Planalto Central da República, uma zona de 14.400km, que será oportunamente demarcada, para nela estabelecer-se a futura Capital Federal”.

1892 – A “Comissão Exploradora do Planalto Central do Brasil”, instituída pelo Presidente Floriano Peixoto e chefiada pelo engenheiro e astrônomo belga Luiz Cruls, estuda e demarca a área onde seria instalada a nova capital do Brasil;

1922 – O Presidente Epitácio Pessoa assina um Decreto determinando o lançamento da pedra fundamental da nova capital no Planalto Central, o que acontece de fato no centenário da Independência do Brasil, em Planaltina;

1934 - No art. 4º da Constituição está escrito: “Será transferida a Capital da União para o ponto central do Brasil”;

1946 – Nesta Constituição da República fica estabelecido o seguinte: “A Capital da União será transferida para o Planalto Central.” Desta forma o Presidente Eurico Dutra estabelece uma comissão, que tem à frente o Marechal Polli Coelho, para definir sua localização;

1954 – Criada no ano anterior pelo Presidente Vargas, a Comissão de Planejamento e Coordenação da Mudança da Capital Federal passa a ser presidida pelo Marechal José Pessoa e como seu ajudante de ordens chama o médico-militar Ernesto Silva;

1956 – JK sanciona a Lei N° 2.874, que trata da transferência da capital para o Planalto Central. Criação da Novacap, definição do nome Brasília e lançamento do Concurso do Plano Piloto;

1957 – Escolha do Projeto de Lúcio Costa e início da construção da cidade;

1960 – 21 de abril – Inauguração de Brasília.

A figura seguinte é um mapa do pesquisador Gustavo Lins Ribeiro¹⁸², que mostra a situação do Plano Piloto de Brasília e dos assentamentos pioneiros que abrigavam os trabalhadores da construção civil. Ao lado estão imagens do Laboratório DIMPU¹⁸³, coordenado pelo Prof. Frederico Holanda, com as manchas urbanas do Distrito Federal em seis momentos: 1955, 1960, 1965, 1975, 1991 e 2007. Ao final desta parede encontram-se imagens com a abertura de estradas, um mapa da distância entre Brasília e as capitais do país

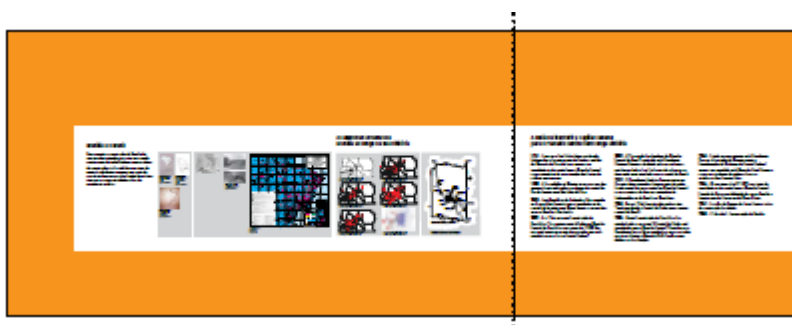
¹⁸² O mapa foi desenvolvido em sua dissertação de mestrado, no Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade de Brasília, e publicado em 2008 pela Editora da Universidade de Brasília (Ribeiro, 2008).

¹⁸³ DIMPU-Dimensões Morfológicas do Processo de Urbanização – Laboratório da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília.

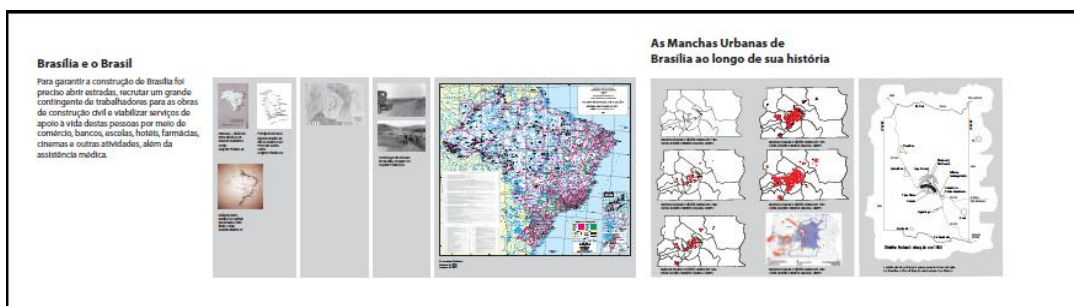
e um mapa do Departamento Nacional de Infraestrutura de Transportes, DNIT, com as principais rodovias federais de 2002 que ligam Brasília ao resto do país. O Texto 04 finaliza esta etapa:

BRASÍLIA E O BRASIL

Para garantir a construção de Brasília foi preciso abrir estradas, recrutar um grande contingente de trabalhadores para as obras de construção civil e viabilizar serviços de apoio à vida destas pessoas por meio de comércio, bancos, escolas, hotéis, farmácias, cinemas e outras atividades, além da assistência médica.



a.



b.

Figura 86: Exposição HJKO arquitetura e memória. a. Parede 03 contendo o módulo Contexto Urbano e b. Ampliação da área das imagens. Da esquerda para a direita: um mapa com as distâncias entre Brasília e as capitais do país; as rodovias existentes que ligavam Brasília ao Rio de Janeiro e ao porto de Santos; a abertura de estradas; um mapa com as Rodovias Federais em 2002; as manchas urbanas do Distrito Federal em 1955, 1960, 1965, 1975, 1991 e 2007; e o mapa com a localização do Plano Piloto e os acampamentos pioneiros.

Na continuação do módulo Contexto Urbano, estão expostas algumas imagens¹⁸⁴ das três cidades que se formaram a partir de acampamentos próximos ao HJKO: Candangolândia, Núcleo Bandeirante e Ceilândia, além de um breve texto sobre a criação destas localidades. O Texto 05 é o seguinte:

CIDADES FORMADAS A PARTIR DOS ACAMPAMENTOS PRÓXIMOS AO HJKO

CANDANGOLÂNDIA

¹⁸⁴ Todas as imagens utilizadas nesta parede são do Arquivo Público do DF. Há que se ressaltar a dificuldade em se escolher as mais representativas, pois a grande maioria das imagens tem muita expressão e delas podem ser retiradas inúmeras informações sobre a época. No projeto de Exposição de Longa Duração, pretende-se que todas elas fiquem disponibilizadas para acesso visual da comunidade.

O acampamento que deu origem à Candangolândia foi construído em 1956 com a instalação do Escritório Central da Novacap, um caixa-forte para o pagamento dos funcionários, um Posto de Saúde, um Posto Policial e os restaurantes do Serviço de Alimentação da Previdência Social, SAPS. Também fizeram parte deste núcleo inicial algumas residências para as equipes técnicas e administrativas da Novacap, uma escola e o acampamento que abrigava cerca de 12.000 trabalhadores: a Vila Operária ou Lonalândia. Sua regularização como cidade ocorreu em 1989. Recebeu moradores de várias áreas, inclusive do Acampamento do HJKO. A Associação de Moradores está mobilizada em torno da preservação de marcos históricos da área e da reconstrução da Escola Julia Kubitschek, a primeira de Brasília, projeto de Oscar Niemeyer e demolida em 1989.

NÚCLEO BANDEIRANTE

O Núcleo Bandeirante teve origem na Cidade Livre. Acampamento que abrigava o comércio e os serviços ofertados pela iniciativa privada. Tornou-se o principal núcleo de referência e abastecimento para a população que vivia em meio à construção de Brasília. Toda esta estrutura tinha tempo determinado de duração, pois com o fim das obras deveria ser extinta. Com os rumores sobre a dissolução da Cidade Livre, foi criado o Movimento Pró-Fixação e Urbanização do Núcleo Bandeirante. Em 1961, foi aprovada a regularização da área e os habitantes passaram a lutar pela implantação de infra-estrutura básica. Ao longo da década de 1960 as edificações em madeira foram substituídas pelas de alvenaria e em 1964 o Núcleo Bandeirante passou a integrar uma das Regiões Administrativas de Brasília. Na época, a imprensa se referia ao Núcleo Bandeirante como ‘a cidade que se recusou a morrer’.

CEILÂNDIA

O terreno atrás do HJKO foi ocupado pelos trabalhadores da construção civil, desempregados com o término das principais obras de Brasília. Este local ficou conhecido como “Invasão do IAPI”. No início da década de 1970, foi escolhida uma área para a transferência da comunidade, de forma pacífica. Foram doados lotes com infra-estrutura urbana para parte dos assentados. A Secretaria de Serviço Social promoveu uma campanha de esclarecimento para evitar resistência e violência, temendo o ocorrido em remoções anteriores e disponibilizou ajuda para a construção das casas. O local escolhido para o novo assentamento era perto de Taguatinga, na área denominada Ceilândia, nome derivado da Comissão de Erradicação de Invasões. Na época, a ação foi vista como uma ‘vitória social’ e o balanço da CEI indicava a transferência de 82mil pessoas que moravam em áreas de invasão para regiões com certa infraestrutura urbana.

Este núcleo foi bastante explorado pelos visitantes que participaram das visitas guiadas. Foram feitas muitas perguntas no módulo, principalmente sobre a transferência dos moradores para as áreas adjacentes. Vale inclusive ressaltar a apropriação do material exposto, pelo professor de um Curso de Educação Patrimonial que estava acontecendo nas instalações do Museu Vivo da Memória Candanga. O docente percorreu toda a exposição com os alunos e deteve-se demoradamente neste módulo, onde os alunos sentaram no chão e ele ficou por bastante tempo fazendo explicações.

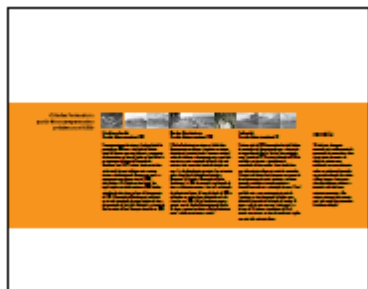


Figura 87: Exposição HJKO arquitetura e memória. Parede 04. Continuação do módulo Contexto Urbano.

Módulo Edificações

Na parede 06, é contada a história da construção do Hospital Juscelino Kubitschek de Oliveira e das edificações adjacentes. Em seu painel estão os nomes dos médicos e funcionários que fizeram parte da primeira equipe do hospital e dos moradores das casinhas e dos alojamentos, levantados até o momento na pesquisa documental e por meio de entrevistas ou história oral. O Texto 06:

O ACAMPAMENTO HJKO E SEUS MORADORES

Inaugurado oficialmente em 6 de julho de 1957, o HJKO era o órgão de assistência médico-hospitalar do Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Industriários, o IAPI. Foi construído em madeira, em apenas dois meses. Atendia os segurados do IAPI, os funcionários da Novacap e todas as pessoas que recorressem à instituição. Em 1958, a média era de 3.000 atendimentos por mês.

O projeto foi elaborado pelo Departamento de Urbanismo e Arquitetura (DUA) da Novacap, dirigido por Oscar Niemeyer, e executado pelos engenheiros do IAPI de São Paulo, Vicente Paes Barreto e Marcelo Colares Moraes.

Duas fileiras de casas geminadas, voltadas para o jardim, eram separadas por uma rua de serviço, por onde entravam as ambulâncias e caminhões. Na entrada do acampamento ficava o Posto de Benefícios à esquerda e a Agência do IAPI à direita.

O HJKO possuía enfermarias, salas de cirurgias, aparelhos de Raios-X, laboratório de análises clínicas, sala de ortopedia, maternidade, berçário, farmácia e consultório odontológico, além dos compartimentos de administração e apoio. Sua capacidade inicial era de 50 leitos. Foi equipado com o que havia de mais moderno em termos de equipamentos hospitalares no Brasil.

EQUIPE PIONEIRA

A primeira equipe do HJKO foi constituída pelos seguintes médicos: Edson Porto, Direção e Pediatria mas atendia a todas as especialidades; Giovani Cisneros, Análises Clínicas; Jorge Nabut, Clínica Geral; Elias Jorge Haun, Clínica Geral e Cirurgia; Augusto Valente Ornelas, Cirurgia; Gilvan Juvenal Dutra, Radiologia; Isaac Barreto Ribeiro, Cirurgia; Orlando Marum, Ginecologia; João Batista Mendonça, Ortopedia; Célio Menicucci, Clínica Geral; Cláudio Costa, Oftalmologia e Análises Clínicas; Carlo Strossi, Clínica Médica; Gustavo Ribeiro, Cirurgião; Renato Portela, Ontologia; Gustavo Dermeval da Fonseca, Odontologia e Carlos Henrique Saf Carneiro, Odontologia. Eugênio Moraes Sarmento, Ortopedia, era do 2º grupo e foi Diretor em 1959.

Trabalhavam na administração Cardoso-Administração, Luis Rioja-Contabilidade, Nirma Porto-Contabilidade e Análises Clínicas, Almir Vieira- Administração, Aquiles Ferreira-Contabilidade, José Mário de Castro-Tesouraria, Aloisio Ferreira Lima-Assistência Social, Raimundo-Almoxarife.

Como funcionários do hospital citam-se Vitória Nabut, Farmacêutica; Jandira, Auxiliar de Enfermagem; Dalva Castro, Auxiliar de Enfermagem; Rosirene, Enfermagem e Raimundo, Enfermagem.

Se você reconhece alguém nas fotografias, ajude o Museu Vivo a contar a história do HJKO deixando sua informação por escrito e o seu contato.

MORADORES DO HJKO

Casa 01. José Mário Castro (Tesoureiro) e Dalva (Auxiliar de Enfermagem)

Casa 15b. Aquiles (Contador) e Neuza

Casa 16a. Edson Porto (Diretor do HJKO) e Marilda

Casa 16b. Cardoso (Diretor Administrativo) e Rosália

Casa 17a. Almir Vieira (Administrador) e Estela

Casa 17b. Raimundo (Almoxarife) e Rosa (Enfermeira)

Casa 18a. Isac Barreto (Médico) e Lolita

Casa 18b. Renato Portela (Dentista) e Cumari

Casa 19a. Gustavo Dermeval da Fonseca (Dentista) e Marisa

Casa 19b. Gustavo Ribeiro (Médico)

Casa 20a. Jorge Nabut (Médico) e Luci

Casa 20b. Eugênio Sarmiento (Médico) e Ângela

Casa 21. Posto de Benefícios

Casa 22. Agência de pagamento (Tesouraria e Laboratório)

Alojamento 01. Nirma Porto e Vitória Nabut

Alojamento 02. Carlos Henrique Safe Carneiro (Dentista), José Mário (Laboratorista), Cláudio Costa (Oftalmologista e laboratorista) e Dalva Castro (Auxiliar de Enfermagem), Luíza (Auxiliar de Enfermagem)

violão e jogar. É a única planta que contém esta informação. Os outros levantamentos da área não o representam.

As entrevistas com pessoas que viveram no local foram sempre muito emocionantes. Todas se referem ao local como sinônimo de um tempo muito bom, de dificuldades, de desafios, mas também de muita solidariedade. Eram todos muito jovens, não havia idosos nem crianças, só as que nasceram depois. Estavam todos sem família, portanto ajudavam-se e partilhavam os seus sonhos. Uma das entrevistadas conta que, quando chegou, trazida por um primo, vinha da roça e não sabia fazer nada. Aprendeu a datilografar e, rapidamente passou a ser a melhor no serviço. Depois de ter sido treinada por um dos médicos, foi trabalhar no laboratório. Conta que se agarrou a esta chance para mudar de vida, conseguiu superar-se e nunca mais deixou de trabalhar em hospitais. Com o passar dos anos foi-se aperfeiçoando e melhorando seu nível profissional.

Durante a pesquisa descobriu-se que o acesso às casas não era feito pela alameda central, mas pelo jardim. A alameda era uma via de serviço por onde entravam as ambulâncias com os pacientes e os caminhões com os trabalhadores que chegavam e tinham que tomar as vacinas de tifo e tétano. Atualmente, as casas abrem para a via central como forma de integração das atividades que ali se desenvolvem.

Em frente a esta parede 06 estão um caderno, caneta e cópias das fotos onde se pretende identificar mais pessoas das fotografias. A maquete do hospital, construída com base nos levantamentos feitos por ocasião do tombamento, também compõe este módulo. Esta é uma tentativa de obter mais informações sobre o edifício, uma vez que as pessoas que trabalharam no local têm dificuldade de lembrar por meio das plantas baixas apresentadas.



Figura 90: Exposição HJKO arquitetura e memória. Imagens da Maquete do HJKO, construída em polietileno na escala de 1/100.

Na parede 07, Figura 93, está o texto que trata da Ação Popular que impediu a demolição do prédio do HJKO. Aqui está o que se considera uma das descobertas mais importantes da pesquisa: uma planta com o levantamento dos nomes de todas as pessoas que

viviam nas casas e nos acréscimos feitos depois que o hospital foi desativado. O texto 07 é o seguinte:

AÇÃO POPULAR

Com a inauguração da cidade e do Hospital Distrital de Brasília, atual Hospital de Base, suas atividades foram restringidas. Em 1966, o HJKO foi desativado e passou a funcionar como Posto de Saúde atendendo os moradores da Cidade Livre, Invasão do IAPI e Velhacap. Os acréscimos feitos em alvenaria são deste período.

Em 1974 o Posto de Saúde JKO encerrou suas atividades. Os moradores, por iniciativa própria, pintaram algumas vezes as instalações do antigo hospital. Mas as habitações receberam acréscimos e o terreno foi invadido com a construção de várias moradias em madeira.

Em 1983, o Instituto de Administração Financeira de Previdência e Assistência Social, IAPAS, antigo IAPI, e proprietário da área, decidiram pela demolição do HJKO, o que gerou protesto da comunidade que interpôs uma Ação Popular. A liminar foi imediatamente concedida pela Justiça Federal e a demolição foi sustada. Em seguida, a comunidade solicitou o tombamento do HJKO à Secretaria de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, SPHAN.

No mesmo ano, os técnicos da 8ª Diretoria Regional do SPHAN e do Grupo de Trabalho - Brasília, GT-Brasília, iniciaram o levantamento da área e o contato com a comunidade. Em 13 de novembro de 1985, por meio do Decreto Nº 9.036, o Governo do Distrito Federal, tombou o Acampamento do HJKO. O Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico do DF passou a funcionar em suas instalações até a década de 1990.

Em 26 de abril de 1990, foi inaugurado o Museu Vivo da Memória Candanga, nas instalações do antigo Acampamento do HJKO.

“Simplicidade de linhas arquitetônicas e materiais construtivos (madeira) imposta pela necessidade de rapidez de construção e a condição prévia de provisoriamente, tornando-se esse, por assim dizer, seu próprio vernáculo: técnica construtiva rudimentar, mas de muito bom acabamento; linhas arquitetônicas repetidas em todos os objetos construídos que ao invés de impor-lhe monotonia, conferem-lhes uma harmonia de volumes e planos que contribuem bastante à pregnância do tipo como (não só testemunho, mas) símbolo de época; a diversidade do tipo criada por variações num mesmo tema que seriam certos elementos como esquadrias, combogós, detalhes de fachada, realizados com o mesmo material (madeira) em desenhos variados; boa qualidade de espaços internos e externos, com bons efeitos na criação de microclima e conforto ambiental, adaptado ao clima da região. Nesse quadro tem papel destacado o Hospital Juscelino Kubistchek de Oliveira e o acampamento pioneiro a que deu origem e nome: Acampamento do Hospital HJKO.” (GT-Brasília, 1983, p. 03)

Justificativa no processo de tombamento do HJKO:

“(…) equipamento de importância fundamental para a dinâmica sócio-urbana da época referente à construção de Brasília, comparece hoje como um dos poucos testemunhos do viver operário que escreveu a história popular deste período.” (SECDF, DePHA, 1985)

Equipe do GT-Brasília – Coordenação Walter Albuquerque Mello, Diretor do DePHA/SEC e Briane Panitz Bicca, Coordenadora do GT/Brasília. Equipe que trabalhou no projeto do HJKO: Augusto César Puccinelli, Carlos Madson Reis, Libânia Lopes Cabezon, Luana Nogueira Le Roy, Maria das Graças S. Coutinho, Sílvio Cavalcante e Zilá Ferreira Messeder.



Figura 91: Planta do levantamento feito pela equipe do DePHA com o nome de todas as pessoas que se encontravam morando nas casinhas e acréscimos feitos durante o período de 1974 a 1984.

Ainda nesta parede, estão fotografias de edificações significativas da época da construção de Brasília que poderiam ter sido poupadas da demolição e duas que ainda se encontram em atividade, Figura 92.

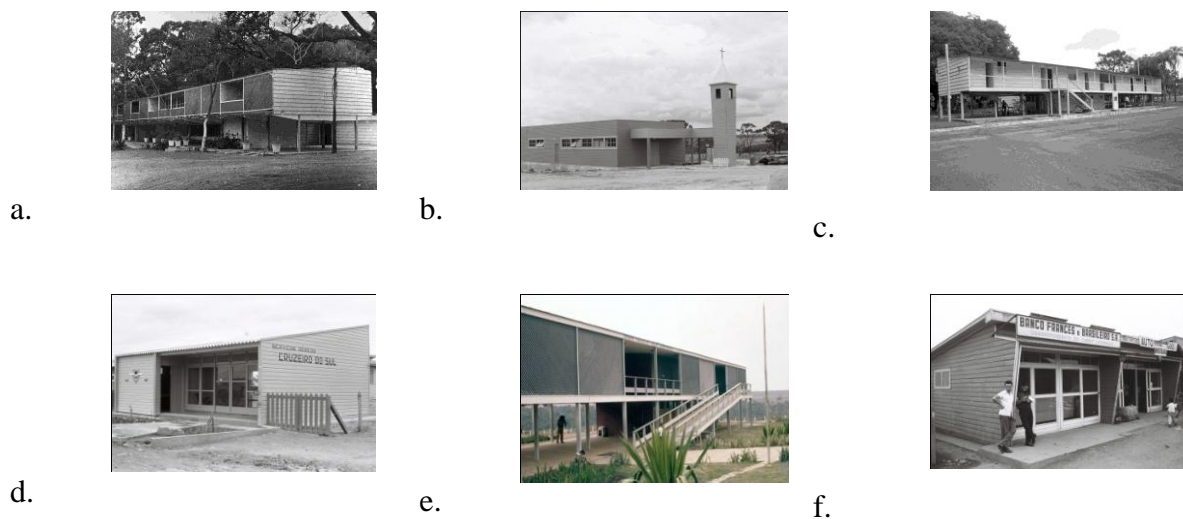


Figura 92: Edificações contemporâneas ao HJKO e o destino que receberam. a. Catetinho - DEMOLIDO; b. Igreja São João Bosco - PRESERVADA; c. Catetinho - PRESERVADO; d. Serviços Aéreos Cruzeiro do Sul - DEMOLIDO; e. Escola Júlia Kubitscheck - DEMOLIDA e f. Banco Francês e Brasileiro - DEMOLIDO. Fonte: Arquivo Público do DF

A intenção de colocar a planta com o nome dos antigos moradores da área foi trazê-los ao museu, juntamente com seus familiares e amigos. São pessoas comuns que são também responsáveis pelo fato de o museu estar ocupando uma edificação que faz parte de forma muito forte da história da construção da cidade. É, portanto, um reconhecimento pelo seu feito.

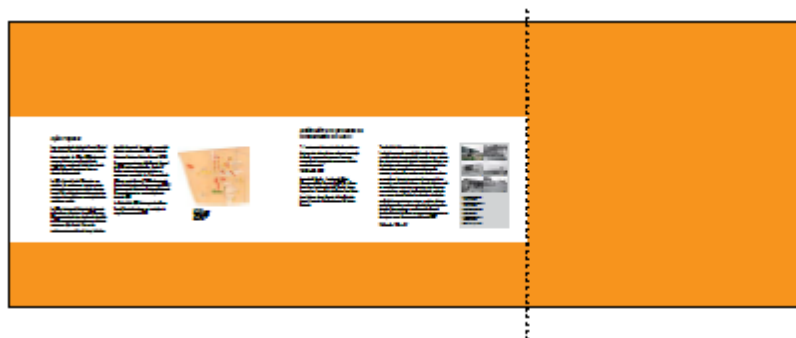


Figura 93: Exposição HJKO arquitetura e memória. Parede 07 contendo o histórico da Ação Popular e o levantamento das pessoas que vivam no local em 1984.

A parede 08, Figura 94, é uma homenagem ao médico mineiro, Dr. Edson Porto, que com apenas 23 anos, recém formado em medicina, aceitou o desafio de abrir o pequeno Posto Médico ao lado do escritório da Novacap e assessorou a construção do Hospital Juscelino Kubitschek de Oliveira. Ficaria apenas por dois meses, mas vive em Brasília até o momento. Quando as casas da alameda ficaram prontas, sua mãe Elídia veio morar com ele ao lado do hospital, em 1957. Em 1958 casou-se com a jovem de 17 anos Marilda Moraes, com quem teve cinco filhos. A primeira filha, Valéria, nasceu quando ainda viviam no acampamento HJKO.

Sua esposa foi uma das entrevistadas na elaboração desta pesquisa, colaborou com a reconstrução do cenário da época, disponibilizou imagens e ainda possibilitou o acesso a outras pessoas que viveram no local. Muitas das imagens desta exposição foram viabilizadas por ela e tratadas pelo fotógrafo Kim, que havia participado de uma homenagem organizada em sua casa por ocasião do cinquentenário de Brasília.

A seguir, o Texto 08:

O Dr. Edson Porto chegou em Brasília no dia 04 de dezembro de 1956, com 23 anos. A convite do Dr. Luiz Rassi, de Goiânia, montou o Posto de Saúde do IAPI, localizado ao lado do escritório da Novacap e do canteiro de obras, na atual Candangolândia.

Recém-formado em Medicina, pela Faculdade Nacional de Medicina, o Dr. Porto fazia os exames médicos de admissão dos trabalhadores, prestava assistência médica e aplicava as vacinas, com o auxílio do enfermeiro Raimundo. Os casos mais graves eram transportados para Goiânia, no avião do Governo de Goiás. Em 1957, o IAPI, decidiu construir um hospital de campanha.

O Dr. Porto ficou alojado no Posto de Saúde e dormia no Catetinho. O HJKO foi construído em 1957, juntamente com seis casas geminadas para doze médicos e funcionários com família e quatro alojamentos para os solteiros. D. Elídia, sua mãe, morou com ele até a chegada da esposa, D. Marilda. Moravam na casa à direita, mais próxima ao hospital.

Nesta casa nasceu a primeira filha do casal, Valéria. Moraram no acampamento até 1961.

Em frente, o clubinho congregava o que era uma família, para os que tinham aceitado o desafio de construir uma cidade no meio do cerrado.



Figura 94: Exposição HJKO arquitetura e memória. Parede 08 do módulo Edificações, contendo informações sobre o médico Dr. Edson Porto.

Módulo Técnica Construtiva

A parede 09, Figura 95, do módulo Técnica Construtiva busca explicar a técnica utilizada na construção do hospital, que era também a dos galpões de construção da época, e que foi escolhida por se entender que seria demolido posteriormente. Em frente ao painel, encontra-se também uma maquete, na escala de 1/50, da casinha utilizada pelo Dr. Porto. Aqui se fala um pouco de como a madeira é um material que pode ser usado para edificações permanentes e da importância do seu manejo sustentável, além da especificidade da técnica do ‘siding wall’, que tem preocupações climáticas e ainda hoje é bastante utilizada em países desenvolvidos. O objetivo foi também trazer questões ambientais, discutidas na atualidade, para a exposição.

O texto do módulo (Texto 09) é o seguinte:

O acampamento do HJKO foi construído em madeira, pois a intenção era demolir as edificações após a inauguração de Brasília. O sistema construtivo é chamado *Siding Wall*.

A madeira é um material de construção sustentável, ainda muito utilizado em diversos lugares do mundo e considerado ecologicamente correto. É o único recurso natural renovável com propriedades estruturais, um dos materiais mais resistente por unidade de peso, fácil de trabalhar e possibilita uma grande diversidade de formas. É relativamente leve, barateando o custo de transporte e montagem e é biodegradável, o que faz com que seus resíduos possam ser totalmente aproveitados.

O **manejo florestal** é um conjunto de técnicas empregadas para explorar a madeira comercial de uma floresta de tal maneira que as árvores de pequeno porte, a serem exploradas futuramente, sejam protegidas. Com um manejo bem elaborado, a produção de madeira pode ser contínua ao longo dos anos.

Consultoria Técnica do Módulo – Prof. Julio Mello – FAUUnB

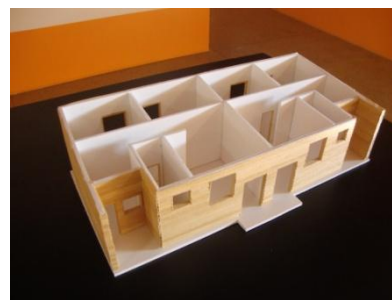


Figura 95: Exposição HJKO arquitetura e memória. Parede 09 do módulo Técnica Construtiva e maquete da casa destinada aos médicos e funcionários do HJKO.

No local de Exposição Temporária do MVMC é possível observar que a reconstrução de parte do hospital foi feita de forma diferente da construção original. A presença da maquete propicia um entendimento do espaço que vai ser vivenciado ao longo da visita nas casinhas onde se desenvolvem outras atividades e que estão completamente diferentes, em planta, da proposta original. As casas eram geminadas e abrigavam duas famílias. É possível também identificar a disposição diferente da atual, pois as casas eram voltadas para o jardim e não para a alameda central.

A maquete é uma forma de disponibilizar, para os que não visualizam bem as informações contidas na planta baixa, o espaço destinado às famílias.

Módulo Mão de obra

A parede 10, do módulo Mão de obra, Figura 96, explica a origem da palavra candango e sua evolução semântica. As imagens, todas do Arquivo Público do DF, mostram a chegada dos candangos ao planalto central, a hora da comida nos Serviços de Alimentação da Previdência Social, datas festivas e o primeiro dia do trabalho comemorado durante a construção de Brasília. Ao lado, duas fotografias da escultura de Bruno Giorgi, conhecida como Os Candangos e que está no meio da Praça dos Três Poderes em Brasília. Finalizando, um carro de época batizado batizado com o nome dado aos intrépidos trabalhadores da cidade.

Segue o Texto 10:

O termo Candango vem da África, onde era utilizado para se referir aos portugueses. Em nosso idioma significa trabalhador braçal vindo de outra região. Assim foram chamados os milhares de brasileiros que vieram de todos os estados para construir a nova Capital, independente da qualificação ou da região de origem.

“Em 1959 a palavra ganhava outro estatuto, o de sinônimo de pioneiro, de desbravador, de homem que confia no progresso, de brasileiro comum, de operário de Brasília. A palavra evocava os valores da coragem, da ousadia, da perseverança, da fé, da dedicação ao trabalho. Resumia enfim, todas as boas qualidades do brasileiro, os aspectos positivos da identidade nacional.” Luisa Videsott

Em 1958 Brasília possuía cerca de 35 mil moradores. As construções seguiam num ritmo de trabalho acelerado, com turnos alternados, durante 24 horas diariamente. Em 1959 eram 60 mil habitantes e, em 1960, 100 mil.

O número de desabrigados da construção de Brasília foi estimado em 30 mil ex-trabalhadores e suas famílias...

Em 1962 o governo admitia que cerca de 57 mil pessoas viviam em áreas desprovidas de infra-estrutura no Núcleo Bandeirante, na Candangolândia, na Vila Planalto e nas cidades satélites.

Escultura – Os Candangos de Bruno Giorgi

Batizada originalmente pelo autor de Os guerreiros, a escultura é conhecida como Os Candangos, pois foi concebida como uma homenagem a todos os trabalhadores da construção de Brasília. Seus mais de oito metros de altura, representando dois corpos em pé estão fincados na Praça dos Três Poderes. Sem dirigir-se especificamente a nenhum deles – legislativo, executivo ou judiciário - lembra-os o motivo pelo qual foram concebidos: zelar pelo povo brasileiro.

Em todas as visitas guiadas, este módulo propiciou comentários sobre familiares, peculiaridades do dia-a-dia da época, sobre as dificuldades enfrentadas pelos que vieram aceitar o desafio da construção. Principalmente comentou-se sobre a questão de como estas pessoas, que abandonaram suas cidades e vieram atendendo a um chamado do presidente JK para construir a nova capital, ficaram repentinamente sem emprego e moradia. Falou-se muito sobre a falta de planejamento e de soluções eficientes para lidar com o fato.

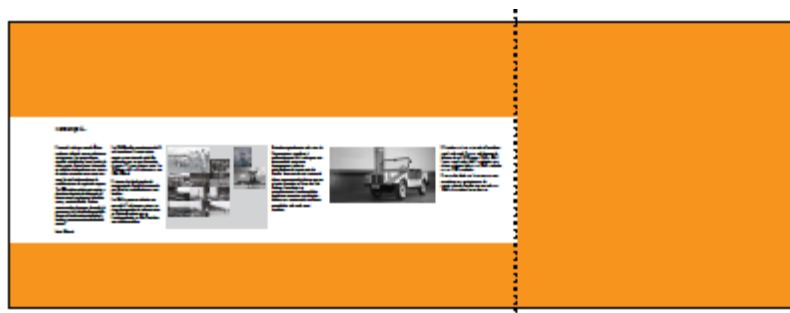


Figura 96: Exposição HJKO arquitetura e memória. Parede 10 do módulo Mão de obra.

Módulo Memória

Este módulo teria, na parede 05, a projeção do filme intitulado Brasília, Contradições de uma Cidade Nova, de 1967, que trata da construção da cidade e o destino dos milhares de trabalhadores que a construíram e depois ficaram à margem da modernização. Proibido na época de sua produção, o curta foi recentemente restaurado. Além deste, outras reportagens sobre os cinquenta anos da capital e uma exposição com livros sobre a cidade deveriam compor o módulo, mas sua implementação não foi possível por falta de apoio logístico.

Implantação

Finalizando a exposição, na parede 12, Figura 97, está exposto o Projeto Cidade Livre, do arquiteto Silvio Cavalcante, que pensou que este espaço poderia ser um equipamento cultural, como um dos equipamentos culturais para a área do Museu Vivo da Memória Candanga. Desta forma, mostra-se à sociedade o produto de um trabalho realizado por anos dentro do espaço do acampamento HJKO para a comunidade do entorno, do Distrito Federal e - por que não dizer? - de todos os brasileiros. Afinal, os brasilienses se formaram a partir de pessoas que vieram de todas as regiões do Brasil.

A seguir, o Texto 12:

“O projeto de adaptação da estrutura hospitalar em museu foi desenvolvido pelo DePHA-DF, sob a orientação do arquiteto Silvio Cavalcante, com a colaboração dos arquitetos Antônio Menezes Junior e Carlos Madson Reis. A situação das edificações era bastante precária por conta do tempo em que estavam sem manutenção e da ação de cupins. Alguns prédios já estavam praticamente destruídos e o tombamento era referente ao espaço urbano, ou seja, ao espaço composto pelas casas dos médicos com família, dispostas ao longo da alameda, do hospital no final do conjunto e dos alojamentos dos servidores e médicos solteiros à esquerda e não à área interna das edificações.

O Projeto Cidade Livre inclui o Museu Vivo da Memória Candanga e outros equipamentos culturais.”



Figura 97: Exposição HJKO arquitetura e memória. Parede 12, sobre a implantação do Museu Vivo da Memória Candanga no local do ex-acampamento HJKO.

Os créditos estão na parede 13, Figura 98.

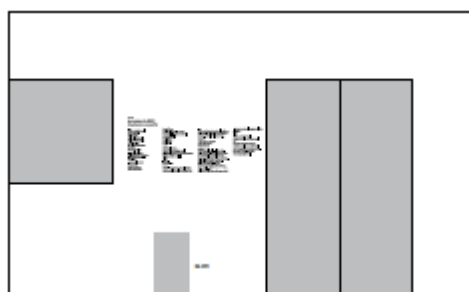


Figura 98: Exposição HJKO arquitetura e memória. Parede 13, contendo os créditos da exposição.

A exposição HJKO arquitetura e memória foi inaugurada durante a 9ª Semana Internacional de Museus com a palestra: História da arquitetura como fio condutor da memória, no auditório do Museu Vivo da Memória Candanga. A mostra aproximou pessoas

que haviam morado no acampamento HJKO, além de setores ligados ao patrimônio, ao turismo e às Faculdades de Arquitetura e Urbanismo e Museologia da Universidade de Brasília.

Em consequência da mostra houve também dois convites para palestras sobre a exposição, uma promovida pelo escritório de Angelina Quaglia, no dia 18 de maio de 2011 e outra no DOCOMOMO¹⁸⁵ Brasil, realizado em Brasília, no dia 08 de junho de 2011. A participação no Seminário Iberoamericano de Museologia em Madrid, e no Seminario Internacional de Espaços Culturais e Turísticos Lusófonos no Rio de Janeiro com a publicação do artigo apresentado em um livro de mesmo nome.

O Jornal Correio Braziliense divulgou reportagem sobre a exposição em sua página eletrônica¹⁸⁶, e várias publicações têm feito menção à mostra¹⁸⁷, além das publicações mensais de agenda cultural da cidade. Até meados de agosto tinham visitado a exposição cerca de 3.730 estudantes das redes pública e particular, enquanto que o público espontâneo ficou em torno de 286 pessoas. Um problema apontado pelos gestores do MVMC é justamente a escassez de público.

3.3.5. Como ele é (ou não) visto pela comunidade

“Isso aqui [o HJKO] para mim foi uma vida, eu briguei muito por esse tombamento”
(Sebastiana Silva de Lima, ex-moradora do Acampamento HJKO).

O Museu Vivo da Memória Candanga é o único acampamento pioneiro da época da construção de Brasília que está em pé. No entanto, pessoas das mais variadas profissões e proveniências, quando questionadas se conhecem o local, dificilmente já o visitaram. Algumas já ouviram falar, sabem de forma remota sua localização, mas o índice de idas efetivadas é muito baixo. Como forma de compreender a pouca visibilidade deste

¹⁸⁵ International Working Party for Documentation and Conservation of Buildings, Sites and Neighbourhoods of the Modern Movement. Organização não governamental sem fins lucrativos e assessora da UNESCO, fundada em 1988. Objetiva a documentação e a preservação das criações do Movimento Moderno na arquitetura, urbanismo e manifestações afins (www.docomomo.org).

¹⁸⁶A reportagem está disponível em: http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2011/06/13/interna_cidadesdf.256642/amostra-retrata-historia-do-hospital-juscelino-kubtscheck-de-oliveira.shtml em 17 de agosto de 2011.

¹⁸⁷No site da Secretaria de Cultura do DF, disponível em: <http://www.sc.df.gov.br/?sessao=agendaExposicoes>; na revista Agenda Brasília eventos culturais do DF, disponível em: http://www.brasiliagenda.com.br/midia/capas/capa_agosto_2011.pdf; na revista Boca-a-boca, disponível em: <http://issuu.com/ticorocho/docs/bab>.

representativo patrimônio da história da cidade, foram aplicados no total 366 questionários¹⁸⁸ divididos entre anteriores e posteriores à visitas guiadas. Entre os entrevistados estão 66 alunos do 3º Ano do Colégio Marista João Paulo II, escola particular do Plano Piloto de Brasília; 56 alunos do 4º Ano da Escola Classe II da Candangolândia, área muito próxima ao MVMC; 33 alunos do primeiro semestre da FAUUnB; 14 servidores do MVMC e 14 alunos da disciplina ‘Brasília, uma experiência urbanística - prática e teoria’, disciplina do curso de arquitetura onde estão matriculados alunos de vários cursos da UnB. Nas questões relacionadas com o conhecimento prévio do MVMC, foram retirados, para fins de estatística, os funcionários do museu.

Na Figura 99, o gráfico mostra que apenas 34% dos alunos da escola do Plano Piloto já haviam ouvido falar do Museu Vivo, enquanto que 64% dos alunos da Candangolândia sabiam de sua existência. Entre os jovens e adultos do DF, 67% sabiam de sua existência, mas apenas 7% já tinham ido ao local. A segunda pergunta não foi aplicada às crianças.

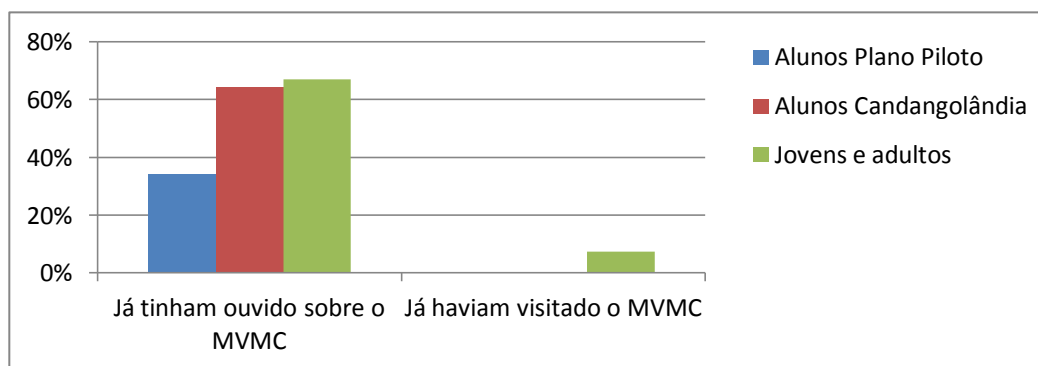


Figura 99: Questionário aplicado a frequentadores do MVMC. Resultados. Gráfico sobre o conhecimento prévio do MVMC por parte dos entrevistados.

A Figura 100 mostra um fato interessante. É praticamente inversa a proporção dos alunos que tinham conhecimento prévio do MVMC nas duas escolas. Dos alunos da escola do Plano Piloto, ou seja, mais distantes do local, aqueles que tinham conhecimento prévio o adquiriram principalmente por meio dos professores, enquanto que os da Candangolândia receberam mais informações dos pais, avós e amigos. Este fato pode ser atribuído à relação que muitas pessoas da comunidade possuem com o antigo hospital. Além do fato de as pessoas que ocupavam a área do antigo HJKO terem sido removidas para a Candangolândia, como foi explicado anteriormente, há o fato de o hospital ter funcionado até 1974 como posto de saúde da área.

¹⁸⁸ Os questionários encontram-se no apêndice da tese.

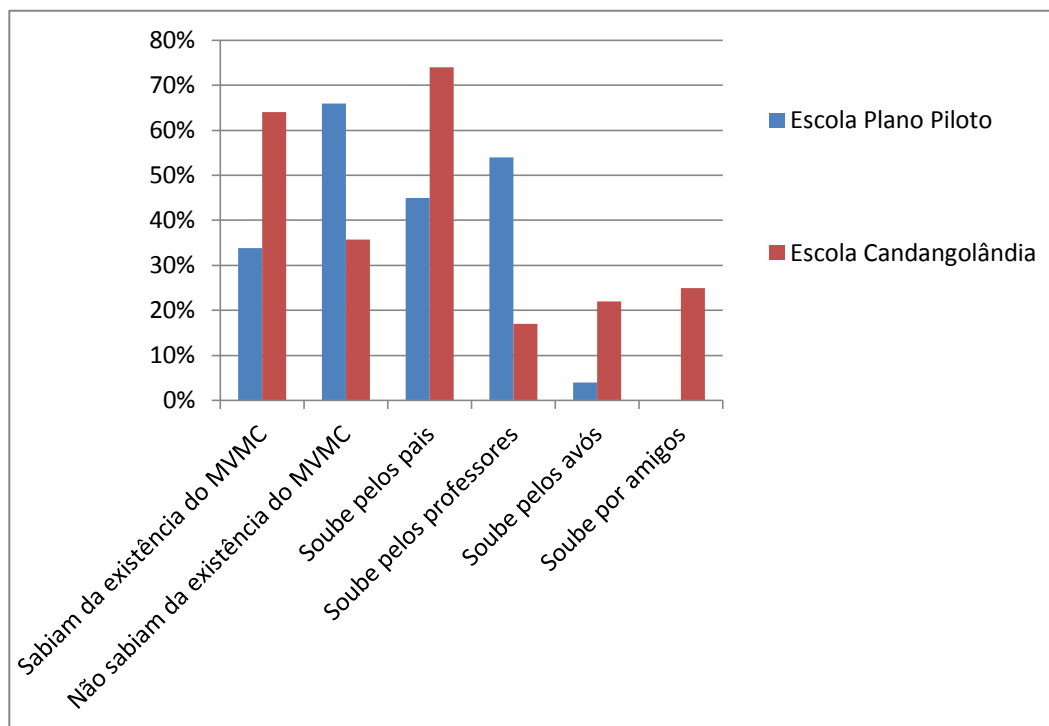


Figura 100: Questionário aplicado a frequentadores do MVMC. Resultados. Gráfico com a forma de conhecimento prévio do MVMC, por parte dos entrevistados nas escolas.

Quanto à pergunta sobre o que funcionava no MVMC, enquanto nenhum aluno do Plano Piloto acertou, 54% dos alunos da Candangolândia respondeu que era um hospital, o que mostrou, mais uma vez, que, apesar da pouca visita, o antigo hospital está presente na memória da comunidade. Nas várias visitas à escola, surgiram pessoas que conheciam outras que nasceram no hospital, ou trabalharam lá, e daí foi-se formando uma teia de informações e comunicação.

Mais de 75% das crianças da escola da Candangolândia conhecia pessoas que vieram trabalhar na construção de Brasília, e praticamente todas se sentiram representadas no museu. Para as crianças, preservar os monumentos é importante, pois eles ajudam a saber mais sobre a história da cidade e de sua gente. À exceção de dois alunos, todos se sentiram orgulhosos de ter o MVMC em sua cidade e declararam que irão convidar outras pessoas para visitá-lo. Como pode ser visto na Figura 101, os alunos acharam que a visita também contribuiu para saber mais sobre a história da cidade, e que o respeito e cuidado com estes monumentos ajuda a mantê-los.

Esta questão do orgulho pela presença do monumento pode ser trabalhada sob aspectos ligados à cidadania e à educação patrimonial, com o intuito de aproximar as pessoas de sua história, ressaltando o necessário zelo pelo patrimônio público. Ressaltando, inclusive,

a importância de se transmitir para as gerações futuras informações relacionadas com o passado da comunidade.



Figura 101: Questionário aplicado a frequentadores do MVMC. Resultados. Gráfico sobre como os estudantes se sentem com relação ao MVMC como monumento da cidade.

Sobre como as visitas aos monumentos podem ficar mais interessantes e convidativas, destacam-se as respostas mais escolhidas: atrações musicais, filmes sobre o local e temas afins, visitas guiadas e depoimentos com pessoas relacionadas ao lugar. Esta última opção só foi oferecida aos jovens e adultos, Figura 102.

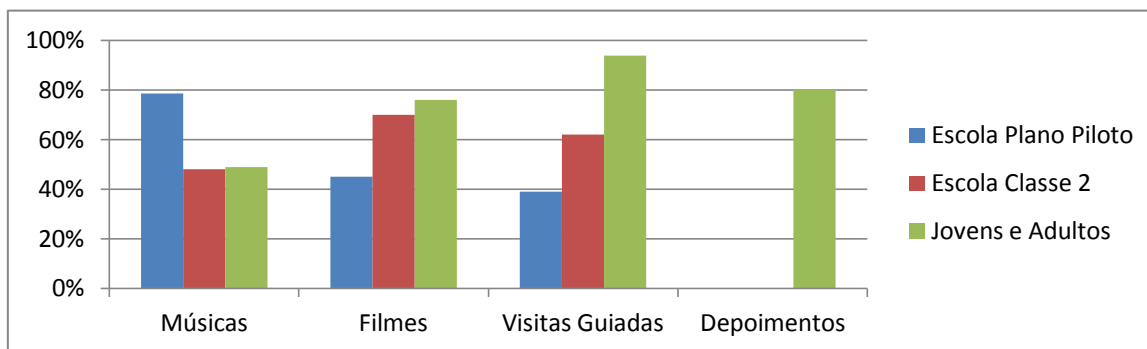


Figura 102: Questionário aplicado a frequentadores do MVMC. Resultados. Gráfico com as opções mais escolhidas de como tornar as visitas aos monumentos mais atraentes.

As visitas com as crianças foram muito intensas. Houve uma preocupação grande de envolvê-las no contexto da exposição, e as maquetes foram um atrativo especial. As turmas das duas escolas fizeram muitas perguntas e acabaram deixando recados entusiasmados nos questionários.

A escola da Candangolândia não tinha meios para fazer a visita. Foi necessário solicitar à Universidade de Brasília a liberação de dois ônibus, pois, apesar de ser muito perto, não havia como levar mais de sessenta crianças à pé para atravessar uma via de tráfego intenso sob o sol da seca do cerrado e com a umidade baixíssima. A alegria das crianças

emocionou a todos os envolvidos no passeio¹⁸⁹. Por suas mensagens, pode-se compreender como o patrimônio cultural reforça a ideia de cidadania:

Eu adorei, minha avó foi criada lá. Gabriela;

Muito obrigada pelo passeio, eu aprendi muito e é muito interessante o Museu Vivo da Memória Candanga. Marcella;

Eu adorei conhecer coisas da minha cidade gostei de aprender melhor sobre Brasília e dos candangos que construíram essa bela cidade. Marcus;

Acho muito importante o museu, ele nos ajuda a saber mais sobre a história de Brasília. Maria Eduarda;

Quando eu fui ao museu prestei muita atenção e gostei muito de lá por isso eu vou chamar muitão [sic] de pessoas para ir lá e conhecer a historia do nosso país e vou falar pra cuidar de lá. Mickael;

Acho que o passeio foi legal, vou falar para as minhas amigas para irmos visitar várias vezes. Leticia;

Obrigado por nos ajudar a entender mais sobre a construção de Brasília. Lucas José;

A importância de vir a este museu é de aprender a história da cidade onde moramos. Adolfo Silva;

Para que eu e outras pessoas possam aprender mais, precisamos zelar. Gabriel N.;

Temos que cuidar bem para aprendermos mais. Caio Barbosa;

O Museu Vivo da Memória Candanga além dos outros monumentos tem que ser cuidado para que mais pessoas saibam da historia da construção de Brasília. Hugo.¹⁹⁰

Pelas mensagens, as crianças deixaram transparecer que compreenderam a importância da ida ao museu e de sua preservação. Como o tema estava muito ligado ao universo delas, contaram conversas com seus avós, com suas famílias, e a todo instante um dizia que traria alguém para visitar o museu.

Ao longo destes meses, entre pesquisa e exposição, muitas foram as visitas que deixaram transparecer a importância do local em suas vidas. Dona Sebastiana Lima desceu do carro, respirou fundo e disse: "Eu lutei muito pelo tombamento disso aqui". E foi tomada de emoção quando viu a planta baixa contendo os nomes de seus companheiros de moradia e de luta pela preservação do antigo hospital de madeira, pois o que se considera o maior tesouro da exposição é o levantamento feito pelo DePHA, da população que habitava o local, visando

¹⁸⁹ Era sabido que outros passeios destas crianças haviam sido cancelados por falta de transporte, por esta razão estavam todos preocupados com o êxito da visita. É uma escola com muito alunos carentes e que não podem pagar pelo aluguel de um ônibus.

¹⁹⁰ Estas frases foram escritas ns questionário aplicado, após a visita ao Museu Vivo da Memória Candanga, pelas crianças do 4º ano da Escola Classe 2 da Candangolândia.

sua transferência para a Candangolândia, já apresentado na Figura 91. D. Sebastiana foi uma das responsáveis pela Ação Popular que impediu a demolição do HJKO e comentou sobre a importância de se zelar pela memória da cidade e de convidar os mais novos para conhecer e valorizar o caminho percorrido até aqui.

Outro grupo que foi peculiar, embora não tenha deixado registros escritos, mas gravados, foi o dos Seniores Candangos¹⁹¹. D. Maria Salomé de Andrade, atualmente com cem anos e oito meses, ao final da visita, quando perguntada se havia gostado do passeio respondeu: “Você agora é nossa verdadeira amiga porque está fazendo de nós gente novamente, está fazendo nós viver de novo [sic].” Isto foi o que mais se queria ouvir e tinha sido procurado por meio de questionários, a fim de decifrar o que representa para as pessoas tomar ciência de seu patrimônio cultural.

Aquela senhora simples, com um sorriso franco nos lábios e os olhos com um brilho de quem já viveu e passou por muitos sacrifícios, disse de uma forma tão direta! Com estas palavras, ela e outras pessoas, em vários momentos, ressaltaram a importância de terem sido convidadas para o passeio, de reviverem momentos e fatos de uma época que já vai longe, mas que retrata o esforço de uma geração já envelhecida, que reclama ser lembrada em atitudes de cidadania social, já que esta inclui o direito à cultura.

Esta experiência no MVMC foi compartilhada pelos servidores da casa. Todos, sem exceção, manifestaram-se positivamente, principalmente pela forma didática como está organizada a exposição e pela importância que as pessoas vêm demonstrando pelo resgate da história do HJKO.

O Museu Vivo da Memória Candanga possui uma forte carga emotiva, talvez por ainda estar muito recente no tempo. Mas é de se ressaltar como todos os envolvidos no processo de recuperação de sua história, mesmo sem conhecer algum protagonista, sentem-se emocionados com o tema e profundamente comovidos com a atitude de coragem e de enfrentamento dos que aqui chegaram, quando Brasília era ainda poeira, lona e concreto...

¹⁹¹ A Associação dos Seniores Candangos é uma entidade sem fins lucrativos criada por senhoras da sociedade civil. Reúne-se em espaço cedido pela Administração Regional da Candangolândia e tem como objetivo promover atividades para pessoas da terceira idade, em regime de integração social, no centro de convivência.

3.3.1. Mais possibilidades de comunicação do acervo arquitetônico

Além da proposta da Exposição de Longa Duração sobre a história do MVMC, foram pensadas outras iniciativas com a finalidade de aproximar o público de seu patrimônio construído:

1. O tratamento adequado dos acessos ao museu, de forma a torná-los fáceis e seguros, especialmente para pedestres e usuários de transporte público. Localizada a cerca de 3km da estação de metrô mais próxima, que fica ao lado de um importante shopping da cidade, a área é servida por linhas de ônibus, mas o acesso à Candangolândia, que fica em frente, separada apenas pela Estrada Parque Indústria e Abastecimento, EPIA, é de difícil travessia. A passarela fica a 100m de distância e o lugar é ermo. Portanto, apesar de ter uma localização estratégica em termos de vias de circulação, o acesso para os pedestres é bastante complicado e nada estimulante. Uma das estratégias pensadas pela atual direção é a disponibilização de um micro-ônibus circulando entre a referida estação de metrô e as comunidades do entorno.
2. A organização de uma Agenda Cultural no próprio museu com a participação da comunidade. Como exemplo, poderia ser pensada uma Semana da Música Brasileira, ou da Gastronomia Brasileira, nos jardins do museu, nos meses de julho, agosto ou setembro, quando a probabilidade de chuva é mínima e o espaço pode servir de local para a realização de shows ou exposições;
3. A associação da imagem do MVMC a serviços, como as Oficinas de Artesanato dos ‘Saberes e Fazeres’, que poderiam ter uma parceria com o Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas, SEBRAE, e a comercialização de objetos nelas produzidos, que teriam a logomarca do museu. Poderiam ainda ser vendidas fotografias do local e produtos relacionados ao museu, como tecidos feitos no tear, objetos feitos em cerâmica, bichos de madeira, malas de retirantes servindo como porta-lápis, camisetas e outros produtos. O dinheiro arrecadado poderia ser utilizado na manutenção do próprio MVMC e em programas de inserção social e de geração de renda. Poderiam ser vendidos no aeroporto e em lojas de turismo, como uma forma de divulgação do museu;
4. A participação em programas de rádio, elaboração de um blog com participação nas redes sociais, um serviço de informação para pessoas que trabalham com o

turismo na cidade, folders informativos para divulgação nas escolas e em guichês de informações turísticas e hotéis. As informações disponibilizadas devem ter linguagem apropriada a cada público alvo e ser ligadas a preservação e valorização do sítio e da comunidade, além de se destinar a subsidiar capacitações para o setor turístico e de educação patrimonial, com o fim de estreitar as relações entre a comunidade e seus visitantes;

5. A articulação, com outras edificações históricas, como o Catetinho e a igreja do Padre Roque ou São João Operário, de um circuito de ônibus turístico, uma vez por semana, como opção de turismo cultural/histórico;
6. O envio de informações do museu para revistas especializadas, atingindo não apenas turistas mas também estudiosos;
7. A elaboração de mapas explicativos do circuito do museu e,
8. A organização de um catálogo da Exposição de Longa Duração.

Capítulo 4. TRABALHANDO O PATRIMÔNIO ARQUITETÔNICO COMO ACERVO

Este capítulo pensa o patrimônio arquitetônico como acervo, a partir da experiência da montagem da Exposição Temporária realizada no Museu Vivo da Memória Candanga. A partir das demandas de informação, e sempre com o objetivo de pensar de forma sociomuseológica, imaginou-se a generalização dos princípios adotados de forma pontual no estudo de caso.

Ao se pensar a arquitetura, quando é um bem reconhecido como patrimônio cultural, como acervo do museu que abriga, imaginou-se em conceber uma ficha catalográfica para este acervo específico, nos moldes do que ocorre com todo acervo de museu. Como no Brasil, o órgão responsável pelas informações mais relevantes sobre os bens construídos e sua proteção é o IPHAN, procurou-se identificar quais os instrumentos existentes e utilizados pelo órgão na coleta dos dados mais relevantes. Verificou-se que está em andamento a construção de uma base de dados que pretensamente irá formar uma Rede de Proteção do Patrimônio, no qual este estudo baseou-se para formular a Ficha Catalográfica de Acervo Arquitetônico de Museus, a FICAA, com um vínculo direto para acessar as informações disponibilizadas pela base de dados que deverá estar implementada e em funcionamento no ano de 2012. A seguir, em linhas gerais, é apresentado o caminho percorrido pelo IPHAN até a construção deste instrumento que serviu de base para a formulação da FICAA.

A preocupação inicial do IPHAN, quando foi criado, era com a salvaguarda de sítios do período colonial em vias de destruição, por isso, os levantamentos eram feitos às pressas com a produção, na grande maioria das vezes, de um material informativo precário das condições dos imóveis¹⁹². Na década de 1970, tornou-se urgente e necessário que se elaborassem planos diretores vislumbrando o crescimento das cidades e sua relação com os centros históricos tombados. Neste período, foi produzido material mais elaborado sobre estes sítios, contemplando levantamento cadastral e histórico, mas dentro ainda de um olhar voltado para o planejamento em escala municipal, sem um aprofundamento no desenho urbano (IPHAN, 2001, p. 147). Na década de 1980, começou a ser produzido um material mais denso, com aprofundamento nas questões históricas e análise dos sítios em relação ao desenvolvimento do território no qual estão inseridos. Este material foi arquivado, e as informações, apesar de muito importantes, ficaram defasadas.

¹⁹² O único inventário dos primeiros anos do IPHAN de que se tem registro foi feito pelo arquiteto Silvio de Vasconcelos em Ouro Preto, em 1948, e contém fotos de todas as fachadas, data de construção e estado de conservação dos edifícios. (IPHAN, 2001, p. 147)

Na década de 1990, o IPHAN assumiu a necessidade de qualificar as informações do patrimônio tombado a fim de preservá-las e disponibilizá-las ao público em geral, contribuindo com a produção de conhecimento capaz de auxiliar a concepção de políticas e ações relacionadas à sua preservação, inclusive com a elaboração do Inventário Nacional de Bens Imóveis em Sítios Urbanos, INBI/SU¹⁹³. O INBI/SU gerou uma publicação com uma série de formulários e uma espécie de manual de preenchimento, com a finalidade de divulgar o método, a fim de inventariar de forma sistemática os bens imóveis em sítios urbanos tombados. Esta prática estava associada à ideia de que “[...] o registro sistemático permite disponibilizar os dados e informações produzidos para as comunidades e os poderes públicos, estabelecendo condições justas para parcerias e para um trabalho de caráter democrático” (IPHAN, 2001, p. 146).

O INBI/SU foi pensado a partir de três formas de análise do sítio urbano com o objetivo de compreender sua dimensão como patrimônio cultural: a pesquisa histórica, os levantamentos físico-arquitetônicos e as entrevistas com moradores e usuários.

A **pesquisa histórica** utilizava como base o preenchimento de quatro formulários¹⁹⁴, construídos com a finalidade de compreender os sítios tombados em sua relação com o território e o contexto histórico de sua origem e de seu desenvolvimento. Essa pesquisa histórica servia de subsídio para a montagem de guias bibliográficos sobre o sítio e informações que alimentavam de forma sintetizada o Formulário Geral do Sítio Urbano. Além de informações bibliográficas, iconográficas e cartográficas, os formulários forneciam bastante material para compreensão do processo de produção, uso e transformação de tais espaços.

Os formulários criados para os **levantamentos físico-arquitetônicos** tinham como objetivo coletar dados dos imóveis por meio de plantas, fotografias, características do lote, características arquitetônicas e avaliação do estado de conservação. Informações importantes para as ações de fiscalização e aprovação de projetos por parte do IPHAN.

Existiam ainda formulários preenchidos por meio de **entrevistas com moradores e usuários** dos imóveis e da região, o que possibilitava uma aproximação da comunidade com o

¹⁹³ O INBI/SU foi criado na década de 1980 com a finalidade de apoiar as ações relacionadas a conservação, restauração, promoção e gestão do patrimônio tombado em áreas urbanas.

¹⁹⁴ Os formulários utilizados na pesquisa histórica são: formulário I, A e B e Formulário Geral do Sítio Urbano.

bem e com o próprio órgão. Estas informações de ordem socioeconômica são de importante significado para a proposição das ações.

No entanto, desde 2006, verificou-se que o INBU estava direcionado ao patrimônio que já estava tombado e muito focado nas produções dos séculos XVI a XVIII. Nos Encontros Regionais do IPHAN surgiram inquietações com relação a estas questões, pois novas frentes de estudo se abriam¹⁹⁵. Em 2007, em seminário interno, decidiu-se investir em um sistema único de catalogação dos dados, a fim de dar suporte a uma nova política de gestão. Em abril de 2008, em encontro com os superintendentes do órgão em Salvador, foi apresentada uma versão preliminar. Em julho do mesmo ano foram montados grupos de trabalho para a formulação das fichas e, em 2009, o trabalho foi apresentado de forma definitiva como importante elemento de gestão integrada dos bens e com um aspecto propositivo. Estava criado o SICG.

O Sistema Integrado de Conhecimento e Gestão, SICG, (Ministério da Cultura - IPHAN) é um instrumento, criado pelo IPHAN, com o objetivo de integrar em uma base de dados única, as informações relacionados ao patrimônio cultural, em especial aos bens de natureza material; às cidades históricas; aos bens móveis e integrados; edificações, paisagens; arqueologia; patrimônio ferroviários; entre outras. Uma das principais aplicações do SICG é a composição de Inventários de Conhecimento, com o fim de formar uma base de informações para a construção de uma Rede de Proteção do Patrimônio em todos os estados e municípios.

“Entende-se por Inventário de Conhecimento (ou de varredura) qualquer estudo que vise conhecer o universo de bens culturais de determinada região [...] ou relacionados com determinado tema [...] visando a identificação e o cadastro das ocorrências materiais ainda existentes e apontando para a necessidade de estudos mais detalhados, como aqueles voltados para o registro das manifestações culturais imateriais. Os inventários de conhecimento ou varredura funcionam como um mapeamento abrangente do patrimônio cultural, cujo objetivo final é sua proteção e valorização.” (IPHAN-DEPAM, 2009, p. 11)

Estes Inventários de Conhecimento têm o objetivo de identificar o conjunto de bens culturais de determinada região ou tema, com o cadastramento das ocorrências materiais existentes e a possível necessidade de aprofundamento de tais evidências, visando o registro das manifestações culturais imateriais, possibilitando o mapeamento destas manifestações, sua proteção e valorização. As Redes de Patrimônio revelam-se então como instrumentos de

¹⁹⁵ As frentes de pesquisa apontavam para outros temas como: caminhos históricos, migração japonesa e teuto-brasileira, paisagem cultural, arquitetura ferroviária entre várias outras.

viabilização da articulação das ações compartilhadas pelo IPHAN na esfera federal, estadual e municipal.

Como o SICG utiliza modelo e metodologia padronizados, a documentação e o inventário servem de base para a cartografia do patrimônio, pois têm em sua matriz informações de georreferenciamento e classificação de acordo com sua categoria, tema e território de estudo. É utilizado também como subsídio na gestão do patrimônio cultural, embasando planos estratégicos, ações de reabilitação urbana e criação de normas de preservação. A pretensão é de que as edificações e/ou áreas protegidas sejam trabalhadas em consonância com as demandas da população e da dinâmica própria de cada aglomerado urbano, inclusive como fator de desenvolvimento social e econômico.

As fichas que formam o SICG estão divididas em três módulos: Conhecimento, Gestão e Cadastro. As informações partem do geral para o particular, com recortes temáticos e territoriais, possibilitando sua integração com outros instrumentos e metodologias de informação, como o Inventário Nacional de Referências Culturais, o INRC, que se ocupa da identificação de bens imateriais.

O SICG é um instrumento que ainda está em construção, por esta razão as fichas estão sendo testadas e avaliadas, para sua construção definitiva¹⁹⁶. É interesse do IPHAN disponibilizar as informações e o próprio instrumento de alimentação da base de dados para os estados, municípios, e entidades parceiras como universidades, centros de estudo, museus entre outros interessados nas ações culturais.

O Módulo de Conhecimento é o básico, é o que permite a coleta de informações que contextualizam o bem no território e na história, por meio da identificação dos temas estudados. Este módulo possui três fichas: M.101-Contextualização Geral, M.102-Contexto Imediato e M.103-Informações sobre a Proteção Existente. A Ficha M.101 está relacionada a um recorte territorial amplo. Foi concebida para ser preenchida como forma de contextualizar diversos bens, fazendo uma relação com um universo de pesquisa que pode ser territorial ou temático. Para informações de sítios e conjuntos, deve ser preenchida a ficha M.102 e, para bens individuais, a ficha M.301. A Ficha M.102 foi desenvolvida para ser aplicada em sítios ou conjuntos históricos urbanos e rurais identificads em recorte territorial e/ou temático mais amplo, onde é possível sua caracterização sobre aspectos históricos, geográficos,

¹⁹⁶ As Fichas do SICG preenchidas para o Museu Vivo da Memória Candanga encontram-se nos anexos desta tese.

morfológicos, tiplógicos e de apropriação dos espaços. Não é aplicado a bens isolados. A Ficha M.103 é aplicável a conjuntos rurais ou urbanos que já têm algum tipo de proteção.

No Módulo de Gestão são identificadas as áreas já protegidas. Suas fichas abordam de forma sistemática o patrimônio cadastrado e protegido, com o fim de respaldar estratégias de gestão e de valorização. A metodologia busca construir proposições por meio da análise. As sete fichas que compõem o módulo trabalham com informações sobre as normas que regem as áreas protegidas; fazem diagnóstico urbanos sobre questões ligadas a reabilitação, com relatórios fotográficos e diagnósticos de conservação da arquitetura. A intenção do programa é inserir ainda fichas com as rotinas de fiscalização em bens e sítios tombados, diagnósticos de conservação de bens móveis e integrados, gestão do patrimônio ferroviário, arqueológico, entre tantos outros temas de pesquisas desenvolvidas pelo órgão. A Ficha M.201-Pré-Setorização tem o objetivo de compreender setorialmente os vários componentes dos sítios e conjuntos rurais e urbanos já protegidos ou em processo, bem como as regiões do entorno, visando a normatização da área e de planos de preservação. Este formulário deve gerar uma proposta de pré-setorização e, após as visitas ao local, devem ser estabelecidas algumas propostas de normatização e um planejamento estratégico para a área tombada. A Ficha M.202-Characterização dos setores, detalha os setores definidos na ficha anterior, identificando problemas, demandas e potencialidades com o fim de definir diretrizes para os planos estratégicos voltados para o desenvolvimento, em consonância com a preservação do patrimônio cultural. Na Ficha M.203-Averiguação e proposição local, são testadas as diretrizes definidas nas fichas M.201 e M.202, quadra a quadra, identificando as exceções. A Ficha M.204-Diagnóstico áreas urbanas-Lote é um levantamento mais detalhado sobre as condições de uso dos lotes para subsidiar possíveis projetos de reabilitação urbana ou de investimentos em áreas degradadas. A Ficha M.205-Diagnóstico áreas urbanas-quadra, também serve de subsídio para possíveis intervenções, mas as informações que disponibiliza são relativas a ocupação, infraestrutura urbana e equipamentos disponíveis. A ficha M.206-Diagnóstico de conservação-Arquitetura religiosa destina-se a orientar vistorias em imóveis tombados e auxiliar as ações relacionadas a sua conservação. Outras fichas encontram-se em desenvolvimento para imóveis de outras categorias. A Ficha M.207-Relatório fotográfico está voltada para a documentação e organização das imagens feitas no local e podem ser anexadas aos mais variados documentos. Como é possível verificar no apêndice desta tese, estas fichas estão relacionadas mais diretamente com as ações de gestão e proteção do patrimônio.

No Módulo de Cadastro estão fichas destinadas a cada bem de interesse ou já protegido. Neste módulo existe um ficha padrão denominada Ficha M.301-Cadastro Geral, com importantes informações sobre o bem, onde ele recebe um número de identificação, a partir do qual serão inseridas informações específicas sobre o mesmo, e que será reproduzido nas demais fichas preenchidas sobre ele. Este número é a identidade do bem que permitirá que suas informações sejam rastreadas em outras fichas, bancos de dados ou sistemas. As fichas deste módulo tratam dos bens de forma individual, separados em diferentes níveis de informação, e sempre do geral para o específico. A Planilha Síntese-M.300 contém uma lista com todos os bens cadastrados, com identificação e informações necessárias à sua gestão, extraídas da ficha de cadastro geral. A Ficha M.302-Bem imóvel-Arquitetura-Characterização externa aplica-se a bens individuais. Esta ficha permite um levantamento mais aprofundado dos elementos externos, da tipologia e morfologia do bem arquitetônico. Já a Ficha M.303-Bem imóvel-Arquitetura-Characterização interna disponibiliza informações técnicas mais detalhadas sobre o interior do imóvel, seu uso original e atual, técnicas construtivas, materiais de acabamento, bens móveis e integrados e outras informações relevantes. A Ficha M.304-Bem imóvel-Conjuntos rurais aplica-se a imóveis em áreas rurais como fazendas, pequenas propriedades, engenhos, entre outros tipos recorrentes. Para imóveis destacados do conjunto, podem ser preenchidas as fichas M.301, M.302 e M.303. A Ficha M.305-Bem móvel e integrado cadastra obras de arte e bens integrados aos edifícios. As fichas M.306-Patrimônio Ferroviário e M.307-Patrimônio Naval estão relacionadas a dois temas específicos dentro do conjunto de estudos que segue avançando dentro do IPHAN e que sugere a ocorrência de novas fichas relacionadas a pesquisas focadas em determinados assuntos também de relevância temática no âmbito do patrimônio cultural brasileiro.

Dentro do projeto SICG, a ideia é de que os módulos sejam atualizados pelos parceiros, órgãos gestores e pesquisadores, observando o armazenamento do histórico de inserção de novos dados.

Na elaboração da FICAA, utilizou-se como parâmetro de construção a Ficha Cadastral de Acervo utilizada pela Secretaria de Cultura do Paraná, por meio da Coordenação do Sistema Estadual de Museus¹⁹⁷.

¹⁹⁷ Esta Ficha Cadastral de Acervo encontra-se no apêndice da tese e está disponível para consulta e download em: <http://www.cosem.cultura.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=22>

Em consonância com a experiência levada a cabo no desenvolvimento do ProMusAA, com o projeto de Exposição de Longa Duração no Museu Vivo da Memória Candanga e com a montagem da Exposição Temporária, tomou-se por base para a montagem da FICAA os mesmos parâmetros: Contexto Urbano, Técnicas Construtivas, Mão de Obra, Edificações e Memória. Verificou-se como o preenchimento das fichas do SICG podem suprir informações sobre o bem e buscou-se criar uma ficha direcionada para o trabalho com o acervo arquitetônico de um museu, segundo os indicativos privilegiados pela tese¹⁹⁸.

A FICAA tem como primeiro item a identificação do bem com o nome do museu, sua função e nome original e o Código Identificador do IPHAN, o que vai remeter para as informações que serão disponibilizadas pelo SICG por meio da Rede de Proteção do Patrimônio. No item 02 são relacionadas informações a respeito do tombamento e, em seguida, no item 03, são apresentados informações complementares sobre intervenções e um inventários de fotografias.

A partir do item 04 têm início as informações que devem ser levantadas para fins de trabalho com o acervo arquitetônico de forma sociomuseológica, daí a inclusão da comunidade nos dados solicitados. No módulo sobre o Contexto Urbano são solicitados levantamentos existentes sobre a evolução do sítio em que se encontra o bem; a implantação original e a atual, se houver modificações; e a planta baixa dos pavimentos, também informando se houve alterações com o passar dos anos. O campo das observações deve ser utilizado para relatar a situação do bem em relação ao crescimento da cidade, o acesso ao museu via transporte público e a relação do bem com outros equipamentos culturais.

No item 05 - Técnicas Construtivas, trata-se do levantamento do ‘modus faciendi’ original e de como ele é feito atualmente. Na ficha vêm algumas sugestões de materiais a serem abordados, mas há espaço para se incluir outras opções. Há um espaço também para se investigar temas relacionados às técnicas e materiais construtivos que possam ser de interesse para a comunidade, como o manejo sustentável; sobre determinado material explorado na região ou sobre as condições de trabalhadores que ficam expostos a determinado tipo de substância, ou preocupações desta natureza.

O item 06 aborda a temática da edificação em si, o histórico de sua construção, um registro iconográfico em vários momentos e o relato de fatos relevantes acontecidos no local,

¹⁹⁸ As fichas do SICG e as que foram preenchidas com os dados do Museu Vivo da Memória Candanga encontram-se no apêndice da tese.

além de procurar identificar pessoas, temas ou grupos relacionados com sua construção. Outro aspecto descrito é o estado da edificação e as possíveis intervenções.

Sobre o item 07, que trata da Mão de obra, a ênfase está nas pessoas que colaboraram com a construção, como era a relação de trabalho vigente na época, como era a formação das pessoas responsáveis pela obra e peculiaridades sobre os que construíram o local.

O item 08 é sobre a Memória, e possui levantamento de obras que tratam do assunto: livros, teses, dissertações, filmes, músicas de época, tudo o que possa informar sobre o tema.

Esta ficha foi concebida com a finalidade de induzir uma prática reflexiva sobre o acervo arquitetônico, procurando extrair elementos capazes de sugerir uma maior aproximação da sociedade com seu patrimônio construído por meio de temas que possam despertar o interesse dos mais variados visitantes sobre o lugar. Isso porque se acredita que, à medida que a história da arquitetura vai sendo contada, as pessoas passam a orgulhar-se de ter em sua cidade testemunhos de sua história.

A seguir, encontra-se a Ficha Catalográfica do Acervo Arquitetônico e, logo depois, a mesma ficha com instruções de preenchimento, nos moldes do que é feito pelo IPHAN no SICG.

FICHA CATALOGRÁFICA DE ACERVO ARQUITETÔNICO			
1. IDENTIFICAÇÃO			
1.1.Nome do Museu	1.2.Uso original	1.3.Nome Original	1.4.Código Identificador IPHAN
1.5.Localização	1.6.Tipologia Museológica	1.7.Projeto Museológico Sim () Não ()	1.8.Ação Educativa Sim () Não ()
2. TOMBAMENTO			
2.2.Individual ()	2.4.Municipal ()	2.7.Processo. _____	Data
2.3.Conjunto ()	2.5.Estadual ()	2.8.Livro. _____	
	2.6.Federal ()	2.9.Página. _____	
3. DADOS COMPLEMENTARES			
3.1.Autor e data do projeto original	3.2.Autor e data do projeto atual	3.3.Histórico de intervenções	
3.4.Área total do terreno	3.5.Área edificada		
3.6.Imagem Atual	3.7.Imagem (Data)	3.8.Imagem (Data)	3.9.Imagem (Data)
4. CONTEXTO URBANO			
4.1.Contexto Urbano (Data)	4.2.Contexto Urbano (Data)	4.3.Contexto Urbano (Data)	4.4.Contexto Urbano (Data)
4.5.Observações	4.6.Observações	4.7.Observações	4.8.Observações
4.9.Implantação		4.10.Planta Baixa	

4.11.Observações		4.12.Observações	
5. TÉCNICAS CONSTRUTIVAS			
5.1.Descrição da técnica original	5.2.Local	5.3.Imagens	5.4.Como a técnica é feita na atualidade/ Obs.
Vedação, estrutura e fundação			
Cobertura			
Esquadrias etc.			
5.5 Temas correlatos a serem desenvolvidos a partir das técnicas construtivas			
6. EDIFICAÇÃO			
6.1.Histórico da edificação			
6.2.Imagem (Data)	6.3.Imagem (Data)	6.4.Imagem (Data)	6.5.Imagem (Data)

6.6.Observação	6.7.Observação	6.8.Observação	6.9.Observação
9.10.Fatos relevantes acontecidos na edificação		6.11.Pessoas ou grupos relacionados com a história da edificação	
6.12.Relevância de sua construção		6.13.Peculiaridades históricas	
6.14.Conservação da Edificação	6.15.Descrição	6.16.Procedimentos	6.17.Observações
Identificação do local/ Imagem Bom () Regular () Péssimo ()			
Identificação do local/ Imagem Bom () Regular () Péssimo ()			
Identificação do local/ Imagem Bom () Regular () Péssimo ()			
Identificação do local/ Imagem			

Bom (<input type="checkbox"/>) Regular (<input type="checkbox"/>) Péssimo (<input type="checkbox"/>)			
7. MÃO DE OBRA			
7.1.Função	7.2.Vínculo empregatício/ origem	7.3.Nível de escolaridade/ técnico	7.4.Observações
Engenheiros ou responsáveis pela obra			
Mestre de obras			
Especialistas			
Artistas			
Trabalhadores			
8. MEMÓRIA			
8.1.Pesquisas	8.2.Livros	8.3.Artigos	8.4.Filmes
9. RESPONSÁVEL PELO CADASTRO			
9.1.Nome			9.2.Data

FICHA CATALOGRÁFICA DE ACERVO ARQUITETÔNICO			
1. IDENTIFICAÇÃO			
1.1.Nome do Museu Nome da instituição	1.2.Uso original Uso para o qual foi construído	1.3.Nome Original Nome original do Bem	1.4.Código Identificador IPHAN Código definido pelo SICG
1.5.Localização Cidade	1.6.Tipologia Museológica Museu histórico, antropológico, de arte etc.	1.7.Projeto Museológico Se possui projeto museológico Sim () Não ()	1.8.Ação Educativa Se possui ação educativa Sim () Não ()
2. TOMBAMENTO			
2.2.Individual ()	2.4.Municipal ()	2.7.Processo. _____	Data
2.3.Conjunto ()	2.5.Estadual ()	2.8.Livro. _____	
	2.6.Federal ()	2.9.Página. _____	
3. DADOS COMPLEMENTARES			
3.1.Autor e data do Projeto Original Nome e data	3.2.Autor e data do Projeto Atual Nome e data	3.3.Histórico de intervenções Se for necessário, incluir mais linhas	
3.4.Área total do terreno	3.5.Área edificada		
3.6.Imagem Atual	3.7.Imagem Imagem ou iconografia do período identificado com fonte	3.8.Imagem Imagem ou iconografia do período identificado com fonte	3.9.Imagem Imagem ou iconografia do período identificado com fonte
4. CONTEXTO URBANO			
4.1.Contexto Urbano (Data) Mapa com fonte e data	4.2.Contexto Urbano (Data) Mapa com fonte e data	4.3.Contexto Urbano (Data) Mapa com fonte e data	4.4.Contexto Urbano (Data) Mapa com fonte e data
4.5.Observações Informações relevantes sobre a imagem acima	4.6.Observações Informações relevantes sobre a imagem acima	4.7.Observações Informações relevantes sobre a imagem acima	4.8.Observações Informações relevantes sobre a imagem acima
4.9.Implantação		4.10.Planta Baixa	

<p>Planta contendo o terreno e a edificação no lote. Se necessário devem ser incluídas as imagens da implantação original e da atual.</p>		<p>Planta baixa de todos os níveis da edificação. No caso de serem várias edificações elas devem ser identificadas na implantação. Caso haja modificações devem ser incluídas plantas do período original e as intervenções posteriores.</p>	
<p>4.11.Observações Comentários sobre as plantas apresentadas acima</p>		<p>4.12.Observações Comentários sobre as plantas apresentadas acima</p>	
<p>5. TÉCNICAS CONSTRUTIVAS</p>			
5.1.Descrição da técnica original	5.2.Local	5.3.Imagens	5.4.Como a técnica é feita na atualidade/ Obs.
Vedação, estrutura e fundação	Identificar o local das informações, se possível com indicação em planta	Imagens das informações	Breve contextualização da técnica na atualidade
Cobertura	Identificar o local das informações, se possível com indicação em planta	Imagens das informações	Breve contextualização da técnica na atualidade
Esquadrias etc. Se for necessário, podem ser incluídas e analisadas outras técnicas construtivas, como piso, detalhes hidráulicos, materiais peculiares e sua fabricação etc.	Identificar o local das informações, se possível com indicação em planta	Imagens das informações	Breve contextualização da técnica na atualidade
<p>5.5 Temas correlatos a serem desenvolvidos a partir das técnicas construtivas Identificação de temas atuais que possam ser abordados a partir das informações relacionadas com as técnicas construtivas descritas anteriormente.</p>			
<p>6. EDIFICAÇÃO</p>			
<p>6.1.Histórico da edificação Histórico do imóvel contendo a cronologia de sua construção até o tombamento.</p>			

6.2.Imagem (Data) Iconografia da edificação com fonte e data	6.3.Imagem (Data) Iconografia da edificação com fonte e data	6.4.Imagem (Data) Iconografia da edificação com fonte e data	6.5.Imagem (Data) Iconografia da edificação com fonte e data
6.6.Observação Comentários sobre a iconografia acima	6.7.Observação Comentários sobre a iconografia acima	6.8.Observação Comentários sobre a iconografia acima	6.9.Observação Comentários sobre a iconografia acima
6.10.Fatos relevantes acontecidos na edificação Detalhar informações sobre o bem.		6.11.Pessoas ou grupos relacionados com a história da edificação Detalhar a participação de pessoas ou grupos na história da edificação ou do lugar.	
6.12.Relevância de sua construção Comentar a importância de sua construção para a cidade e/ou para a comunidade.		6.13.Peculiaridades históricas Registrar lendas ou histórias contadas sobre a edificação.	
6.14.Conservação da Edificação	6.15.Descrição Identificação de problemas	6.16.Procediment os Quais os procedimentos mais adequados	6.17.Observações
Identificação do local/ Imagem Imagem de pontos críticos da edificação Bom () Regular () Péssimo ()			
Identificação do local/ Imagem Imagem de pontos críticos da edificação Bom () Regular () Péssimo ()			
Identificação do local/ Imagem			

<p>Imagem de pontos críticos da edificação Bom () Regular () Péssimo ()</p>			
<p>Identificação do local/ Imagem</p> <p>Imagem de pontos críticos da edificação Bom () Regular () Péssimo ()</p>			
7. MÃO DE OBRA			
7.1.Função	7.2.Vínculo empregatício/ origem	7.3.Nível de escolaridade/ técnico	7.4.Observações
Engenheiros ou responsáveis			
Mestre de obras			
Especialistas			
Artistas			
Trabalhadores			
8. MEMÓRIA			
8.1.Pesquisas Teses, dissertações e monografias	8.2.Livros sobre o assunto	8.3.Artigos publicados em jornais, revistas e periódicos	8.4.Filmes sobre o assunto bem ou que o utilizaram como cenário
9. RESPONSÁVEL PELO CADASTRO			
9.1.Nome			9.2. Data

Note-se que a ficha induz a introdução de histórias e temas relacionados com as pessoas do lugar, justamente para facilitar o entrosamento da comunidade com seu patrimônio cultural edificado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pergunta inicial que gerou esta pesquisa foi: A arquitetura de um museu, quando é um patrimônio arquitetônico, pode ser reconhecida e, portanto, trabalhada como acervo da instituição? No caminho percorrido para buscar a resposta, concluiu-se que é possível responder positivamente a essa pergunta.

A pesquisa desenvolvida na tese passou por diversas etapas e foi construída com muita leitura, entrevistas, aplicação de questionários, e teve como ponto alto a montagem de uma exposição, onde se buscou colocar o acervo arquitetônico como condutor de um processo sociomuseológico.

Atingiu-se o **objetivo geral** por meio da parte prática da tese. Propôs-se trabalhar a arquitetura de museus, quando patrimônio constituído, como acervo museológico, dentro dos conceitos da Sociomuseologia. Paralelamente ao objetivo geral, foram desenvolvidos os **objetivos específicos**. São eles:

O primeiro: Estudar os princípios que norteiam a Sociomuseologia e sua relação com o patrimônio cultural, em especial com a arquitetura e o urbanismo. Este objetivo foi contemplado no primeiro capítulo, com a leitura das cartas patrimoniais, dos principais textos sobre a Nova Museologia, em especial sobre a Sociomuseologia, procurando entender em que medida o patrimônio arquitetônico pode ser visto como potencial campo de ação. Neste sentido, procurou-se também compreender como se deu a aproximação da arquitetura com a museologia, num patamar histórico, com a construção dos lugares de memória. Além disso, foram estudadas questões conceituais sobre o patrimônio cultural e o patrimônio arquitetônico.

O segundo: Estudar a relação da Sociomuseologia com a arquitetura e o urbanismo por meio de experiências que já incluem o patrimônio arquitetônico como acervo, e verificar a importância desta relação na construção de laços sociais que possam ser revertidos em ações de desenvolvimento social. No Capítulo 2 da tese, este objetivo serviu, juntamente com o primeiro, para respaldar teoricamente as ações que seriam desenvolvidas no Capítulo 3. Com estas leituras foi possível uma reflexão sobre como, de acordo com os princípios da Sociomuseologia, o acervo pode ser trabalhado com a comunidade. Neste momento também se apresentou a arquitetura como possível agente destas ações.

Os Capítulos 3 e 4 abrigaram os seguintes objetivos específicos: Desenvolver uma metodologia de trabalho com o acervo arquitetônico que viabilize de forma mais contundente sua inclusão nas ações de musealização do patrimônio construído, visando reflexões em torno

da realidade social; Aplicar a metodologia desenvolvida na construção de um **Projeto de Musealização do Acervo Arquitetônico** no Museu Vivo da Memória Candanga em Brasília e Avaliar sua aplicação por meio de questionários com alunos do ensino fundamental e funcionários do museu.

Esta foi a parte prática da tese, onde foi feito o levantamento histórico do Museu Vivo da Memória Candanga, local onde funcionou o primeiro hospital da capital que estava sendo construída, Brasília. Foi então feito o registro sucinto do Projeto Brasília e da importância do Hospital Juscelino Kubitschek de Oliveira, HJKO, para a comunidade que vivia praticamente em um canteiro de obras. Identificados os principais aspectos que deveriam ser comunicados, **Contexto Urbano, Histórico da Edificações, Técnicas Construtivas, Mão de Obra e Memória**. Foram elaboradas duas propostas: uma Exposição de Longa Duração, com a utilização de recursos tecnológicos com a reconstrução do Posto de Benefícios do IAPI, e a de uma Exposição Temporária, com a disponibilização do conteúdo levantado.

A direção do MVMC disponibilizou o espaço e a Secretaria de Cultura financiou o projeto. A iniciativa foi de tal forma incorporada e aceita pelos funcionários do museu que a exposição, que foi inaugurada em 21 maio de 2011 e estava prevista para durar três meses, até hoje encontra-se disponível para visitação, tendo sido inclusive solicitado que ela permanecesse até que o material pudesse ficar definitivamente no museu. Foram construídas maquetes para que as pessoas compreendessem a dimensão do hospital e das casinhas dos médicos e funcionários.

As visitas guiadas foram feitas com cinco turmas de duas escolas, uma escola do Plano Piloto de Brasília e outra da Candangolândia, uma área muito próxima ao museu. Também foram alunos da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e idosos moradores da área. As respostas mostram como um importante patrimônio, que foi tombado graças à iniciativa popular, mantém-se longe dos olhos da grande maioria dos moradores do DF. Em contrapartida, as visitas mostraram também o sentido de respeito pela memória que ele representa, e como as histórias passadas no local remetem ao prazer de se encontrar com um passado recente, mas que diz respeito a uma parcela grande da população do DF.

Neste sentido foram extraídas lições da concepção da exposição para que, no capítulo seguinte, fosse construída a Ficha Catalográfica do Acervo Arquitetônico, uma forma de contribuir para ações semelhantes em outros museus.

É preciso ressaltar que, ao longo da pesquisa no Museu Vivo da Memória Candanga, tomou-se consciência de que o processo de tombamento do antigo Hospital Juscelino Kubitschek de Oliveira, apesar de ter passado pelas instâncias oficiais do estado, foi iniciado pela comunidade que vivia no terreno, abandonado pelo poder público havia quase uma década. Portanto, a ressalva que se fez na introdução é justamente porque se acredita que as ações levadas a cabo nesta iniciativa museológica tiveram êxito, em parte, pela representatividade que este patrimônio arquitetônico tem diante da comunidade. Esta experiência, que contou com a participação genuína da sociedade, em seus diversos níveis, pode ser o ponto de partida para outra pesquisa, a fim de verificar se as contribuições e os instrumentos utilizados neste exemplo podem ser adequados também a edifícios cujo tombamento partiram de iniciativas do estado, de entidades relacionadas a camadas mais intelectualizadas ou mesmo de camadas sociais mais abonadas. A ideia é sempre inserir a sociedade no contexto da história da arquitetura e do urbanismo que está sendo contada, procurando aproximá-la de temas relacionados com o cotidiano das pessoas.

Conclui-se que a arquitetura de um museu, quando é um patrimônio arquitetônico, pode ser reconhecida e, portanto, trabalhada como acervo da instituição. E ainda mais, conseguiu-se identificar como as ações propostas na iniciativa levada a cabo no Museu Vivo da Memória Candanga, por meio dos depoimentos, podem, sim, refletir ações de inclusão social, identidade e cidadania.

A inclusão social pode ser conquistada por meio da disponibilidade de se contar a história por meio das maquetes, dos guias, de auriculares, da interação com o dia-a-dia dos visitantes, com informações de sua realidade e de locais onde possam deixar relatos, tirar dúvidas e sentirem-se participantes da narrativa. Ressalte-se aqui a fala do Sr. Joel, que, após 19 anos de trabalho no local como vigilante, confessou sentir-se, pela primeira vez, apto a responder as perguntas dos visitantes do museu. Todos os funcionários do museu, independente da função que ocupam, foram convidados a participar de uma visita guiada na qual foram respondidas perguntas sobre o local. Sem que fosse solicitado, a exposição 'HJKO arquitetura e memória', entrou no circuito habitual do museu, feita pela equipe de educadores da instituição.

A identidade pode ser reconhecida em especial pelos que viveram no local, ou tiveram alguém de sua família que foi atendido ou trabalhou no HJKO. Destaco aqui D. Sebastiana de Lima, que foi a líder do movimento para o tombamento do local, mas cedeu seu

lugar para o Sr. Nilton Rosa porque passou a ser ameaçada por aqueles que queriam apropriar-se das casinhas. Sua emoção foi muito grande enquanto seus dedos deslizaram pelos nomes dos vizinhos do acampamento. Contou ainda como a vida era dura nos primeiros anos de Brasília.

E finalmente, o sentido de cidadania veio pelos olhinhos apertados de D. Maria Salomé de Andrade que, depois de uma manhã visitando o espaço, disse que se sentia “gente novamente”, por ter sido convidada para aquele passeio que lhe trouxe tantas lembranças. Porque foi lembrada, foi valorizada e teve a oportunidade de vivenciar sua cidadania.

Esta experiência trouxe muitos frutos. Certamente o Museu Vivo da Memória Candanga obteve maior visibilidade e aos poucos vem retomando seu lugar na história. Sua equipe é muito comprometida e, arrisca-se dizer, apaixonada pelo museu.

As ações desenvolvidas aqui podem ser aplicadas em outros monumentos arquitetônicos e, certamente, hão de aproximar a sociedade de seu patrimônio constituído, pois como disse Ruskin: “[...] é bom ter ao alcance não apenas o que os homens pensaram e sentiram, mas o que suas mãos manusearam, e sua força forjou, e seus olhos contemplaram, durante todos os dias de suas vidas.”

Inclusão Social



Figura 103. Visita à exposição HJKO arquitetura e memória com as crianças da Escola Classe II da Candangolândia.

Identidade



Figura 104. D. Sebastiana e Sr. Antônio Lima identificando seus nomes e de seus amigos no levantamento feito em 1984 pelo DEPHA-DF.

Cidadania



Figura 105. D. Maria Salomé de Andrade, com cem anos e oito meses, feliz com a ida ao MVMC.

BIBLIOGRAFIA

- ABREMC. (2008). *Sobre a Associação Brasileira de Ecomuseus e Museus Comunitários*. Retrieved 2010 29-Setembro from Site da Associação Brasileira de Ecomuseus e Museus Comunitários: <http://www.abremc.com.br/>
- Abreu, R. (2003). A emergência do patrimônio genético e a nova configuração do campo do patrimônio. In: R. Abreu, & M. Chagas, *Memória e Patrimônio. Ensaios contemporâneos* (pp. 30-45). Rio de Janeiro: DP&A.
- Acquaviva, M. C. (1999). *Diccionario Acadêmico de Direito*. São Paulo: Editora Jurídica Brasileira.
- Alberti, V. (2005). Histórias dentro da História. In C. B. Pinsky, *Fontes Históricas* (pp. 155-202). São Paulo: Contexto.
- Alves Neto, R. R. *O Sócrates de Hannah Arendt*. Natal.
- Araújo, M. e. (1999). A Memória do Pensamento Museológico Contemporâneo: Documentos e depoimentos. (C. B. ICOM, Ed.)
- Barbier, R. (2007). *Pesquisa-Ação*. (L. Didio, Trad.) Brasília: Liber Livro Editora Ltda.
- Bauman, Z. (2005). *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi; tradução de Carlos Alberto Medeiros*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Bellaigue, M. (1992). O desafio Museológico. *Forum de Museologia do Nordeste*. Salvador.
- Biermann, V., Grönert, A., & Jobst, C. (2006). Itália-Leon Battista Alberti. In: P. Lamers-Schütze, *Teoria da Arquitectura do renaissance até nossos dias* (M. d. Boléo, Trad., p. 565). Colonia: Taschen.
- Bosi, E. (1994). *Memória e sociedade: lembranças dos velhos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Botelho, L. A. (2009). O princípio das escalas no plano urbanístico de Brasília: sentido e valor além de proporção. In: F. L. (Org), *Brasília 1960 2010: passado, presente e futuro* (pp. 87-97). Brasília: Secretaria de Estado de Desenvolvimento Urbano e Meio Ambiente.
- Bourdieu, P. e. (2007). *O amor pela arte. Os museus de Arte na Europa e seu Público*. São Paulo: EDUSP, Zouk.
- Bruno, M. (2008). Museu e museologia: idéias e conceitos – Abordagens para um balanço necessário. *ICOFOM-LAM*. Rio de Janeiro.
- Bruno, M. (2006). Museus e Pedagogia Museológica: os caminhos para a administração dos indicadores da memória. In: LEPA, *As várias faces do Patrimônio*. Santa Maria: LEPA/UFSM.
- Bruno, M. (2004). *Principais Campos da Ação Museológica*. São Paulo: CCBB.
- Bruno, M., & Araújo, M. (. (1995). *A memória do pensamento museológico contemporâneo – Documentos e depoimentos*. Comitê Brasileiro do ICOM.
- Canclini, N. (2001). Por qué legislar sobre industrias culturales. In: *Nueva Sociedad*. N. 175 – Setembro- Outubro.

- Cândido, M. (2008). As ondas do pensamento museológico: Balanço sobre a produção brasileira. In *Museus como agentes de mudança social e desenvolvimento-Propostas e reflexões museológicas* (pp. 53-72).
- Carreño, F. (2004). *Curso de Museología*. Gijón: Trea.
- Carta de Atenas. (1931). *Cadernos de Sociomuseologia*, N° 15, 83-89.
- Chagas, M. (2003). Imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freire e Darcy Ribeiro. *Introdução ou o enigma do chapeuzinho preto da Tese apresentada na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro para a obtenção do grau de Doutor*.
- Chagas, M. (2003). Memória política e política de memória. In: R. e. Abreu, *Memória e Patrimônio* (pp. 141-171). Rio de Janeiro: DP&A.
- Choay, F. (2006). *A alegoria do patrimônio* (3ª Edição ed.). (L.V.Machado, Trans.) São Paulo: Estação Liberdade/ UNESP.
- Choay, F. (2006). *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade/ UNESP.
- Comissão de Planejamento da Construção e da Mudança da Capital Federal. (2009). Edital para o Concurso Nacional do Plano Piloto da Nova Capital do Brasil. In: F. L. (Org), *Brasília: 1960 2010: passado, presente e futuro* (pp. 27-33). Brasília: Secretaria de Estado de Desenvolvimento Urbano e Meio Ambiente.
- Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos dos Monumentos Históricos. (1964). Carta de Veneza. *Carta Internacional sobre a conservação e o restauro de monumentos e sítios. N.15*. Veneza: Edições ULHT.
- Corradini, L. (15 de Março de 2006). "No hay que confundir memoria con historia", dijo Pierre Nora. *La visión del filósofo y académico francés*. Acesso em 10 de Abril de 2010, disponível em La Nacion.com: http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=788817
- Costa, L. (1902-1998). *Arquitetura*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora.
- Costa, L. (2009). Brasília revisitada, 1985-1987. Complementação, preservação, adensamento e expansão urbana. In: F. L. (Org), *Brasília 1960 2010: passado, presente e futuro* (pp. 69-77). Brasília: Secretaria de Estado de Desenvolvimento Urbano e Meio Ambiente.
- Costa, L. (2009). Relatório do Plano Piloto de Brasília. In: F. L. (Org), *Brasília 1960 2010: passado, presente e futuro* (pp. 35-43). Brasília.
- Costa, M. E. (2001). *Com a palavra, Lucio Costa*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- Costa, M. E., & Lima, A. V. (2009). Brasília 57-85 do plano piloto ao Plano Piloto. In: F. L. (Org), *Brasília 1960 2010: passado, presente e futuro* (pp. 45-67). Brasília: Secretaria de Estado de Desenvolvimento Urbano e Meio Ambiente.
- DePHA. (2007). Museu Vivo da Memória Candanga.
Dicionário Acadêmico de Direito.
- Evers, B. (. (2006). *Teoria da Arquitetura do Renascimento até aos nossos dias*. (M. d. Boléo, Trad.) Colonia: Taschen.
- Fernandes, J. R. (1993). Educação Patrimonial e Cidadania: uma proposta alternativa para o ensino de História. *Revista Brasileira de História*, N. 13 (25/26), 265-276.

- Ferreira, A. H. (1975). *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Fonseca, M. (2003). Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural. In: R. e. Abreu, *Memória e patrimônio - Ensaios contemporâneos* (pp. 57-76). Rio de Janeiro: DP&A.
- Gabriele, M. F. (2010). O patrimônio arquitetônico no discurso dos museus: cultura e identidade. In: C. (Org)Guimaraens, *Museografia e Arquitetura de Museus* (pp. 134-151). Rio de Janeiro: FAU/PROARQ.
- Ghirardo, D. (2002). *Arquitetura Contemporânea – Uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes.
- Giraudy, D. (1977). *O museu e a vida*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro.
- Gonçalves, J. (2003). Os museus e a cidade. In: R. e. Abreu, *Memória e Patrimônio. Ensaios contemporâneos* (pp. 175-189). Rio de Janeiro: DP&A.
- Gorovitz, M. (1985). *Brasília, uma questão de escala*. São Paulo: Projeto.
- GT-Brasília. (1983). *Acampamento HJKO*. Brasília.
- Guarnieri, W. (1990). Conceito de cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação. (pp. 07-12). IBPC.
- Guarnieri, W. (1990). Museologia e Identidade. In: *Cadernos Museológicos. N.1&2*. São Paulo: IBPC.
- Hall, S. (2006). *A identidade cultural na pós-modernidade. Tradução-Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro*. Rio de Janeiro: DP&A.
- Hernandez, F. (2006). *Planteamientos Teóricos de la Museologia*. Gijón: Ediciones Trea.
- Holanda, F. (2010). *Brasília- cidade moderna, cidade eterna*. Brasília: Universidade de Brasília.
- Horta, M. d. (1995). 20 anos depois de Santiago: A Declaração de Caracas - 1992. *A Memória do Pensamento Museológico Contemporâneo-Documentos e Depoimentos* . (M. M. Bruno, Compiler) Petrópolis.
- Horta, M. L. (2000). Fundamentos da Educação Patrimonial. *Ciências & Letras - Revista da Faculdade Porto-Alegrense de educação, Ciências e Letras* , 25-35.
- ICOM. (1992). Declaração de Caracas. *Cadernos de Sociomuseologia. N.15*. Edições Lusófona.
- ICOM. (1995). Estatuto do ICOM. *Cadernos de Sociomuseologia* , N° 15.
- ICOM. (1972). Mesa Redonda de Santiago do Chile. *Cadernos de Sociomuseologia* , N° 15, 105-115.
- ICOMOS. (1964). Carta de Veneza. *Cadernos de Sociomuseologia. N.15*, pp. 105-110. Lisboa: Edições ULHT.
- IPHAN. (2001). *Inventário nacional de bens imóveis. Sítios urbanos tombados: Manual de preenchimento* (Vol. 82). Brasília: Edições do Senado Federal.
- IPHAN-DEPAM. (2009). *SICG Sistema Integrado de Conhecimento e Gestão*. Brasília: IPHAN.

- Kiefer, F. (Fevereiro de 2000). *Arquitetura de Museus*. Acesso em 01 de Abril de 2010, disponível em Site da UFRGS/ PROPARG: http://www.ufrgs.br/proparg/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_1/1_Kiefer.pdf
- Kostof, S. (1996). *Historia de la Arquitectura*. Alianza.
- Kühl, B. M. (2009). *Preservação do patrimônio arquitetônico da industrialização - Problemas teóricos de restauro*. Cotia, SP: Ateliê Editorial.
- Le Goff, J. (1996). *História e Memória*. Campinas: Editora da Unicamp.
- Leitão, F. (. (2009). *Brasília: 1960 2010: passado, presente e futuro*. Brasília: Secretaria de Estado de Desenvolvimento Urbano e Meio Ambiente.
- Lemos, C. (1987). Ecletismo em São Paulo. In: A. (. Fabris, *Ecletismo na Arquitetura Brasileira* (pp. 69-103). São Paulo: Nobel/Edusp.
- Lourenço, M. (1999). *Museus acolhem moderno*. São Paulo: Edusp.
- Lynch, K. (1959-1980). *A imagem da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes.
- MAC Niterói. (2010). *MAC Niterói*. Acesso em 20 de Abril de 2010, disponível em MAC Niterói: www.macniteroi.com.br
- Machado, J., & Braga, S. (2010). *Comunicação e Cidades Patrimônio Mundial no Brasil*. Brasília: UNESCO, IPHAN.
- Maciel, N. (12 de Janeiro de 2010). Sem visibilidade, Museu Vivo da Memória Candanga é o único dedicado à história da capital. *Correio Braziliense* .
- Meneses, S. (2005). A memória do trabalho e os trabalhos da memória: O caso do Museu da Indústria de Chapelaria. *Introdução da dissertação apresentada na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias para a obtenção do grau de Mestre* .
- Meneses, U. (1979). Educação e Museus: sedução, riscos e ilusões. *Ciências & Letras-Revista da Faculdade-Porto Alegre de Educação, Ciências e Letras* , 91-101.
- Meneses, U. (1980). O objeto material como documento. *Patrimônio cultural: políticas e perspectivas*.
- Meneses, U. T. (1979). Educação e Museus: sedução, riscos e ilusões. . *Ciências & Letras-Revista da Faculdade-Porto Alegre de Educação, Ciências e Letras* , 91-101.
- Ministério da Cultura - IPHAN. (s.d.). *Sobre o IPHAN*. Acesso em 15 de Julho de 2011, disponível em Site do IPHAN: <http://www.iphan.gov.br>
- Ministério da Cultura. (Janeiro de 2009). <http://www.cultura.gov.br>. Acesso em 20 de Março de 2010, disponível em Ministério da Cultura: <http://www.cultura.gov.br/site/2009/01/21/presidente-lula-sanciona-criacao-do-instituto-brasileiro-de-museus-ibram/>
- Ministério da Cultura. (s.d.). *Sobre o programa: Monumenta*. Acesso em 22 de Março de 2011, disponível em Site do Programa Monumenta: <http://www.monumenta.gov.br>
- Ministério do Turismo. (s.d.). *Sobre o Ministério do Turismo*. Acesso em 22 de Março de 2010, disponível em Site do Ministério do Turismo: <http://www.turismo.gov.br>
- MINOM. (1984). Declaração de Quebec. *I Atelier Internacional Ecomuseus/Nova Museologia. N.15*, pp. 223-225. Lisboa: Edições ULHT.

- Moneo, R. (2008). *Inquietação teórica e estratégia projetual na obra de oito arquitetos contemporâneos*. (F. Coddou, Trans.) São Paulo: Cosac Naify.
- Montaner, J. (2001). *Depois do Movimento Moderno-Arquitetura da segunda metade do século XX*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Montaner, J. (2003). *Museus para o século XXI*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Moreira, C. (1996). Parques Naturais e Patrimônio-Os ecomuseus como instrumentos de desenvolvimento cultural. *Cadernos de Sociomuseologia*, N.05 (Edições ULHT), 27-40.
- Moreira, J. (1999). O processo de criação de um museu local. In: *Cadernos de Sociomuseologia*. Lisboa: Edições Universitárias Lusófona.
- Moutinho, M. (Setembro de 2007). Definição evolutiva de sociomuseologia. *XIII Atelier Internacional do MINOM*. Lisboa, Portugal.
- Moutinho, M. (2001). História do Capuchinho Vermelho. *Texto apresentado no Simpósio Internacional O processo de comunicação nos Museus de Arqueologia e Etnologia da USP*. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- Moutinho, M. (1989). Museus e Sociedade – Reflexões sobre a função social do Museu. In: *Cadernos de Patrimônio*. N. 5. Monte Redondo.
- Moutinho, M. (2008). Os museus como instituições prestadoras de serviços. *Revista de Humanidades e Tecnologias. Cadernos de Sociomuseologia*.
- MPEG. (2010). *Museu Paraense Emílio Goeldi*. Acesso em 05 de Abril de 2010, disponível em Museu Paraense Emílio Goeldi: www.museu-goeldi.br
- MPUSP. (s.d.). *Museu Paulista*. Acesso em 12 de Abril de 2010, disponível em Museu Paulista: www.mp.usp.br
- Mumford, L. (1961/ 1991). *A cidade na história. Suas origens, transformações e perspectivas* (3ª ed.). (N. Silva, Trad.) São Paulo: Martins Fontes.
- Napolitano, M. (2005). A História depois do papel. In C. B. Pinsky, *Fontes Históricas* (pp. 235-289). São Paulo: Contexto.
- Nesbitt, K. (2006). *Uma nova agenda para a arquitetura. Antologia teórica 1965-1995*. São Paulo: Cosac Naify.
- NOPH. Núcleo de Orientação e Pesquisa Histórica. (s.d.). *Ecomuseu Comunitário de Santa Cruz*. (M. Crisostomo, Produtor) Acesso em 27 de Junho de 2011, disponível em Ecomuseu Quarteirão Cultural do Matadouro: <http://www.quarteirao.com.br>
- Nora, P. (1981). Entre memória e história - A problemática dos lugares. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História do Departamento de História da PUC-SP*, 7-28.
- OMCC. (Agosto de 2006). *Observatório de Museus e Centros Culturais. Boletim N.1*.
- Piza, J. (outubro de 2003). *Vitruvius*. Acesso em 03 de Abril de 2010, disponível em Resenhas on Line - Vida e Obra de Giancarlo de Carlo: <http://www.vitruvius.com.br/resenhas/textos/resenha074.asp>
- Primo, J. (2006). Museologia e Design na construção de objetos comunicantes. *Revista Caleidoscópio*.

- Primo, J. (1999). *Museologia e Patrimônio: Documentos fundamentais (Organização e Apresentação)*. (ULHT, Ed.) *Cadernos de Sociomuseologia* , 15.
- Primo, J. (2008). *Museus Locais e Ecomuseologia - Estudos para o projecto do ecomuseu da Murtosa*. *Cadernos de Sociomuseologia* , N. 30.
- Primo, J. (1999). *Pensar contemporaneamente a museologia*. *Cadernos de Sociomuseologia* , N.16, 05-38.
- Processo de Preservação de Patrimônio Histórico – Hospital Juscelino Kubitschek de Oliveira (06 de Fevereiro de 1987).
- Ramos, J. R. (Junho de 1989). *La museografía comunitaria como alternativa para la preservación del patrimonio cultural-La experiencia de los Museos Comunitarios del INAH. Séptimo Coloquio Nacional de Museos "Museo y Patrimonio" (Comité Nacional Mexicano, ICOM)* . México.
- Ribeiro, G. L. (2008). *O capital da esperança*. Brasília, Distrito Federal, Brasil: Universidade de Brasília.
- Riegl, A. (2006). *O culto moderno dos monumentos: sua essência e sua gênese*. (E. R. Peixoto, & A. Vincentine, Trans.) Goiânia: Ed. UCG.
- Rodrigues, M. (2002). *Preservar e consumir: o patrimônio histórico e o turismo*. In: P. (Orgs) Funari, & J. Pinsky, *Turismo e patrimônio cultural* (2ª ed., pp. 15-24). São Paulo: Contexto.
- Rossi, A. (2001). *A arquitetura da cidade* (2ª Edição ed.). (E. Brandão, Trans.) São Paulo: Martins Fontes.
- Rossi, A. (2001). *A arquitetura da cidade*. São Paulo: Martins Fontes.
- Roth, L. M. (2003). *Entender la arquitectura, sus elementos, historia y significado*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Ruskin, J. (1849/ 2008). *A lâmpada da memória*. (M. L. Bressan, Trad.) Cotia - São Paulo: Ateliê Editorial.
- Santos, M. C. (2002). *Os museus e a busca de novos horizontes. III Forum de Profissionais de reservas Técnicas de Museus*. Salvador: COFEM-BA.
- Santos, M. (2002). *Cultura, Globalização e Crítica Social*. In: J. P. Silva, *Crítica Contemporânea*. São Paulo: Annablume.
- Santos, M. (2000). *Estratégias museais e patrimoniais contribuindo para a qualidade de vida dos cidadãos: diversas formas de musealização*. *Ciências & Letras - Revista da Faculdade Porto-Alegrense de Educação, Ciências e Letras* , 103-120.
- Santos, M. (6-11 de Novembro de 2000). *Museu e Comunidade: Uma relação Necessária*. São Paulo, São Paulo, Brasil.
- Santos, M. (2001). *Museu e Educação: conceitos e métodos*. *Artigo extraído do texto produzido para a aula inaugural do Curso de Especialização em Museologia do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP* .
- Santos, M. (1999 йил 31-Agosto). *Reflexões sobre a Nova Museologia*. São Paulo.
- Santos, M. (1996). *Uma abordagem museológica do contexto urbano*. *Cadernos de Sociomuseologia* , N.05, 41-65.

- SCDF. (02 de Abril de 2010). *Secretaria de Cultura do Distrito Federal*. Acesso em 02 de Abril de 2010, disponível em www.sc.df.gov.br
- Schlee, A. R. (2009). Lúcio Costa o senhor da memória. In: F. L. (Org), *Brasília 1960 2010: passado, presente e futuro* (pp. 11-15). Brasília: Secretaria de Estado de Desenvolvimento Urbano e Meio Ambiente.
- SECDF, DePHA. (1985). Processo de Tombamento do HJKO. Brasília, DF.
- Seixas, J. (2002). Os campos (in)elásticos da memória: reflexões sobre a memória histórica. In: J. A. Seixas, *Razão e paixão na política*. Brasília: Editora Universidade de Brasília.
- Severino, A. (2008). *Metodologia do trabalho científico* (23 ed.). São Paulo: Cortez Editora.
- Silva, E. (1975/2006). *História de Brasília: um sonho, uma esperança, uma realidade* (5ª ed.). Brasília: Charbel Gráfica e Editora.
- Simão, M. (2001). *Preservação do Patrimônio Cultural em Cidades*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Telles, L. (1977). *Manual do Patrimônio Histórico*. Caxias do Sul: Universidade de caxias do Sul/Prefeitura Municipal de Rio pardo.
- Varine, H. d. (1995). A respeito da Mesa-Redonda de Santiago. In M. Araujo, & M. O. Bruno, *A memória do pensamento museológico contemporâneo - Documentos e depoimentos*. São Paulo.
- Varine, H. d. (2000). O Ecomuseu. *Ciências e Letras: Revista da Faculdade Porto-Alegrense de Educação*, N. 27, 61-90.
- Varine, H. d. (2005 йил 02-Fevereiro). *O museu comunitário é herético?* (OMP, Trans.) Retrieved 2010 йил 03-Agosto from ABREMC-Associação Brasileira de Ecomuseus e Museus Comunitários: <http://www.abremc.com.br/artigos1.asp?id=9>
- Varine, H. d. (1996). Respostas de Huges de Varine à perguntas de Mário Chagas. *Cadernos de Sociomuseologia*, N. 05 (ULHT), 05-21.

ÍNDICE REMISSIVO

A

Acervo, 10, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 53, 57, 67, 68, 74, 80, 82, 83, 107, 108, 112, 116, 117, 123, 124, 125, 128, 129, 130, 133, 134, 135, 139, 144, 145, 146, 150, 152, 171, 172, 173, 174, 179, 181, 184, 185, 193, 225, 229, 235, 236, 246, 247, 248, I

Acervo Arquitetônico, 29, 35, 36, 116

Alois Riegl, 33, 65

Arquitetura, 10, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 35, 36, 39, 40, 50, 51, 53, 60, 61, 62, 64, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 87, 90, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 100, 101, 102, 103, 104, 106, 109, 110, 112, 113, 114, 117, 123, 126, 130, 131, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 152, 153, 156, 157, 178, 179, 180, 183, 184, 185, 186, 199, 201, 202, 203, 204, 206, 208, 210, 211, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 229, 231, 233, 236, 246, 248, 249, 250, 256, IV, I, VI, XI

B

Bellaigue, 127, 131, 251

Bosi, 34, 117, 118, 119, 132, 251

Brasil, 16, 25, 27, 31, 32, 33, 34, 37, 42, 44, 48, 56, 58, 59, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 122, 145, 149, 154, 155, 156, 157, 161, 170, 172, 190, 191, 198, 201, 204, 205, 208, 218, 219, 229, 252, 254, 256, 257, III, VI, XI, V, IV

Brasília, 13, 25, 30, 32, 35, 73, 85, 122, 153, 154, 155, 157, 158, 159, 160, 161, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 178, 179, 181, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 193, 195, 199, 201, 203, 204, 205, 206, 207, 210, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 219, 221, 223, 225, 247, 249, 251, 252, 253, 254, 256, 257, I, III, IV, VI, VIII, IX, X, XI, XIII, III, VII

Bruno, 33, 34, 125, 128, 134, 142, 148, 216, 217, 251, 253, 257

C

Candangolândia, 23, 162, 164, 169, 170, 172, 179, 181, 182, 185, 195, 197, 203, 206, 207, 214, 217, 220, 221, 223, 224, 225, 247, 250, I

Cartas Patrimoniais, 33

Casa De Rui Barbosa, 25

Ch

Choay, 39, 51, 52, 53, 55, 59, 60, 61, 63, 64, 69, 252

C

Cidadania, 1, 3, 10, 16, 26, 27, 28, 31, 32, 33, 34, 47, 87, 116, 127, 130, 137, 139, 140, 148, 149, 186, 222, 223, 225, 249, I

Cidade Livre, 20, 161, 162, 163, 164, 165, 176, 190, 196, 200, 207, 212, 218

Comunicação, 16, 27, 28, 29, 33, 42, 47, 62, 67, 68, 74, 78, 80, 82, 101, 116, 124, 125, 128, 129, 130, 132, 133, 134, 139, 140, 142, 144, 145, 146, 147, 148, 150, 155, 179, 183, 200, 201, 221, 225, 255, I

Comunidade, 10, 16, 18, 19, 26, 27, 29, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 57, 58, 59, 67, 68, 69, 71, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 88, 100, 116, 117, 119, 120, 122, 123, 124, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 138, 139, 140, 142, 144, 145, 146, 147, 149, 150, 153, 164, 166, 168, 169, 170, 172, 173, 176, 179, 180, 181, 182, 183, 185, 186, 187, 195, 200, 204, 206, 207, 212, 218, 219, 221, 222, 226, 231, 235, 236, 243, 244, 247, 248, IV, VIII, XII

Contexto Urbano, 20, 21, 22, 139, 152, 187, 188, 189, 204, 206, 208, 235, 237, 241, 247

Costa, 20, 69, 111, 154, 156, 157, 158, 159, 160, 205, 208, 209, 252, 257, III

Cultura, 16, 29, 32, 34, 39, 41, 45, 47, 49, 52, 53, 57, 58, 68, 69, 75, 77, 79, 80, 81, 83, 84, 89, 95, 98, 101, 111, 116, 123, 124, 125, 129, 133, 137, 138, 144,

145, 148, 149, 150, 173, 174, 185, 188,
225, 235, 253, 255, I, III

D

Desenvolvimento Social, 27, 30, 33, 41,
45, 46, 47, 49, 58, 69, 79, 80, 81, 83,
84, 128, 129, 130, 135, 138, 146, 232,
246

E

Ecomuseus, 39, 44, 45, 47, 67, 69, 255
Edificações, 10, 22, 28, 32, 51, 53, 57, 62,
68, 108, 110, 130, 153, 158, 164, 165,
166, 168, 171, 174, 176, 191, 194, 200,
202, 204, 207, 208, 210, 213, 215, 218,
226, 231, 232, 242, XI
Educação Patrimonial, 26, 33, 34, 125,
130, 135, 136, 145, 149, 150, 222, 226

F

Françoise Choay, 33
Freire, 40, 41, 42, 252

G

Guarnieri, 33, 124, 125, 128, 133, 135,
140, 142, 253

H

História Da Arquitetura, 202
HJKO, 12, 20, 22, 23, 36, 153, 161, 164,
165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172,
174, 175, 178, 179, 180, 181, 182, 183,
184, 185, 186, 187, 189, 190, 191, 192,
193, 195, 199, 200, 201, 202, 203, 204,
206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213,
214, 215, 216, 217, 218, 219, 221, 224,
225, 247, 249, 250, 253, 257, I, III, X,
XI, I
Horta, 34, 123, 136, 144, 145, 155, 253
Hospital Juscelino Kubistcheck De
Oliveira, 164

I

ICOM, 13, 39, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 48,
77, 78, 97, 251, 253, 254, 256
Identidade, 1, 3, 10, 26, 28, 31, 32, 34, 36,
41, 43, 46, 50, 51, 54, 62, 76, 79, 80,
82, 83, 84, 87, 98, 104, 105, 110, 111,

116, 120, 122, 127, 129, 131, 134, 135,
136, 137, 139, 140, 141, 142, 143, 146,
149, 169, 179, 181, 186, 195, 199, 202,
204, 216, 234, 249, 253, I, IX, XII

Inclusão Social, 1, 3, 10, 27, 28, 36, 48,
87, 116, 131, 137, 181, 249

K

Kühl, 58, 132, 254

L

Le Goff, 34, 116, 117, 254

M

Mão De Obra, 56, 57, 153, 195, 204

Memória, 5, 9, 22, 23, 26, 29, 31, 33, 34,
36, 39, 46, 48, 49, 51, 69, 70, 72, 73,
74, 80, 81, 83, 86, 87, 88, 95, 116, 117,
118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 127,
128, 129, 131, 132, 134, 135, 136, 137,
138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145,
148, 149, 150, 152, 153, 169, 170, 177,
178, 179, 180, 182, 185, 186, 187, 188,
199, 200, 201, 202, 203, 204, 206, 208,
210, 211, 214, 215, 216, 217, 218, 219,
221, 224, 246, 248, 249, 250, 251, 252,
254, 256, 257, I, XI, XII, I

Meneses, 34, 121, 123, 134, 142, 254, 255

Monumento, 23, 25, 50, 54, 59, 60, 61, 62,
63, 65, 66, 69, 70, 72, 73, 74, 100, 143,
152, 222, I, XI, XII, IV, VI

Moutinho, 9, 33, 44, 47, 48, 49, 129, 147,
255

Museologia, 27, 29, 33, 39, 40, 41, 43, 44,
45, 46, 47, 48, 49, 62, 67, 68, 76, 77,
78, 80, 82, 84, 85, 87, 92, 97, 99, 100,
103, 110, 114, 128, 130, 134, 142, 144,
148, 174, 177, 246, 251, 256

Museólogo, 31, 83, 100, 113, 128

Museu, 10, 26, 27, 28, 30, 34, 35, 36, 40,
41, 42, 43, 44, 45, 48, 49, 50, 53, 67,
74, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85,
86, 87, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98,
100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107,
108, 113, 122, 126, 127, 128, 129, 130,
131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 139,
140, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 152,
153, 171, 172, 173, 174, 176, 177, 178,
179, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 188,

- 201, 213, 218, 220, 223, 224, 226, 229,
235, 246, 247, 248, 249, 252, 253, 255,
258, I, IV, V, VIII, X, XI, XII
Museu Da Vizinhança, 43
Museu Vivo Da Memória Candanga, 1, 3,
8, 10, 11, 14, 30, 32, 35, 36, 122, 153,
161, 170, 171, 173, 174, 175, 177, 178,
179, 180, 183, 189, 191, 200, 201, 203,
207, 212, 218, 219, 223, 224, 225, 229,
232, 235, 247, 248, 249, 253, 254, I, II,
III, IV, V, VIII, X, XI, XII, II
Museus, 10, 16, 27, 29, 31, 32, 34, 39, 40,
41, 42, 43, 44, 47, 48, 49, 55, 57, 60,
66, 69, 77, 80, 81, 82, 83, 86, 87, 91,
92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101,
103, 106, 107, 108, 109, 110, 112, 113,
114, 116, 117, 120, 129, 130, 132, 133,
136, 137, 141, 143, 144, 147, 148, 177,
181, 232, 246, 248, 251, 253, 255, 257,
VII, IV
Museus Comunitários, 27, 39, 44, 47, 67,
69, 120
Museus De Território, 27, 39, 69, 147
- N**
- Niemeyer, 113, 155, 173, 174, 184, 207,
208
Nora, 34, 120, 121, 123, 252, 256
Nova Museologia, 13, 31, 33, 39, 40, 44,
45, 46, 47, 67, 68, 83, 129, 246, 255,
257
- P**
- PAC, 58
Patrimônio, 10, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 32,
33, 34, 35, 36, 37, 39, 40, 41, 44, 46,
47, 48, 49, 50, 51, 56, 57, 58, 59, 60,
61, 66, 68, 69, 72, 75, 76, 77, 78, 79,
80, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 90, 107, 109,
111, 112, 116, 119, 123, 124, 125, 127,
128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135,
136, 137, 138, 139, 140, 142, 143, 144,
145, 146, 148, 149, 150, 152, 153, 156,
166, 170, 171, 173, 178, 179, 180, 181,
183, 184, 185, 186, 200, 201, 202, 204,
219, 220, 222, 223, 224, 225, 229, 230,
231, 232, 233, 234, 236, 244, 246, 247,
248, 249, 251, 252, 253, 254, 256, IV,
VI, IX, XI
Patrimônio Arquitetônico, 16, 26, 39, 68,
117, 129, 130, 133, 137, 140, 152, 179,
246
Patrimônio Cultural, 26, 33, 44, 49, 60,
75, 81, 87, 116, 123, 125, 127, 129,
133, 135, 140, 145, 152, 166, 178, 232,
233, 246, 256
Patrimônio Da Humanidade, 16, 32, 56,
153
Pesquisa-Ação, 35, 251
Plano Piloto, 20, 22, 155, 157, 158, 159,
160, 162, 163, 165, 186, 188, 189, 205,
206, 220, 221, 247, 252, III
Primo, 9, 33, 39, 43, 44, 48, 49, 98, 130,
256
Processos Museológicos, 10, 47, 49, 67,
68, 125, 142, 143, 181, 182
**Projeto De Musealização Do Acervo
Arquitetônico**, 10, 30, 32, 34, 36, 153,
177, 178, 179, 180, 201, 247
- R**
- Reigl, 39, 66
Rivière, 43, 77, 79
Rossi, 33, 39, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 76,
109, 117, 132, 133, 137, 256
Ruskin, 39, 61, 62, 63, 64, 249, 257
- S**
- Santos, 8, 18, 22, 34, 35, 39, 40, 41, 42,
43, 46, 47, 67, 68, 81, 82, 83, 124, 125,
135, 136, 142, 143, 144, 145, 147, 177,
180, 181, 182, 206, 257, I
Sociomuseologia, 10, 16, 25, 27, 28, 29,
30, 31, 32, 33, 34, 39, 40, 44, 47, 48,
49, 59, 68, 76, 116, 133, 140, 178, 246,
252, 253, 254, 255, 256, 257, 258
- T**
- Técnica Construtiva, 167, 174, 190, 204,
212
- U**
- UNESCO, 14, 39, 40, 41, 42, 50, 51, 55,
56, 57, 86, 101, 122, 125, 127, 154,
219, 254
Urbanísticos, 27, 74, 103, IV

V

Varine, 33, 41, 42, 43, 76, 77, 78, 79, 81,
257, 258

APÊNDICES

Apêndice 01- Quadro de Sistematização com a relação dos instrumentos produzidos para a realização do estudo.

QUADRO DE SISTEMATIZAÇÃO			
Critérios a serem analisados	Fontes de Referência	Participantes	Instrumentos
<ol style="list-style-type: none"> 1. Se a criança já visitou os principais monumentos históricos de Brasília; 2. Como a criança 'percebe' esses monumentos; 3. Se ela tem alguma identificação ou se sente representado por ele; 4. Como o monumento que ela visitou pode ser melhor percebido; 5. Se a criança conhece o MVMC e por meio de quem; 6. Que conhecimento prévio ela tem do museu; 7. Em caso de já ter ido lá, se ela se sente representado no museu. 	SPSS Gil	Pesquisadora, Professoras dos alunos do 3º e 4º Ano do Ensino Fundamental de duas escolas e seus alunos	Questionário n. 01 Aplicado anteriormente às ações de comunicação do Patrimônio Arquitetônico no MVMC
<ol style="list-style-type: none"> 1. Se ela apreendeu os aspectos mais relevantes da história do museu; 2. Se ela se orgulha de ter este monumento em sua cidade; 3. Se ela acha importante respeitar os monumentos; 4. Se ela se sente representado no museu. 	SPSS Gil	Pesquisadora, Professoras dos alunos do 3º e 4º Ano do Ensino Fundamental de duas escolas e seus alunos	Questionário n. 02 Aplicado posteriormente às ações de comunicação do Patrimônio Arquitetônico no MVMC
<ol style="list-style-type: none"> 1. Se os entrevistados já visitaram algum dos principais monumentos de Brasília; 2. Qual o motivo da visita; 3. Como os entrevistados 'percebem' os principais monumentos históricos da cidade; 4. Se os monumentos visitados representam algum vínculo identitário com os entrevistados; 5. Se já foram ao MVMC; 6. Que conhecimento prévio ele tem do museu; 7. Como chegou até ele; 8. Se ele se sente representado no museu. 	SPSS Gil	Pesquisadora, Jovens e Adultos moradores do DF.	Questionário n. 03 Aplicado anteriormente às ações de comunicação do Patrimônio Arquitetônico do MVMC
<ol style="list-style-type: none"> 1. Se o entrevistado se sentiu contemplado com as informações que ele esperava obter no MVMC; 2. Se ele percebeu a relação do HJKO com a construção da cidade; 3. Se ele se sente representado no MVMC; 4. Se ele percebe a importância dos lugares de memória para o reconhecimento de identidade e de cidadania; 	SPSS	Pesquisadora, Jovens e Adultos moradores do DF.	Questionário n. 04 Aplicado posteriormente às ações de comunicação do Patrimônio Arquitetônico do MVMC
Projeto de Musealização do Patrimônio Arquitetônico do Museu Vivo da Memória Candanga	Santos, SICG do IPHAN	Pesquisadora, Diretora do MVMC, Associação dos ex-moradores do acampamento do HJKO, Associação de Moradores da Candangolândia	Ficha Catalográfica de Acervo Arquitetônico

Apêndice 02 – Questionários aplicados antes e depois das visitas guiadas ao MVMC.

UNIVERSIDADE LUSÓFONA DE HUMANIDADES E TECNOLOGIAS

Faculdade de Arquitectura, Urbanismo e Artes - Departamento de Museologia

Programa de Doutorado em Museologia

Pesquisadora Responsável-

Maria Cecília Filgueiras Lima Gabriele

Professora Assistente da Faculdade de Arquitectura e Urbanismo da
 Universidade de Brasília

QUESTIONÁRIO (n. 01) **ANTERIOR** À VISITA GUIADA – (Q1.1) Crianças do ____º Ano do Ensino Fundamental (Antiga ____º Série)

Os dados coletados por meio deste instrumento de avaliação serão utilizados tão somente para fins de pesquisa acadêmica.









(Q1.2) Questionário aplicado na Escola _____

(Q1.3) Data ____/____/____ (Q1.4) Professora _____

(Q1.5) Nome do aluno(a) _____

(Q1.6) Bairro ou Cidade onde mora _____

1. (Q1.7) Quais destes lugares de Brasília você já visitou? Marque com um 'X' no bonequinho o que você achou de sua visita: Bom 😊, Médio 😐 e Ruim ☹️

 <p>1. Esplanada dos Ministérios</p> <p>1. 😊 2. 😐 3. ☹️</p>	 <p>2. Catetinho</p> <p>1. 😊 2. 😐 3. ☹️</p>	 <p>3. Torre de TV</p> <p>1. 😊 2. 😐 3. ☹️</p>	 <p>4. Catedral</p> <p>1. 😊 2. 😐 3. ☹️</p>
 <p>1. Palácio da Alvorada</p> <p>1. 😊 2. 😐 3. ☹️</p>	 <p>2. Praça dos Três Poderes</p> <p>1. 😊 2. 😐 3. ☹️</p>	 <p>3. Memorial JK</p> <p>1. 😊 2. 😐 3. ☹️</p>	 <p>4. Nenhum</p>

2. (Q1.8) Por que você gostou de ir lá?

	SIM	NÃO O SEI	NÃO
1. O dia estava bonito e foi divertido	1. 😊	2. 😐	3. ☹️
2. Você estava com pessoas que gosta	1. 😊	2. 😐	3. ☹️
3. Aprendeu mais sobre a história da cidade em que você vive	1. 😊	2. 😐	3. ☹️
4. Você acha que aquele lugar faz parte de sua história e de sua família	1. 😊	2. 😐	3. ☹️

3. (Q1.9) O que você acha que poderia deixar o seu passeio ainda mais agradável?

- | | | | |
|------------|-----------|------------------------|--|
| 1. Músicas | 2. Filmes | 3. Revistas p/ colorir | 4. Alguém explicando tudo para as crianças |
| () | () | () | () |

4. (Q1.10) Alguém contou para você a história do lugar?

1. SIM ()



2. NÃO ()



5. (Q1.11) Você já ouviu falar no Museu Vivo da Memória Candanga?

1. SIM ()

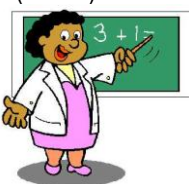


2. NÃO ()



Se a resposta foi sim responda as questões 6,7 e 8.

6. (Q1.12) Quem falou dele para você?



1. Professora ()



2. Pai ou Mãe ()



3. Avô ou Avó ()



4. Amigos ()



5. Ninguém ()

7. (Q1.13) Você sabe o que funcionava lá antigamente?



1. Escola ()



2. Hospital ()



3. Parque ()



4. Lojas ()



5. Não sei ()

8. (Q1.14) Você acha que ele faz parte da sua história e da história de sua família?



1. Sim ()



2. Não ()



3. Não sei ()

UNIVERSIDADE LUSÓFONA DE HUMANIDADES E TECNOLOGIAS

Faculdade de Arquitectura, Urbanismo e Artes - Departamento de Museologia

Programa de Doutorado em Museologia

Pesquisadora Responsável-

Maria Cecília Filgueiras Lima Gabriele

Professora Assistente da Faculdade de Arquitectura e Urbanismo da
Universidade de Brasília

(Q2.1) QUESTIONÁRIO (N. 02) **POSTERIOR** À VISITA GUIADA – Crianças do ___º Ano do Ensino Fundamental (Antigo ___º Ano)

Os dados coletados por meio deste instrumento de avaliação serão utilizados tão somente para fins de pesquisa acadêmica.

(Q2.2) Questionário aplicado na Escola _____

(Q2.3) Data ___/___/___ (Q2.4) Professora _____

(Q2.5) Nome do aluno(a) _____

(Q2.6) Bairro ou Cidade onde mora _____

Caro estudante,

Hoje muitas coisas foram mostradas sobre o começo da cidade em que você vive. Gostaria de saber como você se sente ouvindo histórias sobre as pessoas que viveram naquela época e neste lugar. Por favor, responda estas perguntas para que as pessoas que trabalham com a história de Brasília possam contá-las às crianças de uma forma cada vez mais legal.

1. (Q2.7) O lugar onde hoje funciona o Museu Vivo da Memória Candanga foi construído para ser:



1. A primeira escola de Brasília ()



2. O primeiro Hospital de Brasília, conhecido como HJKO ()



3. O Parque da Cidade ()



4. Lojas de artesanato de Brasília ()



5. Não sei ()

2. (Q2.8) Por quem ele foi construído?

1. Pelos índios ()

2. Pelos portugueses ()

3. Pelos candangos ()

4. Pelos americanos ()

5. Não sei ()

3. (Q2.9) Foi preciso construir rápido, por isso eles utilizaram que material?

1. O ferro ()

2. A madeira ()

3. O concreto ()

4. A palha ()

4. (Q2.10) Os candangos vieram de muitos lugares do Brasil para trabalhar na construção da cidade de Brasília. Você conhece alguém que veio morar aqui na época da construção da cidade?



1. Sim ()



2. Não ()



3. Não sei ()

5. (Q2.11) Você conhece alguém que morou nos acampamentos da época da construção de Brasília?



1. Sim ()

2. Não ()

3. Não sei ()

6. (Q2.12) Se você conhece, qual era a profissão dele ou dela?

- | | | | | | |
|---------------------------|-----------------------|----------------------|-----------------------|----------------------|----------------------|
| 1. Marceneiro
() | 2. Comerciante
() | 3. Cozinheiro
() | 4. Motorista
() | 5. Pintor
() | 6. Bombeiro
() |
| 7. Pedreiro
() | 8. Engenheiro
() | 9. Médico
() | 10. Enfermeiro
() | 11. Arquiteto
() | 12. Professor
() |
| 13. Outra profissão _____ | | | | | 14. Não Conheço () |

7. (Q2.13) Você lembrou-se desta pessoa aqui no Museu Vivo da Memória Candanga?



1. Sim ()

2. Não ()

3. Não sei ()

8. (Q2.14) Marque no quadro abaixo por que você acha que é importante saber a história da sua cidade e do seu povo. Lembre-se uma história puxa a outra. Você pode escolher várias opções.

1. Para compreender a história da nossa gente. ()
2. Para a gente aprender que unidos podemos conseguir melhorias na nossa comunidade. ()
3. Para a gente entender a importância de fazer os nossos governantes verem o que precisamos. ()
4. Para não deixar que os monumentos que falam história estragarem com o tempo. ()
5. Não acho importante. ()

9. (Q2.15) Alguma coisa neste museu lembrou você ou a sua família?



1. Sim ()

2. Não ()

3. Não sei ()

10. (Q2.16) Você acha que vir aqui hoje e saber da história do museu lhe ajudou a entender a história de Brasília?



1. Sim ()

2. Não ()

3. Não sei ()

11. (Q2.17) Você ficou orgulhoso de ter este Museu em sua cidade?



1. Sim ()

2. Não ()

3. Não sei ()

12. (Q2.18) Você vai convidar outras pessoas para virem ao Museu Vivo da Memória Candanga?



1. Sim ()

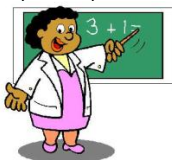


2. Não ()



3. Não sei ()

13. (Q2.19) Quem?



1. Professora ()



2. Pai ou Mãe ()



3. Avô ou Avó ()



4. Amigos ()



5. Ninguém ()

14. (Q2.20) Agora que você conheceu um pouco mais da história de sua cidade, por meio da visita a este museu, como você pretende cuidar dos monumentos que lembram os acontecimentos e pessoas da sua cidade e das cidades que você visita?

1. Não me importo muito com isso ()
2. A minha atitude de respeito valoriza e ajuda a cuidar dos monumentos ()
3. Acho que este lugar é de todos os que vivem na cidade, por isso temos que ajudar a cuidar dele ()
4. Acho que só os que trabalham nestes lugares devem cuidar deles ()
5. Falando para as pessoas sobre ele ()
6. Cuidando para não sujar e nem danificar o jardim ()

15. (Q2.21) Deixe aqui a sua mensagem. Use este espaço para escrever ou desenhar.

UNIVERSIDADE LUSÓFONA DE HUMANIDADES E TECNOLOGIAS

Faculdade de Arquitetura, Urbanismo e Artes - Departamento de Museologia

Programa de Doutorado em Museologia

Pesquisadora Responsável Maria Cecília Filgueiras Lima Gabriele

Professora Assistente da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
Universidade de Brasília

Orientador da Pesquisa

Prof. Dr. Diogo da Silva Mateus
Professor da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

QUESTIONÁRIO (N. 03) **ANTERIOR À VISITA GUIADA – Jovens, adultos e idosos moradores do Distrito Federal**

Os dados coletados por meio deste instrumento de avaliação serão utilizados tão somente para fins de pesquisa acadêmica.

(Q3.1) Data ____/____/____ (Q3.2) Profissão _____

(Q3.3) Nome _____

(Q3.4) Tel. _____ (Q3.5) E-mail _____

(Q3.6) Bairro ou Cidade onde mora _____

(Q3.7) Idade: 1. Entre 13 e 18 () 2. Entre 18 e 25 () 3. Entre 25 e 50 () 4. Entre 50 e 75 () 5. Acima de 75 ()

9. (Q3.8) Dos monumentos de Brasília listados abaixo, quais você já visitou? Indique também o nível de satisfação de sua visita:

Local	Bom	Regular	Ruim
1. Esplanada dos Ministérios	1. ()	2. ()	3. ()
2. Catetinho	1. ()	2. ()	3. ()
3. Torre de TV	1. ()	2. ()	3. ()
4. Catedral	1. ()	2. ()	3. ()
5. Palácio da Alvorada	1. ()	2. ()	3. ()
6. Praça dos Três Poderes	1. ()	2. ()	3. ()
7. Memorial JK	1. ()	2. ()	3. ()
8. Nenhum destes	1. ()	2. ()	3. ()

10. (Q3.9) Marque com um 'X' o **motivo** de sua visita a este(s) lugar(es)?

Local	Esplanada dos Ministérios	Catetinho	Catedral	Palácio da Alvorada	Praça dos Três Poderes	Memorial JK
1. Era um dia de passeio com amigos ou família	1. ()	2. ()	3. ()	4. ()	5. ()	6. ()
2. Era dia de festa relacionada ao Brasil ou ao DF	1. ()	2. ()	3. ()	4. ()	5. ()	6. ()
3. Era uma cerimônia religiosa	1. ()	2. ()	3. ()	4. ()	5. ()	6. ()
4. Porque tinha um compromisso por perto	1. ()	2. ()	3. ()	4. ()	5. ()	6. ()
5. Por que acha o lugar bonito	1. ()	2. ()	3. ()	4. ()	5. ()	6. ()
6. Por que quer conhecer mais sobre a história do país	1. ()	2. ()	3. ()	4. ()	5. ()	6. ()
7. Porque foi levar um turista;	1. ()	2. ()	3. ()	4. ()	5. ()	6. ()
8. Porque era tarefa da escola;	1. ()	2. ()	3. ()	4. ()	5. ()	6. ()
9. Nenhum destes motivos.	1. ()	2. ()	3. ()	4. ()	5. ()	6. ()

11. (Q3.10) Se você gostou de ir a algum destes lugares indique o motivo.

Local	Esplanada dos Ministérios	Catetinho	Catedral	Palácio da Alvorada	Praça dos Três Poderes	Memorial JK
1. O dia estava bonito e/ou a companhia era boa	1. ()	2. ()	3. ()	4. ()	5. ()	6. ()
2. Sinto que este lugar me faz pensar no meu país	1. ()	2. ()	3. ()	4. ()	5. ()	6. ()
3. Este lugar me faz pensar nas peessoas do meu país	1. ()	2. ()	3. ()	4. ()	5. ()	6. ()
4. Este lugar me faz lembrar como os brasileiros de todos os lugares estão presentes na capital do meu país	1. ()	2. ()	3. ()	4. ()	5. ()	6. ()
5. Por que me sinto representada neste lugar como cidadão	1. ()	2. ()	3. ()	4. ()	5. ()	6. ()
6. Por que quero conhecer mais sobre a história do meu país	1. ()	2. ()	3. ()	4. ()	5. ()	6. ()
7. Porque me faz lembrar de alguém da minha família	1. ()	2. ()	3. ()	4. ()	5. ()	6. ()
8. Por nenhum destes motivos	1. ()	2. ()	3. ()	4. ()	5. ()	6. ()

12. (Q3.11) Como você acha que as visitas aos monumentos e museus poderiam ficar mais interessantes:

	Sim	Não	Indiferente
1. Por meio de visitas guiadas com pessoas que expliquem a história do lugar	1. ()	2. ()	3. ()
2. Por meio de filmes e imagens	1. ()	2. ()	3. ()
3. Com músicas e poesias	1. ()	2. ()	3. ()
4. Com depoimentos escritos ou falados de pessoas que vivenciaram fatos relacionados ao tema dos monumentos	1. ()	2. ()	3. ()
5. Com transportes gratuitos para os lugares importantes da cidade	1. ()	2. ()	3. ()
6. Não é preciso acrescentar nada às visitas	1. ()	2. ()	3. ()
7. Com atividades para as crianças	1. ()	2. ()	3. ()
8. Com atividades, shows, feiras e outras tipos para o público jovem e adulto	1. ()	2. ()	3. ()

13. (Q3.12) O que lhe desestimula a visitar monumentos e museus em sua cidade?

1. Não sei o que tem lá de interessante
2. Nunca sei se tem atividades interessantes para levar crianças, além das exposições
3. Já fui e não tenho motivo ou interesse de ir outra vez
4. O transporte é caro e difícil
5. Não entendo muito sobre lugares onde só vão pessoas cultas
6. Não é lugar para interagir com outras pessoas
7. Porque não há atividades de interação e é um lugar chato
8. Porque ninguém quer me acompanhar para um lugar como este

14. (Q3.13) Você se sente representado em algum destes monumentos?

- | | |
|------------------------------|---------------------------|
| 1. Esplanada dos Ministérios | 2. Catetinho |
| 3. Torre de TV | 4. Catedral |
| 5. Palácio da Alvorada | 6. Praça dos Três poderes |
| 7. Memorial JK | 8. Em nenhum deles |

15. (Q3.14) Você já ouviu falar do Museu Vivo da Memória Candanga?

1. Sim ()
2. Não ()

16. (Q3.15) Quem falou dele para você?

1. Um amigo
2. Alguém que mora perto
3. Viu num livro que trata sobre a história de Brasília
4. No site da Secretaria de Cultura
5. Numa propaganda de evento que aconteceu lá
6. Na escola ou na universidade

17. (Q3.16) Você já visitou o Museu Vivo da Memória Candanga?

1. Sim ()
2. Não ()

18. (Q3.17) Você sabe o que funcionava no local antes de virar um museu?

1. Escola
2. Hospital
3. Parque
4. Comércio
5. Outra cidade
6. Não sei

19. (Q3.18) Se você já tiver ido ao MVMC assinale o motivo de sua ida.

1. Alguém convidou;
2. A escola ou universidade fez um passeio ao local
3. Foi a um evento no local;
4. Queria saber mais sobre a história de Brasília e de sua comunidade
5. O lugar faz parte da sua história e da de sua família;
6. Não lembro.

20. (Q3.19) Você se sentiu representado no Museu Vivo da Memória Candanga?

1. Sim ()
2. Não ()

21. (Q3.20) De que forma?

1. Porque viu a história da construção da capital do seu país
2. Na exposição 'Lona, Poeira e Concreto' tinha imagens de pessoas conhecidas
3. Porque viu a história de um sonho que se tornou realidade e isto nos dá esperança
4. Porque viu seu sofrimento representado na forma das pessoas que foram exploradas
5. Porque um museu está tratando de pessoas simples
6. Outra

Solicito ainda sua autorização para a utilização dos dados do questionário na pesquisa que está sendo desenvolvida. Sua identidade será preservada.

Brasília, ____/____/2011

UNIVERSIDADE LUSÓFONA DE HUMANIDADES E TECNOLOGIAS

Faculdade de Arquitetura, Urbanismo e Artes - Departamento de Museologia

Programa de Doutorado em Museologia

Pesquisadora Responsável Maria Cecília Filgueiras Lima Gabriele

Professora Assistente da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
Universidade de Brasília

Orientador da Pesquisa

Prof. Dr. Diogo da Silva Mateus
Professor da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

QUESTIONÁRIO (N. 04) **POSTERIOR À VISITA GUIADA – Jovens, adultos e idosos moradores do Distrito Federal**

Os dados coletados por meio deste instrumento de avaliação serão utilizados tão somente para fins de pesquisa acadêmica.

(Q4.1) Data ____/____/____ (Q4.2) Profissão _____

(Q4.3) Nome _____

(Q4.4.) Tel. _____ (Q4.5) E-mail _____

(Q4.6) Bairro ou Cidade onde mora _____

(Q3.7) Idade: 1. Entre 13 e 18 () 2. Entre 18 e 25 () 3. Entre 25 e 50 () 4. Entre 50 e 75 () 5. Acima de 75 ()

22. (Q3.8) Quando você veio ao Museu Vivo da Memória Candanga o que você esperava encontrar? Suas expectativas foram atendidas?

Procurava encontrar

Suas expectativas foram atendidas?

	Sim	Não	Mais ou menos
1. () Informações sobre a história do museu	1.()	2.()	3.()
2. () Informações sobre a história de Brasília	1.()	2.()	3.()
3. () A história dos candangos	1.()	2.()	3.()
4. () Obras de arte de artistas famosos	1.()	2.()	3.()
5. () Obras de arte das pessoas que moravam em Brasília na época da construção	1.()	2.()	3.()
6. () Filmes sobre a cidade	1.()	2.()	3.()
7. () Informações sobre os acampamentos pioneiros de Brasília	1.()	2.()	3.()
8. () Informações sobre as pessoas que moravam no acampamento do HJKO	1.()	2.()	3.()
9. () Não tinha pensado sobre isto	1.()	2.()	3.()

23. (Q3.9) Esta visita ao Museu Vivo da Memória Candanga contribuiu para você:

	Sim	Não	Não sei
9. Saber mais sobre a história de Brasília	1.()	2.()	3.()
10. Compreender o desenvolvimento do Distrito Federal	1.()	2.()	3.()
11. Valorizar a contribuição dos que trabalharam na construção da capital do país	1.()	2.()	3.()
12. Compreender a estrutura de vida na época da construção da cidade	1.()	2.()	3.()
13. Compreender a luta das comunidades pela permanência na cidade	1.()	2.()	3.()
14. Ver a história que é também sua e de sua família representada em um museu	1.()	2.()	3.()
15. Aprender mais sobre as dificuldades encontradas pelos migrantes e por aqueles que deixam suas cidades por falta de oportunidade de trabalho	1.()	2.()	3.()
16. Compreender como se deu a ocupação e distribuição da terra em Brasília	1.()	2.()	3.()
17. Estas histórias contadas não dizem respeito nem a você nem à sua família	1.()	2.()	3.()
18. Não ajudou em nada	1.()	2.()	3.()

24. (Q3.10) A que fatos e pessoas você liga o Museu Vivo da Memória Candanga?

1. Ao início da construção de Brasília;
2. À importância da mobilização das pessoas por um ideal;
3. A todos os que vivem na cidade de Brasília porque de alguma forma conta a história da realização de um projeto que diz respeito a todo **cidadão de Brasília**;
4. A todos os brasileiros porque conta a história da realização de um projeto que diz respeito a todo **cidadão do Brasil**;
5. Somente aos que trabalharam e moraram no terreno do HJKO;
6. Somente aos que moraram nos acampamentos da construção de Brasília;
7. A você ou sua família;
8. Ao JK;
9. A ninguém. É apenas mais um museu cheio de coisas antigas que foram preservadas.

25. (Q3.11) Você se sentiu representado no Museu Vivo da Memória Candanga?

Sim ()
Não ()

26. (Q3.12) De que forma?

7. Na história da construção da capital do seu país
8. Porque você reconheceu pessoas nas imagens apresentadas;
9. Porque viu a evolução da cidade desde os acampamentos pioneiros até hoje e que estes fatos estão ligados ao seu cotidiano
10. Porque viu como é importante valorizar a história da cidade para entender os espaços de hoje
11. Porque é importante passar a história dos lugares para as gerações posteriores e você se considera da geração representada ou descendente dela
12. Porque o museu está tratando de trabalhadores comuns, de pessoas que como você têm de ultrapassar as barreiras do cotidiano

27. (Q3.13) Vir ao Museu Vivo da Memória Candanga desperta em você quais sentimentos:

1. Vontade de saber mais sobre a história da cidade
2. Orgulho por ver resgatado a memória destes trabalhadores
3. Orgulho por ter um monumento destes na cidade em que vive
4. Orgulho de ser brasileiro
5. Vergonha de ser brasileiro
6. Alegria por se sentir retratado no povo trabalhador de que trata o museu
7. Tristeza por não se sentir representado neste museu
8. Lembrança de sua família
9. Despertou vontade de ver outros monumentos da cidade
10. Nenhum sentimento

28. (Q.14) Você acha importante visitar os monumentos históricos de uma cidade?

Sim ()
Não ()

29. (Q.15) Por quê?

1. Porque ajuda no conhecimento das suas origens;
2. Porque facilita a compreensão da história;
3. Porque quando conhecemos a história dos monumentos ajudamos a conservá-los;

4. Para tirar fotos e dizer aos outros que fomos lá;
 5. Porque podemos aprender muitas coisas visitando um monumento;
 6. Porque você consegue se identificar com fatos e pessoas que estão lá representados;
 7. Não acho importante.
30. (Q.16) O que você gostaria que acontecesse no MVMC para que mais pessoas tivessem vontade de visitá-lo e torná-lo mais conhecido?
1. Exibição de filmes;
 2. Cursos profissionalizantes;
 3. Cursos de Educação Patrimonial;
 4. O jardim fosse convidativo para as pessoas utilizarem como área de lazer;
 5. Cursos de jardinagem ou de horta;
 6. Contação de histórias para as crianças;
 7. Festival regional de música, poesia, ou gastronomia;
 8. Concursos de poesia, desenhos ou artes;
 9. Nenhum destes.
10. (Q.17) Você sabe o que funcionava no Museu Vivo da memória Candanga antes de virar um museu?
7. Escola
 8. Hospital
 9. Parque
 10. Comércio
 11. Outra cidade
 12. Não sei

Obrigada por responder a estas perguntas. Elas fazem parte de uma pesquisa sobre a percepção dos monumentos arquitetônicos pela comunidade. Gostaria de convidá-lo para participar de um evento no Museu Vivo da Memória Candanga no dia 21 de maio de 2011 às 11:00hs da manhã.

Solicito ainda sua autorização para a utilização dos dados do questionário na pesquisa que está sendo desenvolvida. Sua identidade será preservada.

Brasília, ____/____/2011

Autorização – Assinatura

ANEXOS

Anexo 01 – Ficha Cadastral de acervo/ Registro do Museu Nacional do Paraná, disponível em:
<http://www.cosem.cultura.pr.gov.br/arquivos/File/02.pdf>

MUSEU RG: MP. _____

Ficha cadastral de acervo/registro

Classificação: arqueologia história
 antropologia numismática

Classificação Genérica: _____

1. Identificação:

título/nome: _____
título atribuído: _____
coleção: _____ documento: _____
função: _____
origem: _____ data/época: _____
autor/fabricante: _____ pseudônimo: _____
assinaturas/marcas: _____
forma/aquisição: _____
data/entrada: _____ nº anterior: _____
procedência: _____ localização: _____

2. Dados Técnicos:

material/técnica: _____
altura: _____ peso: _____ largura: _____ espessura: _____
comprimento: _____ suporte: _____ dimensão c/ suporte: _____ diâmetro: _____
material: _____ outros: _____

3. Conservação:

bom regular péssimo

descrição: _____

procedimentos: _____

observações: _____

foto

4. Descrição:

<hr/> <hr/> <hr/> <hr/> <hr/> <hr/> <hr/> <hr/> <hr/> <hr/>

5. Histórico:

<hr/> <hr/> <hr/> <hr/> <hr/> <hr/> <hr/> <hr/> <hr/> <hr/>

6. Referência bibliográfica:

<hr/> <hr/> <hr/> <hr/> <hr/> <hr/> <hr/> <hr/> <hr/> <hr/>

7. Proteção legal:

<input type="checkbox"/> federal	<input type="checkbox"/> estadual	<input type="checkbox"/> municipal
Tombamento:		
<input type="checkbox"/> individual	data: _____	
<input type="checkbox"/> conjunto	livro: _____	
	página: _____	

8. Observações:

<hr/> <hr/> <hr/> <hr/> <hr/> <hr/> <hr/> <hr/> <hr/> <hr/>

9. Empréstimos

<hr/> <hr/> <hr/> <hr/> <hr/> <hr/> <hr/> <hr/> <hr/> <hr/>

10. Participações/Exposições:

<hr/> <hr/> <hr/> <hr/> <hr/> <hr/> <hr/> <hr/> <hr/> <hr/>

Responsável cadastro: _____ data: _____ 

Anexo 02 - Relatório do Plano Piloto de Brasília Lucio Costa

...José Bonifácio, em 1823, propõe a transferência da Capital para Goiás e sugere o nome de BRASÍLIA.

Desejo inicialmente desculpar-me perante a direção da Companhia Urbanizadora e a Comissão Julgadora do Concurso pela apresentação sumária do partido aqui sugerido para a nova Capital, e também justificar-me.

Não pretendia competir e, na verdade, não concorro, — apenas me desvencilho de uma solução possível, que não foi procurada mas surgiu, por assim dizer, já pronta.

Compareço, não como técnico devidamente aparelhado, pois nem sequer disponho de escritório, mas como simples maquis do urbanismo, que não pretende prosseguir no desenvolvimento da ideia apresentada senão eventualmente, na qualidade de mero consultor. E se processo assim candidamente é porque me amparo num raciocínio igualmente simplório: se a sugestão é válida, estes dados, conquanto sumários na sua aparência, já serão suficientes, pois revelarão que, apesar da espontaneidade original, ela foi, depois, intensamente pensada e resolvida; se não o é, a exclusão se fará mais facilmente, e não terei perdido o meu tempo nem tomado o tempo de ninguém.

A liberação do acesso ao concurso reduziu de certo modo a consulta àquilo que de fato importa, ou seja, à concepção urbanística da cidade propriamente dita, porque esta não será, no caso, uma decorrência do planejamento regional, mas a causa dele: a sua fundação é que se dará no ensejo ao ulterior desenvolvimento planejado da região. Trata-se de um ato deliberado de posse, de um gesto de sentido ainda desbravador, nos moldes da tradição colonial. E o que se indaga é como no entender de cada concorrente uma tal cidade deve ser concebida.

Ela deve ser concebida não como simples organismo capaz de preencher satisfatoriamente e sem esforço as funções vitais próprias de uma cidade moderna qualquer, não apenas como urbs, mas como civitas, possuidora dos atributos inerentes a uma capital. E, para tanto, a condição primeira é achar-se o urbanista imbuído de uma certa dignidade e nobreza de intenção, porquanto dessa atitude fundamental decorrem a ordenação e o senso de conveniência e medida capazes de conferir ao conjunto projetado o desejável caráter monumental. Monumental não no sentido de ostentação, mas no sentido da expressão palpável, por assim dizer, consciente, daquilo que vale e significa. Cidade planejada para o trabalho ordenado e eficiente, mas ao mesmo tempo cidade viva e aprazível, própria ao devaneio e à especulação intelectual, capaz de tornar-se, com o tempo, além de centro de governo e administração, num foco de cultura dos mais lúcidos e sensíveis do país.

Dito isto, vejamos como nasceu, se definiu e resolveu a presente solução:

1 — Nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz. (FIGURA 1)

2 — Procurou-se depois a adaptação à topografia local, ao escoamento natural das águas, à melhor orientação, arqueando-se um dos eixos a fim de contê-lo no triângulo equilátero que define a área urbanizada. (FIGURA 2)

3 — E houve o propósito de aplicar os princípios francos da técnica rodoviária — inclusive a eliminação dos cruzamentos — à técnica urbanística, conferindo-se ao eixo arqueado, correspondente às vias naturais de acesso, a função circulatória tronco, com pistas centrais de velocidade e pistas laterais para o tráfego local, e dispondo-se ao longo desse eixo o grosso dos setores residenciais. (FIGURA 3)

4 — Como decorrência dessa concentração residencial, os centros cívico e administrativo, o setor cultural, o centro de diversões, o centro esportivo, o setor administrativo municipal, os quartéis, as zonas destinadas à armazenagem, ao abastecimento e às pequenas indústrias locais e, por fim, a estação ferroviária, foram-se naturalmente ordenando e dispondo ao longo do eixo transversal que passou assim a ser o eixo monumental do sistema (FIGURA 4). Lateralmente à intersecção dos dois eixos, mas participando funcionalmente e em termos de composição urbanística do eixo monumental, localizaram-se o setor bancário e comercial, o setor dos escritórios de empresas e profissões liberais, e ainda os amplos setores do varejo comercial.

5 — O cruzamento desse eixo monumental, de cota inferior, com o eixo rodoviário-residencial impôs a criação de uma grande plataforma liberta do tráfego que não se destine ao estacionamento ali, remanso onde se concentrou logicamente o centro de diversões da cidade, com os cinemas, os teatros, os restaurantes etc. (FIGURA 5)

6 — O tráfego destinado aos demais setores prossegue, ordenado em mão única, na área térrea inferior coberta pela plataforma e entalada nos dois topos mas aberta nas faces maiores, área utilizada em grande parte para o estacionamento de veículos e onde se localizou a estação rodoviária interurbana, acessível aos passageiros pelo nível superior da plataforma (FIGURA 6).

Apenas as pistas de velocidade mergulham, já então subterrâneas, na parte central desse piso inferior que se espraia até nivelar-se com a esplanada do setor dos ministérios.

7 — Desse modo e com a introdução de três trevos completos em cada ramo do eixo rodoviário e outras tantas passagens de nível inferior, o tráfego de automóveis e ônibus se processa tanto na parte central quanto nos setores residenciais sem qualquer cruzamento. Para o tráfego de caminhões estabeleceu-se um sistema secundário autônomo com cruzamentos sinalizados mas sem cruzamento ou interferência alguma com o sistema anterior, salvo acima do setor esportivo, e que acede aos edifícios do setor comercial ao nível do subsolo, contornando o centro cívico em cota inferior, com galerias de acesso previstas no terrapleno (FIGURA 7).

8 — Fixada assim a rede geral do tráfego automóvel, estabeleceram-se, tanto nos setores centrais como nos residenciais, tramas autônomas para o trânsito local dos pedestres a fim de garantir-lhes o uso livre do chão, (FIGURA 8) sem contudo levar tal separação a extremos sistemáticos e antinaturais pois não se deve esquecer que o automóvel, hoje em dia, deixou de ser o inimigo inconciliável do homem, domesticou-se, já faz, por assim, parte da família. Ele só se “desumaniza”, readquirindo vis-à-vis do pedestre feição ameaçadora e hostil quando incorporado à massa anônima do tráfego. Há então que separá-los, mas sem perder de vista que, em determinadas condições e para comodidade recíproca, a coexistência se impõe.

9 — Veja-se agora como nesse arcabouço de circulação ordenada se integram e articulam os vários setores.

Destacam-se no conjunto os edifícios destinados aos poderes fundamentais que, sendo em número de três e autônomos, encontraram no triângulo equilátero, vinculado à arquitetura da mais remota antiguidade, a forma elementar apropriada para contê-los. Criou-se então um terrapleno triangular, com arrimo de pedra à vista, sobrelevado na campina circunvizinha a que se tem acesso pela própria rampa da auto-estrada que conduz à residência e ao aeroporto (FIGURA 9). Em cada ângulo dessa praça — Praça dos Três Poderes, poderia chamar-se — localizou-se uma das casas, ficando as do Governo e do Supremo Tribunal na base e a do Congresso no vértice, com frente igualmente para uma ampla esplanada disposta num segundo terrapleno, de forma retangular e nível mais alto, de acordo com a topografia local, igualmente arrimado de pedras em todo o seu perímetro. A aplicação em termos atuais, dessa técnica oriental milenar dos terraplenos, garante a coesão do conjunto e lhe confere uma ênfase monumental imprevista (FIGURA 9). Ao longo dessa esplanada — o Mall, dos ingleses —, extenso gramado destinado a pedestres, a paradas e a desfiles, foram dispostos os ministérios e autarquias (FIGURA 10). Os das Relações Exteriores e Justiça ocupando os cantos inferiores, contíguos ao edifício do Congresso e com enquadramento condigno, os ministérios militares constituindo uma praça autônoma, e os demais ordenados em sequência — todos com área privativa de estacionamento —, sendo o último o da Educação, a fim de ficar vizinho do setor cultural, tratado à maneira de parque para melhor ambientação dos museus, da biblioteca, do planetário, das academias, dos institutos etc., setor este também contíguo à ampla área destinada à Cidade Universitária com o respectivo Hospital das Clínicas, e onde também se prevê a instalação do Observatório. A Catedral ficou igualmente localizada nessa esplanada, mas numa praça autônoma disposta lateralmente, não só por questão de protocolo, uma vez que a Igreja é separada do Estado, como por uma questão de escala, tendo-se em vista valorizar o monumento, e ainda, principalmente, por outra razão de ordem arquitetônica: a perspectiva de conjunto da esplanada deve prosseguir desimpedida até além da plataforma onde os dois eixos urbanísticos se cruzam.

10 — Nesta plataforma onde, como se via anteriormente, o tráfego é apenas local, situou-se então o centro de diversões da cidade (mistura em termos adequados de Piccadilly Circus, Times Square e Champs Elysées). A face da plataforma debruçada sobre o setor cultural e a esplanada dos ministérios não foi edificada com exceção de uma eventual casa de chá e da Ópera, cujo acesso tanto se faz pelo próprio setor de diversões, como pelo setor cultural contíguo, em plano inferior. Na face fronteira foram concentrados os cinemas e teatros, cujo gabarito se fez baixo e uniforme, constituindo assim o conjunto deles um corpo arquitetônico contínuo, com galeria, amplas calçadas, terraços e cafés, servido as respectivas fachadas em toda a altura de campo livre para a instalação de painéis luminosos de reclame (FIGURA 11). As várias casas de espetáculo estarão ligadas entre si por travessas no gênero tradicional da rua do Ouvidor, das vielas venezianas ou de galerias cobertas (arcades) e articuladas a pequenos pátios com bares e cafés, e “loggias” na parte dos fundos com vista para o parque, tudo no propósito de propiciar ambiente adequado ao convívio e à expansão (FIGURA 11). O pavimento térreo do setor central desse conjunto de teatros e cinemas manteve-se vazado em toda a sua extensão, salvo os núcleos de acesso aos pavimentos superiores, a fim de garantir continuidade à perspectiva, e os andares se previram envidraçados nas duas faces para que os restaurantes, clubes, casas de chá etc., tenham vista, de um lado para a esplanada inferior, e do outro para o aclave do parque no prolongamento do eixo monumental e onde ficaram localizados os hotéis comerciais e de turismo e, mais acima, para a torre monumental das estações radioemissoras e de televisão, tratada como

elemento plástico integrado na composição geral (Figs. 9, 11, 12). Na parte central da plataforma, porém disposto lateralmente, acha-se o saguão da estação rodoviária com bilheteria, bares, restaurantes etc., construção baixa, ligada por escadas rolantes ao “hall” inferior de embarque separado por envidraçamento do cais propriamente dito. O sistema de mão única obriga os ônibus na saída a uma volta, num ou noutro sentido, fora da área coberta pela plataforma, o que permite ao viajante uma última vista do eixo monumental da cidade antes de entrar no eixo rodoviário — residencial, — despedida psicologicamente desejável. Previram-se igualmente nessa extensa plataforma destinada principalmente tal como no piso térreo, ao estacionamento de automóveis, duas amplas praças privativas dos pedestres, uma fronteira ao teatro da Ópera e outra, simetricamente disposta, em frente a um pavilhão de pouca altura debruçado sobre os jardins do setor cultural e destinado a restaurantes, bar e casa de chá. Nestas praças, o piso das pistas de rolamento, sempre de sentido único, foi ligeiramente sobrelevado em larga extensão, para o livre cruzamento dos pedestres num e outro sentido, o que permitirá acesso franco e direto tanto aos setores do varejo comercial quanto ao setor dos bancos e escritórios (FIGURA 8).

11 — Lateralmente a esse setor central de diversões, e articulados a ele, encontram-se dois grandes núcleos destinados exclusivamente ao comércio — lojas e “magasins”, e dois setores distintos, o bancário-comercial, e o dos escritórios para profissões liberais, representações e empresas, onde foram localizados, respectivamente, o Banco do Brasil e a sede dos Correios e Telégrafos. Estes núcleos e setores são acessíveis aos automóveis diretamente das respectivas pistas, e aos pedestres por calçadas sem cruzamento (FIGURA 8), e dispõem de auto-portos para estacionamento em dois níveis, e de acesso de serviço pelo subsolo correspondente ao piso inferior da plataforma central. No setor de bancos, tal como no dos escritórios, previram-se três blocos altos e quatro de menor altura, ligados entre si por extensa ala térrea com sobreloja de modo a permitir intercomunicação coberta e amplo espaço para instalação de agências bancárias, agências de empresas, cafés, restaurantes, etc. Em cada núcleo comercial, propõe-se uma sequência ordenada de blocos baixos e alongados e um maior, de igual altura dos anteriores, todos interligados por um amplo corpo térreo com lojas, sobrelojas e galerias. Dois braços elevados da pista de contorno permitem, também aqui, acesso franco aos pedestres.

12 — O setor esportivo, com extensíssima área destinada exclusivamente ao estacionamento de automóveis, instalou-se entre a praça da Municipalidade e a torre radioemissora, que se prevê de planta triangular, com embasamento monumental de concreto aparente até o piso dos “studios” e mais instalações, e superestrutura metálica com mirante localizado a meia altura (FIGURA 12). De um lado o estádio e mais dependências tendo aos fundos o Jardim Botânico; do outro o hipódromo com as respectivas tribunas e vila hípica e, contíguo, o Jardim Zoológico, constituindo estas duas imensas áreas verdes, simetricamente dispostas em relação ao eixo monumental, como que os pulmões.

13 — Na praça Municipal, instalaram-se a Prefeitura, a Polícia Central, o Corpo de Bombeiros e a Assistência Pública. A penitenciária e o hospício, conquanto afastados do centro urbanizado, fazem igualmente parte deste setor.

14 — Acima do setor municipal foram dispostas as garagens da viação urbana, em seguida, de uma banda e de outra, os quartéis e numa larga faixa transversal o setor destinado ao armazenamento e à instalação das pequenas indústrias de interesse local, com setor residencial autônomo, zona esta rematada pela estação ferroviária e articulada igualmente a um dos ramos da rodovia destinada aos caminhões.

15 — Percorrido assim de ponta a ponta esse eixo dito monumental, vê-se que a fluência e unidade do traçado (FIGURA 9), desde a praça do Governo até à praça Municipal, não exclui a variedade, e cada setor, por assim dizer, vale por si como organismo plasticamente autônomo na composição do conjunto. Essa autonomia cria espaços adequados à escala do homem e permite o diálogo monumental localizado sem prejuízo do desempenho arquitetônico de cada setor na harmoniosa integração urbanística do todo.

16 — Quanto ao problema residencial, ocorreu a solução de criar-se uma sequência contínua de grandes quadras dispostas, em ordem dupla ou singela, de ambos os lados da faixa rodoviária, e emolduradas por uma larga cinta densamente arborizada, árvores de porte, prevalecendo em cada quadra determinada espécie vegetal, com chão gramado e uma cortina suplementar intermitente de arbustos e folhagens, a fim de resguardar melhor, qualquer que seja a posição do observador, o conteúdo das quadras, visto sempre num segundo plano e como que amortecido na paisagem (FIGURA 13). Disposição que apresenta a dupla vantagem de garantir a ordenação urbanística mesmo quando varie a densidade, categoria, padrão ou qualidade arquitetônica dos edifícios, e de oferecer aos moradores extensas faixas sombreadas para passeio e lazer, independentemente das áreas livres previstas no interior das próprias quadras.

Dentro destas “super-quadras” os blocos residenciais podem dispor-se da maneira mais variada, obedecendo porém a dois princípios gerais: gabarito máximo uniforme, talvez seis pavimentos e pilotis, e separação do tráfego de veículos do trânsito de pedestres, mormente o acesso à escola

primária e às comodidades existentes no interior de cada quadra (FIGURA 8).

Ao fundo das quadras estende-se a via de serviço para o tráfego de caminhões, destinando-se ao longo dela a frente oposta às quadras, à instalação de garagens, oficinas, depósitos do comércio em grosso etc., e reservando-se uma faixa de terreno, equivalente a uma terceira ordem de quadras, para floricultura, horta e pomar. Entaladas entre essa via de serviço e as vias do eixo rodoviário, intercalam-se então largas e extensas faixas com acesso alternado, ora por uma, ora por outra, e onde se localizaram a igreja, as escolas secundárias, o cinema e o varejo do bairro disposto conforme a sua classe ou natureza (FIGURA 13).

O mercadinho, os açougues, as vendas, quitandas, casas de ferragens etc., na primeira metade da faixa correspondente ao acesso de serviço; as barbearias, cabeleireiros, modistas, confeitarias etc., na primeira seção da faixa de acesso privativa dos automóveis e ônibus, onde se encontram igualmente os postos de serviço para venda de gasolina. As lojas dispõem-se em renque com vitrinas e passeio coberto na face fronteira às cintas arborizadas de enquadramento dos quarteirões e privativas dos pedestres, e o estacionamento na face oposta, contígua às vias de acesso motorizado, prevendo-se travessas para ligação de uma parte a outra, ficando assim as lojas geminadas duas a duas, embora o seu conjunto constitua um corpo só (FIGURA 14).

17 — A gradação social poderá ser dosada facilmente atribuindo-se maior valor a determinadas quadras como, por exemplo, às quadras singelas contíguas ao setor das embaixadas, setor que se estende de ambos os lados do eixo principal paralelamente ao eixo rodoviário, com alameda de acesso autônomo e via de serviço para o tráfego de caminhões comum às quadras residenciais. Essa alameda, por assim dizer, privativa do bairro das embaixadas e legações, se prevê edificada apenas num dos lados, deixando-se o outro com a vista desimpedida sobre a paisagem, excetuando-se o hotel principal localizado nesse setor e próximo do centro da cidade. No outro lado do eixo rodoviário-residencial, as quadras contíguas à rodovia serão naturalmente mais valorizadas que as quadras internas, o que permitirá as gradações próprias do regime vigente; contudo, o agrupamento delas, de quatro em quatro, propicia num certo grau a coexistência social, evitando-se assim uma indevida e indesejável estratificação.

E seja como for, as diferenças de padrão de uma quadra a outra serão neutralizadas pelo próprio agenciamento urbanístico proposto, e não serão de natureza a afetar o conforto social a que todos têm direito. Elas decorrerão apenas de uma maior ou menor densidade, do maior ou menor espaço atribuído a cada indivíduo e a cada família, da escolha dos materiais e do grau e requinte do acabamento. Neste sentido deve-se impedir a enquistação de favelas tanto na periferia urbana quanto na rural. Cabe à Companhia Urbanizadora prover dentro do esquema proposto acomodações decentes e econômicas para a totalidade da população.

18 — Previram-se igualmente setores ilhados, cercados de arvoredos e de campo, destinados a loteamento para casas individuais, sugerindo-se uma disposição dentada em cremalheira, para que as casas construídas nos lotes de topo se destaquem na paisagem, afastadas umas das outras, disposição que ainda permite acesso autônomo de serviço para todos os lotes (FIGURA 15). E admitiu-se igualmente a construção eventual de casas avulsas isoladas de alto padrão arquitetônico — o que não implica tamanho — estabelecendo-se porém como regra, nestes casos, o afastamento mínimo de um quilômetro de casa a casa, o que acentuará o caráter excepcional de tais concessões.

19 — Os cemitérios localizados nos extremos do eixo rodoviário-residencial evitam aos cortejos a travessia do cento urbano. Terão chão de grama e serão convenientemente arborizados, com sepulturas rasas e lápides singelas, à maneira inglesa, tudo desprovido de qualquer ostentação.

20 — Evitou-se a localização dos bairros residenciais na orla da lagoa, a fim de preservá-la intata, tratada com bosques e campos de feição naturalista e rústica para os passeios e amenidades bucólicas de toda a população urbana. Apenas os clubes esportivos, os restaurantes, os lugares de recreio, os balneários e núcleos de pesca poderão chegar à beira d'água. O clube de Golf situou-se na extremidade leste, contíguo à Residência e ao hotel, ambos em construção, e o Yatch Club na enseada vizinha, entremeados por denso bosque que se estende até à margem da represa, bordejada nesse trecho pela alameda de contorno que intermitentemente se desprende da sua orla para embrenhar-se pelo campo que se pretende eventualmente florido e manchado de arvoredo. Essa estrada se articula ao eixo rodoviário e também à pista autônoma de acesso direto do aeroporto ao centro cívico, por onde entrarão na cidade os visitantes ilustres, podendo a respectiva saída processar-se, com vantagem, pelo próprio eixo rodoviário-residencial. Propõe-se, ainda, a localização do aeroporto definitivo na área interna da represa, a fim de evitar-lhe a travessia ou contorno.

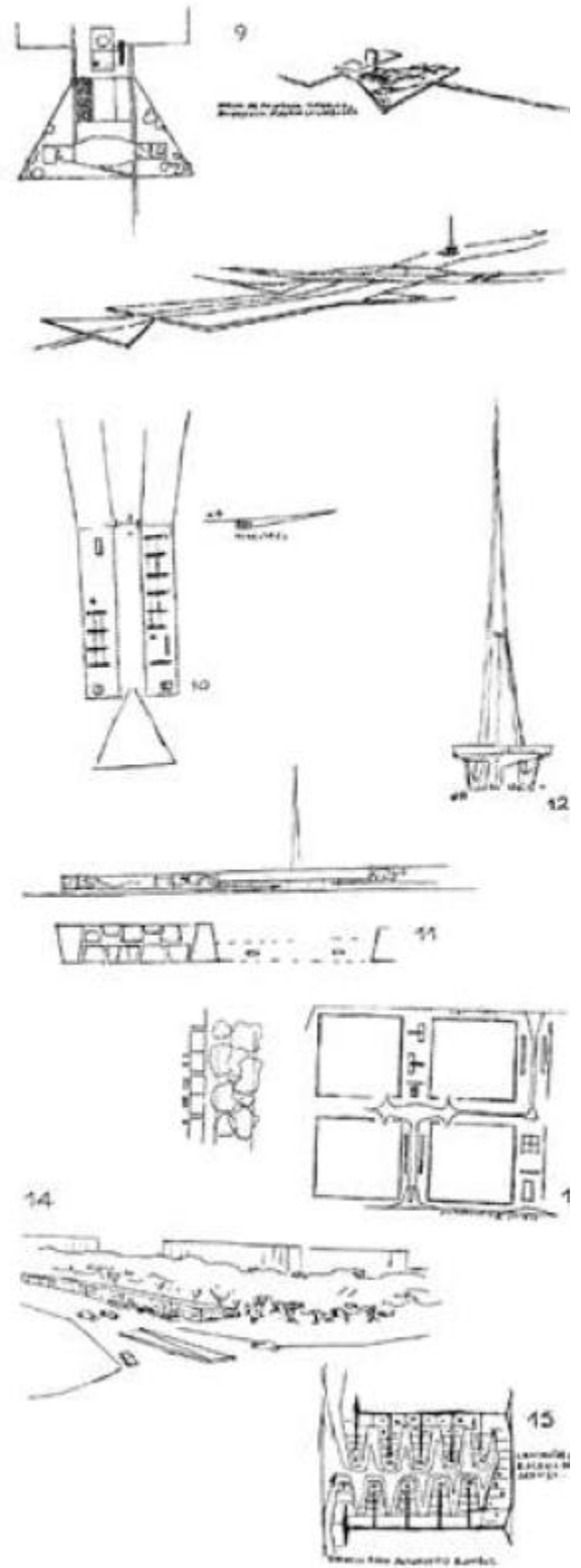
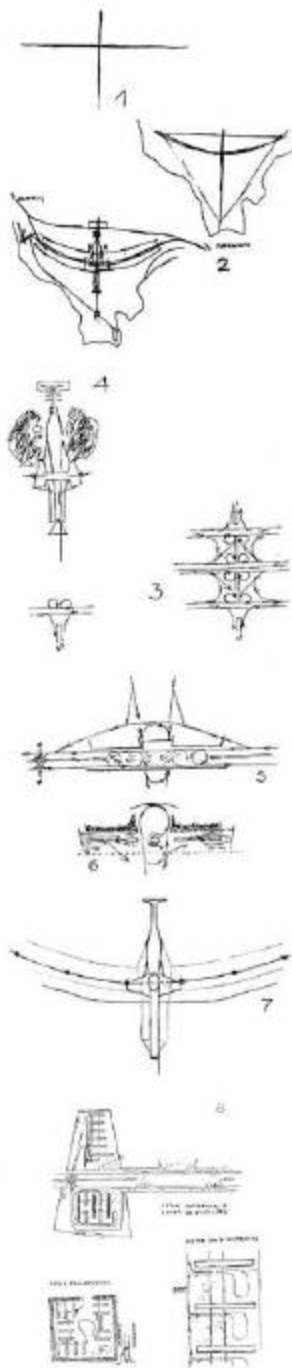
21 — Quanto à numeração urbana, a referência deve ser o eixo monumental, distribuindo-se a cidade em metades Norte e Sul; as quadras seriam assinaladas por números, os blocos residenciais por letras, e finalmente o número do apartamento na forma usual, assim por exemplo, N-Q3-L ap 201. A designação dos blocos em relação à entrada da quadra deve seguir da esquerda para a direita, de acordo com a norma.

22 — Resta o problema de como dispor do terreno e torná-lo acessíveis ao capital particular. Entendo que as quadras não devem ser loteadas, sugerindo, em vez da venda de lotes, a venda de quotas de terreno, cujo valor dependerá do setor em causa e do gabarito, a fim de não entrar o planejamento atual e possíveis remodelações futuras no delineamento interno das quadras. Entendo também que esse planejamento deveria de preferência anteceder a venda das quotas, mas nada impede que compradores de um número substancial de quotas submetam à aprovação da Companhia projeto próprio de urbanização de uma determinada quadra, e que, além de facilitar aos incorporadores a aquisição de quotas, a própria Companhia funcione, em grande parte, como incorporadora. E entendo igualmente que o preço das quotas, oscilável conforme a procura, deveria incluir uma parcela com taxa fixa, destinada a cobrir as despesas do projeto, no intuito de facilitar tanto o convite a determinados arquitetos como a abertura de concursos para a urbanização e edificação das quadras que não fossem projetadas pela Divisão de Arquitetura da própria Companhia. É sugiro ainda que a aprovação dos projetos se processe em duas etapas, — anteprojetos e projeto definitivo, no intuito de permitir seleção prévia e melhor controle da qualidade das construções.

Da mesma forma quanto ao setor do varejo comercial e aos setores bancário e dos escritórios das empresas e profissões liberais, que deveriam ser projetados previamente de modo a se poderem fracionar em subsetores e unidades autônomas, sem prejuízo da integridade arquitetônica, e assim se submeterem parceladamente à venda no mercado imobiliário, podendo a construção propriamente dita, ou parte dela, correr por conta dos interessados ou da Companhia, ou ainda, conjuntamente.

23 — Resumindo, a solução apresentada é de fácil apreensão, pois se caracteriza pela simplicidade e clareza do risco original, o que não exclui, conforme se viu, a variedade no tratamento das partes, cada qual concebida segundo a natureza peculiar da respectiva função, resultando daí a harmonia de exigências de aparência contraditória. É assim eficiente, acolhedora e íntima. É ao mesmo tempo derramada e concisa, bucólica e urbana, lírica e funcional. O tráfego de automóveis se processa sem cruzamentos, e se restitui o chão, na justa medida, ao pedestre. E por ter o arcabouço tão claramente definido, é de fácil execução: dois eixos, dois terraplenos, uma plataforma, duas pistas largas num sentido, uma rodovia no outro, rodovia que poderá ser construída por partes, — primeiro as faixas centrais como um trevo de cada lado, depois as pistas laterais, que avançariam com o desenvolvimento normal da cidade. As instalações teriam sempre campo livre nas faixas verdes contíguas às pistas de rolamento. As quadras seriam apenas niveladas e paisagisticamente definidas, com as respectivas cintas plantadas de grama e desde logo arborizadas, mas sem calçamento de qualquer espécie, nem meios-fios. De uma parte, técnica rodoviária; de outra, técnica paisagística de parques e jardins.

Brasília, capital aérea e rodoviária; cidade parque. Sonho aqui-secular do Patriarca.



Anexo 03 - Convite para a Exposição HJKO arquitetura e memória



EXPOSIÇÃO

HJKO

arquitetura e memória

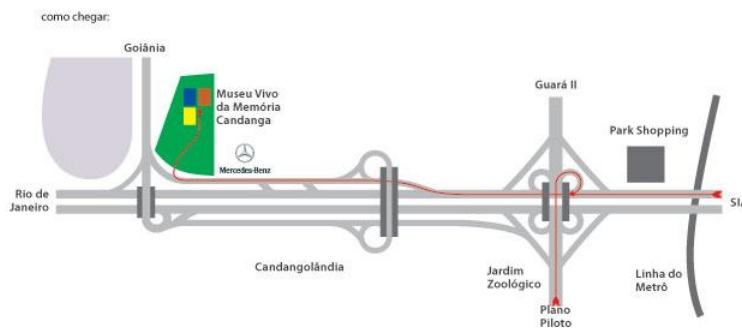
"neste hospital JK nasceram os primeiros brasileiros e morreram os primeiros candangos..."

Erasto Villas.



Realização:
Governo do Distrito Federal
Secretaria de Cultura do Distrito Federal

Apoio:
Museu Vivo da Memória Candanga
Secretaria de Cultura do Distrito Federal
Fac. de Arquitetura e Urbanismo da UnB – Laboratório de Modelo Reduzido
redpv programação visual



redpv programação visual

Convite para a abertura da exposição e palestra no Museu Vivo da Memória Candanga, por ocasião da 9ª Semana Nacional de Museus.

O Museu Vivo da Memória Candanga, em comemoração a Semana de Museus e ao dia Internacional dos Museus, realizará dia 21 de maio às 11h a palestra:

“Museu Vivo da Memória Candanga – O patrimônio Arquitetônico como fio condutor da história e sua importância para o reconhecimento da identidade do Distrito Federal”.



A palestra será proferida pela Arquiteta e doutoranda em Museologia Sra. Maria Cecilia F. Lima Gabriele, no auditório do Museu (Via EPIA Sul, SPMS, Lote D, Núcleo Bandeirante, DF).

Na ocasião será aberta a exposição com o mesmo título no Salão de Exposições do Museu.



MUSEU VIVO DA MEMÓRIA CANDANGA
Via EPIA Sul - Lote D - Núcleo Bandeirante - DF - CEP 71735-000 - Telefone: (61) 3301 - 3590

Horário de funcionamento:
terça a domingo, das 9h às 17h, exposições e área externa;
terça a sexta, 9h às 17h, Biblioteca, tele centro;
segunda a sexta, administração.
O museu abre em alguns feriados. Favor consultar por telefone.

Agendamento de visitas guiadas para grupos pelo telefone (61) 3301 - 3590
www.sc.df.gov.br



MUSEU VIVO
DA MEMÓRIA
CANDANGA

Subsecretaria de
Patrimônio Histórico,
Artístico e Cultural



Secretaria
de Cultura
GDF

Cartaz de divulgação da Mesa Redonda 'Museu e Arquitetura', por ocasião da 9ª Semana de Museus.



mesa redonda

museu e arquitetura

Arq. Angelina Nardelli Quaglia (coordenadora)

Dr.^a Ione Carvalho (Unieuro)

Arq. Maria Cecília Filgueiras Gabriele (FAU-UnB)

Arq. Pedro Paulo Palazzo (FAU-UnB)

18 de maio 14h–17h

**Galeria da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
ICC Ala Norte Bloco A / Universidade de Brasília**

ibram
Instituto Brasileiro de Museus

Sbm
Sistema Brasileiro de Museus

9ª semana de museus

museu e memória

16 a 22 de maio

Ministério da Cultura

BRASIL
PAÍS RICO & PAÍS SEM POBREZA

ANGELINA QUAGLIA
ARQUITETURA, DESIGN

alphagraphics
DESIGN • COPY • PRINT • COMMUNICATE

Fichas do SICG – IPHAN com as instruções de preenchimento.

Ficha M101 – Contextualização Geral	
1. IDENTIFICAÇÃO	
1.1. Recorte Territorial (Identificação da região estudada)	
Preencher com as informações necessárias para a identificação da região estudada. São exemplos de recorte territorial as regiões geográficas (Regiões Norte, Nordeste, Centro-Oeste, Sudeste e Sul), as Unidades da Federação (Estados do Piauí, Santa Catarina, Mato Grosso, etc), e recortes específicos (Vale do Parnaíba, Vale do Itajaí, Pantanal, etc). (Preenchimento obrigatório)	
1.2. Recorte Temático (Identificação do tema do estudo)	
Preencher com as informações necessárias para a identificação do tema estudado. São exemplos de recorte temático o processo urbanizador e/ou econômico de determinada região geográfica, (como a do gado no Nordeste), a arqueologia, como a do Piauí, etc. (preenchimento obrigatório)	
1.3. Identificação do Universo/ Objeto de Análise	
Preencher com as informações necessárias para a identificação do universo ou objeto de análise. A identificação do Universo/ Objeto de Análise poderá ser ou não coincidente com o Recorte Territorial, dependendo da escolha do recorte temático e da aproximação que se faz com o objeto. Por exemplo, na perspectiva de se fomentar um estudo sobre o patrimônio cultural do Estado do Piauí, o recorte territorial será o próprio estado. O recorte temático poderá ser o processo econômico de expansão do gado no Nordeste e o universo/objeto de análise os Caminhos do Gado no Piauí. (Preenchimento obrigatório)	
2. LOCALIZAÇÃO DO UNIVERSO/ OBJETO DE ANÁLISE	
2	
.1. UF(s)	2.2. Município (s)
	2.3. Localidade (s)
	(preenchimento obrigatório)
2.4. Mesorregião(ões) – Dados IBGE	
2.5. Microrregião(ões) – Dados IBGE	
(preenchimento obrigatório)	
2.6. Mapa de Localização	
2.6.1. No Brasil	2.6.2. Em relação ao contexto/ limites
Inserir mapa	
2.6.3. Na região/ estado	Inserir mapa
Inserir mapa	
2.7. Municípios limítrofes (nominar)	

Preencher com os nomes dos municípios limítrofes. (Preenchimento opcional)
 Esses campos permitirão a plotagem e o cruzamento das informações coletadas no mapa.

3. INFORMAÇÕES SOBRE CONTEXTO HISTÓRICO DO UNIVERSO/ OBJETO DE ANÁLISE

Neste campo, é importante enquadrar o universo ou o objeto de análise no panorama da história do Brasil e da região onde se insere. Esse panorama servirá como base de um texto introdutório sobre os bens identificados dentro do universo ou recorte territorial/ temático escolhido. (Preenchimento obrigatório)

4. INFORMAÇÕES SOBRE CONTEXTO GEOGRÁFICO DO UNIVERSO/ OBJETO DE ANÁLISE

4.1. Características ambientais (relevo, hidrografia, zonas climáticas, cobertura vegetal, altitudes, etc...)

As informações sobre o contexto geográfico deverão relacionar o universo/ objeto de análise com o seu meio. Eventualmente, estas informações serão cruzadas também com as informações históricas, especialmente naqueles casos onde as condições geográficas foram condicionantes no desenvolvimento de um processo de ocupação do território. (preenchimento obrigatório)

5. SELEÇÃO DE IMAGENS (repetir quantas linhas forem necessárias, inserir legenda abaixo da imagem)

Inserir imagens gerais, e/ou panorâmicas, ilustrativas das informações preenchidas nos itens anteriores.	Inserir imagens ilustrativas das informações preenchidas nos itens anteriores.	Inserir imagens ilustrativas das informações preenchidas nos itens anteriores.	Inserir imagens ilustrativas das informações preenchidas nos itens anteriores.
--	--	--	--

6. MAPEAMENTOS E CARTOGRAFIA DISPONÍVEIS (inserir miniaturas e/ou listar referências)

Inserir Mapas e apontamentos que serviram de base para o início do processo de conhecimento e também que foram sendo desenvolvidos ao longo do processo. Os arquivos podem ser anexados em formato reduzido na ficha ou permanecerem na base original (base cartográfica do IBGE, mapas produzidos em arquivos *.dwg, *.cdr, *.shp e outros...).

Importante! Nem todas as informações coletadas ao longo do trabalho precisam ser inseridas nas fichas e sim uma compilação que possibilite o entendimento do estudo e a contextualização dos bens que serão identificados ao longo do trabalho.

7. FONTES DE INFORMAÇÃO/REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS (listar)

Listagem das fontes consultadas e utilizadas como base para a construção dos textos, mapas e demais informações inseridas nas fichas.

8. PALAVRAS-CHAVE

Palavras-chave que possibilitem a busca rápida das informações, especialmente quando da construção do sistema informatizado interligado.

9. PREENCHIMENTO

9.1. Entidade		9.2. Data
9.3. Responsável		

Ficha M102 – Contexto Imediato

MÓDULO CONHECIMENTO

1. IDENTIFICAÇÃO

1.2. Recorte Territorial (Identificação da região estudada)

Preencher com as informações necessárias para a identificação da região estudada. São exemplos de recorte territorial as regiões geográficas (Regiões Norte, Nordeste, Centro-Oeste, Sudeste e Sul), as Unidades da Federação (Estados do Piauí, Santa Catarina, Mato Grosso, etc), e recortes específicos (Vale do Parnaíba, Vale do Itajai, Pantanal, etc). (Preenchimento obrigatório)

1.2. Recorte Temático (Identificação do tema do estudo)

Preencher com as informações necessárias para a identificação do tema estudado. São exemplos de recorte temático o processo urbanizador e/ou econômico de determinada região geográfica, (como a do gado no Nordeste), a arqueologia, como a do Piauí, etc. (preenchimento obrigatório)

1.3. Identificação do Universo/ Objeto de Análise

Preencher com as informações necessárias para a identificação do universo ou objeto de análise. A identificação do Universo/ Objeto de Análise poderá ser ou não coincidente com o Recorte Territorial, dependendo da escolha do recorte temático e da aproximação que se faz com o objeto. Por exemplo, na perspectiva de se fomentar um estudo sobre o patrimônio cultural do Estado do Piauí, o recorte territorial será o próprio estado. O recorte temático poderá ser o processo econômico de expansão do gado no Nordeste e o universo/objeto de análise os Caminhos do Gado no Piauí. (Preenchimento obrigatório)

2. LOCALIZAÇÃO DO UNIVERSO/ OBJETO DE ANÁLISE

2		
1. UF(s)	2.2. Município (s)	2.3. Localidade (s)
	(preenchimento obrigatório)	(preenchimento obrigatório)
	2.4. Mesorregião(ões) – Dados IBGE	2.5. Microrregião(ões) – Dados IBGE
	(preenchimento obrigatório)	(preenchimento obrigatório)
	2.6. Mapa de Localização	

3. SÍNTESE HISTÓRICA

Síntese do histórico do objeto/ contexto em análise. No caso de uma cidade histórica tratar-se-á da sua evolução urbana, econômica e social com especificação dos espaços urbanos e obras mais relevantes. (Preenchimento obrigatório)

4. ASPECTOS GEOGRÁFICOS (Estatísticos e Sócio-econômicos)

Este campo deverá ser preenchido com dados estatísticos, políticos e sócio-econômicos da região geográfica em estudo e seu conteúdo cultural (sítio histórico, de um bem móvel, monumento, sítio arqueológico, etc.). Deve-se considerar a pertinência dos universos analisados na ficha M01.01 e do contexto cultural analisado com foco na perspectiva de construção de pactos locais e planos de preservação e gestão da área. Deve-se atentar para as diferenças entre o contexto geográfico apontado pela ficha M1.01 (contexto geográfico do universo cultural) e o observado nesta ficha. (Preenchimento obrigatório)

5. CARACTERIZAÇÃO MORFOLÓGICA E TIPOLOGICA DO SÍTIO/ OBJETO DE ANÁLISE (Descrição)

5.1. Morfologia da paisagem, características da implantação do bem

Caracterização geral da região geográfica quanto à morfologia-topografia, cobertura vegetal, recursos hídricos, etc. No caso de cidades históricas ou sítios rurais deve-se atentar para a tipologia urbana e arquitetônica, traçado urbano, arruamentos, arquitetura, etc. A caracterização poderá ser acompanhada de mapas temáticos – tantos quantos forem necessários ou estiverem disponíveis. Os mapas temáticos poderão ser utilizados para o embasamento das propostas de acautelamento de cidades históricas, bens imóveis, móveis e paisagens naturais e/ou culturais. Caso as informações tratem de cidades históricas ou sítios rurais, elas serão base para propostas de setorização do sítio (Módulo 2) com vistas ao planejamento urbano e normatização de áreas. (Preenchimento obrigatório)

6. ICONOGRAFIA HISTÓRICA (inserir miniaturas e/ou listar referências)

6.1. Imagens (repetir tantas linhas quanto forem necessárias, inserir legenda abaixo da imagem)

Inserir imagens (conjunto dos registros iconográficos representativos do objeto que permita uma leitura clara da realidade apresentada e traduza a compreensão do contexto cultural da época)		Inserir imagens (conjunto dos registros iconográficos representativos do objeto que permita uma leitura clara da realidade apresentada e traduza a compreensão do contexto cultural da época)		Inserir imagens (conjunto dos registros iconográficos representativos do objeto que permita uma leitura clara da realidade apresentada e traduza a compreensão do contexto cultural da época)	
6.2. Fontes/ referências das imagens					
Inserir lista de referências das imagens com localização, endereçamento do local e nome do arquivo					
7. INFORMAÇÕES SOBRE USOS E APROPRIAÇÕES DOS ESPAÇOS					
Inserir informações relativas a toda e qualquer manifestação cultural relevante para a caracterização do conteúdo cultural do contexto/objeto analisado. Deve-se mencionar os saberes, conhecimentos e práticas culturais. Por exemplo, pode-se inserir informações sobre sistemas agrícolas e alimentares tradicionais, medicina tradicional, música, dança, jogos, festejos, celebrações e rituais tradicionais, rotas e itinerários culturais, técnicas de construção, confecção de instrumentos e utensílios e vestuários. As informações coletadas, além de caracterizar o contexto cultural, os usos dos espaços poderão ser utilizadas para a elaboração de planos de preservação e normatização.					
8. SELEÇÃO DE IMAGENS (reproduzir quantas linhas forem necessárias, legendar embaixo da foto)					
Imagens de campo ou levantamento fotográfico realizado ao longo da pesquisa capazes de sintetizar ou demonstrar a caracterização atual do contexto/objeto cultural		Imagens de campo ou levantamento fotográfico realizado ao longo da pesquisa capazes de sintetizar ou demonstrar a caracterização atual do contexto/objeto cultural		Imagens de campo ou levantamento fotográfico realizado ao longo da pesquisa capazes de sintetizar ou demonstrar a caracterização atual do contexto/objeto cultural	
9. MAPEAMENTOS E CARTOGRAFIA (reproduzir quantas linhas forem necessárias)					
9.1. Tipos de mapas (nomear)		9.2. Escala		9.3. Localização e base (meio digital, planta impressa...)	
				9.4. Data (dd/mm/aaaa)	
Planta cadastral					
Evolução do traçado urbano					
Usos					
Gabaritos					
Tipologias arquitetônicas					
Setores morfológicos					
Setores de planejamento					
Perímetro de proteção					
Perímetro de entorno					
9.5. Mapas disponíveis (inserir imagens com legenda)				9.6. Descrição, fonte e localização do mapa	

<p>Inserir mapas com legenda (formato .tiff/jpeg,etc)</p>		<p>Descrever, de forma sucinta, o mapa com sua localização de referência. Todos os mapas deverão ser numerados, legendados e identificados em relação ao autor, data, identificação do contexto analisado e localização do arquivo ou entidade a que pertence</p>
10. PREENCHIMENTO		
10.1. Entidade	(preenchimento obrigatório)	10.2. Data
10.3. Responsável	(preenchimento obrigatório)	(preenchimento obrigatório)

Ficha M103 – Informações sobre a Proteção Existente		
MÓDULO CONHECIMENTO		
1. IDENTIFICAÇÃO		
1.3. Recorte Territorial (Identificação da região estudada)		
Preencher com as informações necessárias para a identificação da região estudada. São exemplos de recorte territorial as regiões geográficas (Regiões Norte, Nordeste, Centro-Oeste, Sudeste e Sul), as Unidades da Federação (Estados do Piauí, Santa Catarina, Mato Grosso, etc), e recortes específicos (Vale do Parnaíba, Vale do Itajaí, Paraíba, etc). (Preenchimento obrigatório)		
1.2. Recorte Temático (Identificação do tema do estudo)		
Preencher com as informações necessárias para a identificação do tema estudado. São exemplos de recorte temático o processo urbanizador e/ou econômico de determinada região geográfica, (como a do gado no Nordeste), a arqueologia, como a do Piauí, etc. (preenchimento obrigatório)		
1.3. Identificação do Universo/ Objeto de Análise		
Preencher com as informações necessárias para a identificação do universo ou objeto de análise. A identificação do Universo/ Objeto de Análise poderá ser coincidente com o Recorte Territorial, dependendo da escolha do recorte temático e da aproximação que se faz com o objeto. Por exemplo, na perspectiva de se fomentar o estudo sobre o patrimônio cultural do Estado do Piauí, o recorte territorial será o próprio estado. O recorte temático poderá ser o processo econômico de expansão do gado no Nordeste e o universo/objeto de análise os Caminhos do Gado no Piauí. (Preenchimento obrigatório)		
2. LOCALIZAÇÃO DO UNIVERSO/ OBJETO DE ANÁLISE		
2.1. UF(s)	2.2. Município(s)	2.3. Localidade(s)
	(preenchimento obrigatório)	(preenchimento obrigatório)
2.4. Mesorregião(ões) – Dados IBGE	2.5. Microrregião(ões) – Dados IBGE	
(preenchimento obrigatório)	(preenchimento obrigatório)	
3. INFORMAÇÕES SOBRE LEGISLAÇÃO INCIDENTE NO BEM (municipal, estadual e/ou federal)		
Reproduzir ou listar todas as legislações (de proteção do patrimônio, ambiental, de planejamento urbano, entre outras) que recaírem sobre o contexto/objeto analisado. Trata-se do registro dos atributos jurídicos que influenciam na utilização, gestão e possíveis intervenções do bem protegido.		
4. INFORMAÇÕES SOBRE O PROCESSO DE PROTEÇÃO DO IPHAN		
4.1. Número do processo	4.2. Classificação (no caso de tombamento pelo Iphan, indicar os Livros do Tombo)	4.3. Data (dd/mm/aaaa)
(Se houver)	(Se houver)	(Se houver)
4.4. Pareceres sobre a proteção incidente (federal, estadual e/ou municipal)		
Inserir informações relativas à apreciação técnica sobre a proteção do contexto/objeto cultural analisado.		
4.5. Mapas, desenhos, croquis, documentos e outras informações complementares (do polígono de proteção e entorno especialmente)		
Inserir mapas, desenhos, croquis e descrições complementares com localização dos arquivos.		
4.6. Fontes e localização dos documentos		

Inserir informações sobre as fontes documentais e bibliográficas utilizadas para o preenchimento da ficha obedecendo as normas da ABNT. Toda a iconografia deve ser numerada, legendada e identificada com nome do autor, data, identificação do contexto analisado e indicação do arquivo ou entidade a que pertence.

9. PREENCHIMENTO

9.1. Entidade

9.3. Responsável

9.2. Data

Ficha M301 – Cadastro de bens

MÓDULO CADASTRO

1. IDENTIFICAÇÃO					
1.4. Recorte Territorial (Identificação da região estudada)					
Preencher com as informações necessárias para a identificação da região estudada. São exemplos de recorte territorial as regiões geográficas (Regiões Norte, Nordeste, Centro-Oeste, Sudeste e Sul), as Unidades da Federação (Estados do Piauí, Santa Catarina, Mato Grosso, etc), e recortes específicos (Vale do Parnaíba, Vale do Itajaí, Pantanal, etc). (Preenchimento obrigatório)					
1.2. Recorte Temático (Identificação do tema do estudo)					
Preencher com as informações necessárias para a identificação do tema estudado. São exemplos de recorte temático o processo urbanizador e/ou econômico de determinada região geográfica, (como a do gado no Nordeste), a arqueologia, como a do Piauí, etc. (preenchimento obrigatório)					
1.3. Identificação do Bem (denominação oficial, denominação popular, outras denominações)					1.4. Código Identificador Iphan
2. LOCALIZAÇÃO DO UNIVERSO/ OBJETO DE ANÁLISE					
2.1. UF		2.2. Município		2.3. Localidade	
2.4. Endereço Completo (logradouro, nº, complemento)				2.5. Código Postal	
2.6. Coordenadas Geográficas		3. PROPRIEDADE			
Latitude			Pública	3.1. Identificação do Proprietário	
Longitude			Privada		
Altitude [m]			Mista	3.2. Contatos	
Erro Horiz. [m]			Outra		
4. NATUREZA DO BEM		5. CONTEXTO		6. PROTEÇÃO EXISTENTE	
7. PROTEÇÃO PROPOSTA					
	Bem arqueológico		Rural	Patrimônio mundial	Patrimônio mundial
	Bem paleontológico		Urbano	Federal/ individual	Federal/ individual
	Patrimônio natural		Entorno preservado	Federal/ conjunto	Federal/ conjunto
	Bem imóvel		Entorno alterado	Estadual/ individual	Estadual/ individual
	Bem móvel		Forma conjunto	Estadual/ conjunto	Estadual/ conjunto
	Bem integrado		Bem isolado	Municipal/ individual	Municipal/ individual
4.1 Classificação				Municipal/ conjunto	Municipal/ conjunto
Exemplos de classificação para bem arqueológico: sambaqui, sítio cerâmico, pintura rupestre; bem paleontológico: restos fósseis ou em processo de fossilização, moldes, rastros, pedregalhas; bens imóveis: arquitetura, obra de engenharia e infra-estrutura; patrimônio natural: jardim histórico, gruta, formação rochosa; bens móveis e integrados: documento, obra de arte, talha, altar, artes gráficas, numismática, etc.				Entorno de bem protegido	Entorno de bem protegido
8. ESTADO DE PRESERVAÇÃO		9. ESTADO DE CONSERVAÇÃO		Nenhuma	Nenhuma
	Íntegro		Bom	6.1. Tipo/ legislação incidente	7.1 Tipo/ legislação incidente
	Pouco alterado		Precário		
	Muito alterado		Em arruinamento		
	Descaracterizado		Arruinado		

10. IMAGENS (copiar quantas linhas forem necessárias)		
<p>Inserir imagens gerais, ilustrativas das informações preenchidas nos itens anteriores. Deve-se atentar para a representação não apenas do bem cadastrado mas também das relações existentes entre este(a), o entorno edificado ou natural nas diferentes escalas.</p>	<p>Inserir imagens de edificações ou elementos da paisagem de destaque</p>	<p>Inserir imagens com detalhes do bem cadastrado</p>
<p>Inserir imagens das principais manifestações culturais associadas ao objeto cadastrado. Caso não ocorra, registrar pormenores do bem cadastrado</p>		
11.DADOS COMPLEMENTARES		
11.1.Informações Históricas (síntese)		
<p>Sintetizar, em breves parágrafos ou itens, a evolução histórica do bem, apontando todas as informações disponíveis.</p>		
11.2.Outras informações (especializadas, temáticas...)		
<p>Informações complementares às históricas (manifestações culturais vinculadas ao bem e outras ocorrências)</p>		
12. PREENCHIMENTO		
12.1. Entidade	(preenchimento obrigatório)	12.2. Data
12.3. Responsável	(preenchimento obrigatório)	(preenchimento obrigatório)

Ficha M301 – Cadastro de bens					
MÓDULO CADASTRO					
1. IDENTIFICAÇÃO					
1.5. Recorte Territorial (Identificação da região estudada)					
1.2. Recorte Temático (Identificação do tema do estudo)					
1.3. Identificação do Bem (denominação oficial, denominação popular, outras denominações)					1.4. Código Identificador Iphan
2. LOCALIZAÇÃO DO UNIVERSO/ OBJETO DE ANÁLISE					
2.1.UF	2.2.Município		2.3.Localidade		
2.4.Endereço Completo (logradouro, nº, complemento)				2.5.Código Postal	
2.6.Coordenadas Geográficas		3.PROPRIEDADE			
<i>Latitude</i>			Pública	3.1. Identificação do Proprietário	
<i>Longitude</i>			Privada		
<i>Altitude [m]</i>			Mista	3.2. Contatos	
<i>Erro Horiz. [m]</i>			Outra		
4. NATUREZA DO BEM		5.CONTEXTO		6.PROTEÇÃO EXISTENTE	
	Bem arqueológico		Rural		Patrimônio mundial
	Bem paleontológico		Urbano		Federal/ individual
	Patrimônio natural		Entorno preservado		Federal/ conjunto
	Bem imóvel		Entorno alterado		Estadual/ individual
	Bem móvel		Forma conjunto		Estadual/ conjunto
	Bem integrado		Bem isolado		Municipal/ individual
4.1 Classificação					Municipal/ conjunto
					Entorno de bem protegido
8.ESTADO PRESERVAÇÃO		DE	9.ESTADO CONSERVAÇÃO		DE
	Íntegro		Bom		
	Pouco alterado		Precário		
	Muito alterado		Em arruinamento		
	Descaracterizado		Arruinado		
6.1. Tipo/ legislação incidente					
7.1 Tipo/ legislação incidente					
10. IMAGENS (copiar quantas linhas forem necessárias)					
11.DADOS COMPLEMENTARES					

Ficha M301 – Cadastro de bens		
MÓDULO CADASTRO		
1. IDENTIFICAÇÃO		
1.5. Recorte Territorial (Identificação da região estudada)		
1.2. Recorte Temático (Identificação do tema do estudo)		
1.3. Identificação do Bem (denominação oficial, denominação popular, outras denominações)		1.4. Código Identificador Iphan
11.1. Informações Históricas (síntese)		
11.2. Outras informações (especializadas, temáticas...)		
12. PREENCHIMENTO		
12.1. Entidade		12.2. Data
12.3. Responsável		