

MUSEU DAS MISSÕES E FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO: TRANSFORMAÇÕES EM MUSEUS NO BRASIL OBSERVADAS EM SEUS RESPECTIVOS PROJETOS ARQUITETÔNICOS

1º AUTOR

AMARAL, Dianna Izaías; Arquiteta no Instituto Brasileiro de Museus (Ibram); Mestranda no Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo; Universidade de Brasília (UnB); Brasília; Brasil; diannaarq@yahoo.com.br

RESUMO

Este artigo pretende analisar a transformação do programa e dos espaços de museus nos últimos setenta anos no Brasil a partir observação de duas instituições: Museu das Missões e Fundação Iberê Camargo. Ambas situam-se no mesmo Estado, o Rio Grande do Sul, e foram concebidas para ser museu por arquitetos renomados – Lúcio Costa e Álvaro Siza, respectivamente. No entanto, diferem-se na medida em que respondem a demandas relacionadas com a época da consolidação de cada uma. A partir dessas diferenças, é possível observar importantes conceitos que se aplicam na discussão atual sobre museus.

Palavras-chave: museu; arquitetura; contemporâneo.

ABSTRACT

This article intend to analyze the transformation of the program and the spaces of museums in the last seventy years in Brazil from the observation of two institutions: Museu das Missões and Fundação Iberê Camargo. Both are in the same state, Rio Grande do Sul, and are designed to be museum by renowned architects – Lucio Costa and Álvaro Siza, respectively. However, they differ in the same way as the demands and needs related to the time of consolidation of each one. Based on these differences, it is possible to observe important concepts that apply in the current discussion about museums.

Keywords: museum; architecture; contemporary.

RESUMEN

En este artículo se analiza la transformación del programa y de los espacios de museos en los últimos 70 años, en Brasil, desde la observación de dos instituciones: el Museu das Missões y la Fundação Iberê Camargo. Ambos están en el mismo estado de Rio Grande do Sul y son proyectados para ser museo por renombrados arquitectos – Lucio Costa y Álvaro Siza, respectivamente. Sin embargo, difieren en la forma que responden demandas relacionadas con el momento de la consolidación de cada uno. Sobre la base de estas diferencias, es posible observar importantes conceptos que se aplican en el actual debate sobre museos.

Palavras chave: museu; arquitetura; contemporâneo.

MUSEU DAS MISSÕES E FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO: TRANSFORMAÇÕES EM MUSEUS NO BRASIL OBSERVADAS EM SEUS RESPECTIVOS PROJETOS ARQUITETÔNICOS

INTRODUÇÃO

Este artigo propõe uma reflexão acerca da relação entre a arquitetura e a institucionalização de dois museus situados no Rio Grande do Sul: Museu das Missões e Fundação Iberê Camargo. Ambos foram projetados por arquitetos reconhecidos, Lúcio Costa e Álvaro Siza, que possuem referências modernistas e demonstram nos projetos dos respectivos museus posturas consoantes com as demandas políticas e culturais da época de cada um. Assim, as instituições, representantes de discursos distintos, possibilitam a reflexão da arquitetura sob o ponto de vista dos museus. Situada a noroeste do Rio Grande do Sul, São Miguel das Missões abriga remanescentes arqueológicos e arquitetônicos de uma saga que se iniciou em 1632, com a fundação das reduções pelos jesuítas e guaranis, e teve seu declínio a partir de 1750, com o Tratado de Madri.

A situação de abandono do sítio perdurou até o início do século XX, quando Lúcio Costa, por indicação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), em 1937, viajou para a região com o objetivo de iniciar a identificação e a preservação dos remanescentes dessa redução jesuítica. Ainda que de forma intuitiva e ingênua, o processo culminou com a construção do Museu das Missões, em 1940, cuja principal função era servir de abrigo ao acervo, constituído basicamente de peças em madeira do barroco missioneiro, ali existentes. Esse gesto emblemático, além de antecipar importantes questões relacionadas à renovação da museologia e às teorias da conservação, difundidas a partir de 1970, indicava uma posição política voltada para a construção de uma identidade nacional baseada na valorização e no desenvolvimento do patrimônio cultural brasileiro.

Por sua vez, a Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre, representa a tendência atual de construção de museus assinados por arquitetos renomados de maneira a inserir cidades nos

circuitos turísticos e artísticos internacionais. Sua criação, em 1995, advém do envolvimento do empresário Jorge Gerdau Johannpeter com a produção modernista do artista Iberê Camargo pouco antes do falecimento deste. Inicialmente, a fundação era sediada no antigo endereço do artista, em sua casa-ateliê projetada por Emil Bered, arquiteto ligado ao movimento moderno gaúcho.

Em 1998, iniciou-se o processo de seleção do arquiteto para projetar a nova sede da Fundação, que culminou na escolha de Álvaro Siza. O projeto do arquiteto português apresenta questões relacionadas à tipologia museu na contemporaneidade, a exemplo da arquitetura como elemento gerador de estética e da inserção de áreas destinadas a atividades de *marketing* e de lazer. Assim, a comparação entre essas duas instituições possibilita uma discussão ampla, que extrapola os limites do termo “museu” e permeia questões relacionadas à cultura, sociedade e, especialmente, à arquitetura.

1. O MUSEU DAS MISSÕES

Em 1609, integrantes da Companhia de Jesus – ordem religiosa e militar criada na Contrarreforma – iniciaram um excêntrico projeto de expansão do cristianismo que previa a união de religiosos ocidentais e povos ameríndios (BAPTISTA, 2010). Ao longo de aproximadamente 150 anos, desenvolveu-se nas regiões que hoje compreendem áreas do Paraguai, Uruguai, Argentina e Brasil a articulação de trinta povoados que constituíam unidades distantes dos centros urbanos controlados por Portugal e Espanha (CHAGAS; STORINO, 2010). Essas unidades, também conhecidas como reduções, possuíam uma organização básica em torno de um conjunto de espaços que se pode chamar de estrutura missional: igreja, oficinas, claustro, cemitério, quinta e *cotiguaçu*. A origem do termo redução vem do latim, *reducere* (reduzir), e designa um vínculo entre uma ação evangelizadora e um sítio específico (CUSTÓDIO, 2002).

A redução de São Miguel foi fundada em 1632 pelos padres Cristóvão de Mendoza e Pablo Benavides; no entanto, apenas em 1687 ocorreu o assentamento da população no local

onde atualmente repousam os remanescentes. Já em 1690, São Miguel era a mais populosa das reduções, aproximadamente quatro mil habitantes, e passou, então, a estruturar-se baseada na tipologia missioneira: ao centro havia uma grande praça, em seu redor, a residência dos padres, o claustro, as oficinas, as casas dos índios, o cemitério e o *cotiguaçu*; e em posição de destaque, a igreja, por trás da qual ficavam o pomar, a horta e o jardim – denominados quinta (BAUER, 2006).

A igreja miguelina foi projetada pelo arquiteto italiano Gian Battista Primoli e “é o melhor exemplo da união entre espiritual e temporal gerada entre indígenas e jesuítas” (BAPTISTA, 2010, p. 45), uma vez que materializou o trabalho em conjunto das populações missionieras. O templo, cuja construção iniciou-se em 1730, contou com a colaboração de mais de mil índios durante aproximadamente dez anos de construção, isso sem falar nos adornos e ornamentos inseridos nele até o Tratado de Madri. Toda a edificação foi executada em pedra de cantaria e seu sistema construtivo diferenciava-se dos demais templos missioneiros da época por utilizar paredes portantes de pedra, ao invés das tradicionais estruturas em madeira. Diferentemente do que supõem as atuais ruínas miguelinas e a historiografia do local, a igreja não era o coração do povoado, mas sim a praça central formada pelo traçado das reduções. Nela, a fruição da vida pública e das relações entre jesuítas e indígenas transformava-se no exercício diário da experiência missioniera (CUSTÓDIO, 2002).

As oficinas e o claustro, localizados a leste da igreja, eram considerados um todo e guardam na história de sua composição a multifuncionalidade das reduções jesuíticas. Destinavam-se ao ensino de crianças e a produção de diversos artefatos, que eram vinculados mais ao desenvolvimento de uma identidade missioniera do que a uma demanda de mercado interno e externo. O cemitério, no lado oeste da igreja, foi instalado apenas no início do século XVIII, pois anteriormente os corpos eram armazenados no interior das igrejas, que exerciam, também, a função de sepulcro, não apenas dos padres, mas também dos indígenas. O *cotiguaçu*, vocábulo guarani cuja ideia aproxima-se de “grande habitação”, era um local onde viúvas, idosos e órfãos eram abrigados, de forma a estarem dentro da comunidade e, ao mesmo tempo, separado fisicamente dela e de suas

atividades. Estava localizado isolado do conjunto e no lado oeste da igreja (BAPTISTA, 2010).

Não menos importante, havia as habitações guaranis que se localizavam ao redor da grande praça central. Na chegada dos jesuítas, configuravam-se em aldeias, e cada residência, feita em palha, abrigava vários núcleos familiares.

À primeira vista, as habitações de Guarani e seus pertences despertam a piedade dos missionários. [...]. Para findar com essas e outras circunstâncias características das famílias indígenas, os padres elaboram uma de suas mais radicais ações sobre aquela sociedade: implanta-se assim, como nos demais povoados dos espanhóis a reunião de uma família extensa dividida em cubículos, mas protegida pela mesma cobertura (BAPTISTA, 2010, p. 99).

Inicialmente, as novas habitações indígenas eram feitas com adobe, madeira e cobertura de palha; com o crescimento da comunidade, paulatinamente a palha foi sendo substituída pela telha de barro. Ainda, algumas casas foram feitas com pedras regionais, material que acabou se consagrando nas representações missioneiras.

A experiência e os discursos elaborados nos povoados missioneiros desencadearam tensões religiosas, econômicas, políticas, sociais e culturais e, de algum modo, desafiaram o poder do Estado e da Igreja. Como consequência, em 1750, foi assinado, entre Portugal e Espanha, o Tratado de Madri (CHAGAS, 2010). Ele determinou, entre outras coisas, que os povoados dos Sete Povos fossem abandonados e que as terras ao oriente fossem passadas para Portugal em troca da Colônia do Sacramento. Houve reação dos guaranis, que, buscando resistir, deflagraram a Guerra Guaranítica, um conflito sangrento e desigual, que dizimou vários indígenas. Esse episódio reforçou as tendências contrárias ao estabelecimento dos jesuítas no Novo Mundo, o que culminou na expulsão da Companhia de Jesus dos territórios portugueses e espanhóis, em 1767 (CUSTÓDIO, 2002).

Os povoados missioneiros passaram a ser gerenciados por administrações civis, conforme os demais povoados espanhóis. A fragilidade desse novo sistema em conjunto com a

modificação do conceito estruturador, baseado na evangelização jesuítica, provocou o esvaziamento e o declínio de suas estruturas físicas, marcando assim o fim do sistema reducional. Muitos nativos foram levados para outras regiões ou abandonaram suas terras tradicionais. Os novos colonos que chegaram, no século XIX, contribuíram para a destruição dos remanescentes, retirando materiais para as novas construções. A partir de então, os povoados foram gradualmente abandonados e seus remanescentes arquitetônicos e urbanísticos entraram pouco a pouco em processo de arruinamento (BAPTISTA, 2010).

A experiência vivida deixou sobejos: casos, lendas, toponímias, lembranças de heróis populares e míticos, vestígios, fragmentos, ruínas – documentos e testemunhos da história, monumentos e suportes de memória - bens culturais tangíveis e intangíveis que desafiam a capacidade de preservação do mundo contemporâneo (CHAGAS, 2010, p. 3).

Em 1937, a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan) foi a primeira ação legal que visava à proteção de bens culturais materiais e imateriais em todo o território brasileiro. Composto por intelectuais, como Mário de Andrade, Joaquim Cardoso, Carlos Drummond de Andrade e Lúcio Costa, e sob a direção de Rodrigo Melo Franco de Andrade, o órgão surgiu no contexto do Estado Novo e do modernismo. Enquanto o Estado Novo engajava-se na construção de uma identidade nacional baseada na valorização do patrimônio histórico, a modernidade ditava os discursos por meio dos quais esse objetivo seria alcançado. Augusto Meyer, escritor modernista gaúcho, foi personagem fundamental na escolha dos bens a serem preservados no Estado do Rio Grande do Sul, e dentre eles estavam os assentamentos missioneiros (BAUER, 2006). Com o objetivo de fazer o reconhecimento dos vestígios da estrutura missional, o então arquiteto-chefe do Sphan, Lúcio Costa, realiza uma viagem aos assentamentos de São Miguel, Santo Ângelo, São João Batista, São Lourenço, São Luís e São Nicolau.

O resultado dessa ação encontra-se registrado no relatório de viagem, que foi um “gesto emblemático no que se refere às orientações técnicas, conceituais, artísticas e científicas para a preservação e uso do patrimônio cultural brasileiro” (CHAGAS, 2010, p. 4). A angústia do esquecimento, o interesse pela arte antiga e pelas culturas progressas reflete-

se no tom poético e um pouco desolado desse documento (CARRILHO, 2006). Baseando-se nas ruínas como âncora da memória coletiva, Lúcio Costa propôs o reconhecimento e a aceitação delas, com o entendimento de que não deveriam ser reconstituídas, mas sim conservadas e mantidas nesse estado.

Lúcio não cogita da restauração estilística de Viollet-Le-Duc implicando o completamento da edificação no estilo original. [...] tampouco assume a atitude de um Ruskin, para quem o passado era intocável e só era moralmente legítimo retardar sua morte por uma manutenção não obstrutiva. Atualizado, alinha-se com os princípios defendidos na Carta de Atenas de 1931 e na Carta Italiana do Restauro, de 1932, redigida por Gustavo Giovanonni a partir da restauração histórica científica endossada no começo do século XX por Camillo Boito, contrário ao fatalismo de Ruskin e à ação fantasiosa de Viollet-Le-Duc (COMAS, 2007, p. 54).

O arquiteto propõe, além da conservação das ruínas, escavações arqueológicas, limpeza dos terrenos, levantamentos arquitetônicos e a remoção de remanescentes de outras reduções para São Miguel, por considerá-la o sítio missioneiro mais representativo da região. Estar em contato com vestígios que sobreviveram à aceleração do tempo e encontravam-se à margem dos processos de reconhecimento de bens culturais que vinham ocorrendo o fez decidir:

Julgo, para tanto de toda conveniência a concentração em São Miguel, não apenas dos elementos que lhe pertencam e estão espalhados um pouco por toda a parte, mas, ainda, dos das demais missões, constituindo-se com eles um pequeno museu no local mesmo das ruínas. Não só por ficarem aí mais acessíveis, mas por serem os vestígios de São Miguel capital dos Sete Povos os únicos que ainda apresentam interesse como conjunto arquitetônico e também porque, assim reunidas, as peças ganharão outro sentido [...] (COSTA, 1999, p. 37).

A diretriz principal adotada nesse museu é que ele fosse um “simples abrigo” para as peças que se encontravam espalhadas pelo sítio. A partir dessa concepção, é possível apontar duas posturas principais na elaboração do projeto: em primeiro lugar, a concepção como

museu-abrigo tem como propósito primordial a criação de condições para a exposição das obras, protegendo-as da ação do tempo, porém sem se destacar como elemento à parte, estranho ao contexto; e em segundo lugar, trata-se de expor as peças no ambiente territorial que lhes deu origem (CARRILHO, 2006).

A partir dessa gênese, duas opções para a implantação do museu foram sugeridas. A primeira delas propõe a construção de uma nova edificação em um dos cantos da praça, de forma a seguir o traçado original das reduções. A segunda, de forma mais dramática e cenográfica, sugere a apropriação direta de parte das ruínas da igreja, criando por meio da simples introdução de uma cobertura sobre as naves laterais um abrigo para as peças do conjunto. A escolha recaiu sobre a primeira opção, por inserir com delicadeza o novo no território antigo, criando delimitações visuais e favorecendo a compreensão e a (re) interpretação do sítio (CHAGAS; STORINO, 2010).

O museu divide-se em dois volumes: o Pavilhão Lúcio Costa e a Casa do Zelador. Tipologicamente, no pavilhão, o arquiteto optou pela recomposição de uma típica construção missioneira, com referência nas habitações indígenas propostas pelos espanhóis. Trata-se de uma reconstituição típica de uma cobertura de telha de barro com estrutura em madeira, assentada sobre colunas obtidas do reaproveitamento de material das ruínas. O interior do volume é dividido em três salas expositivas separadas por panos de paredes brancas, que servem de plano de fundo às peças expostas. Inicialmente, não havia os painéis de vidro como fechamento das salas de forma a acentuar a ideia de abrigo e proporcionar maior vínculo entre o acervo e o sítio. Contornando as salas, existe o alpendre, um dos elementos identificadores das reduções jesuíticas, que além de servir como transição entre o interior e o exterior, proporciona a circulação entre as galerias. A casa do zelador remete ao *cotiguaçu*, e contrasta com o pavilhão por ser inteiramente voltada para seu pátio interior e contornada por espessas paredes de pedra.

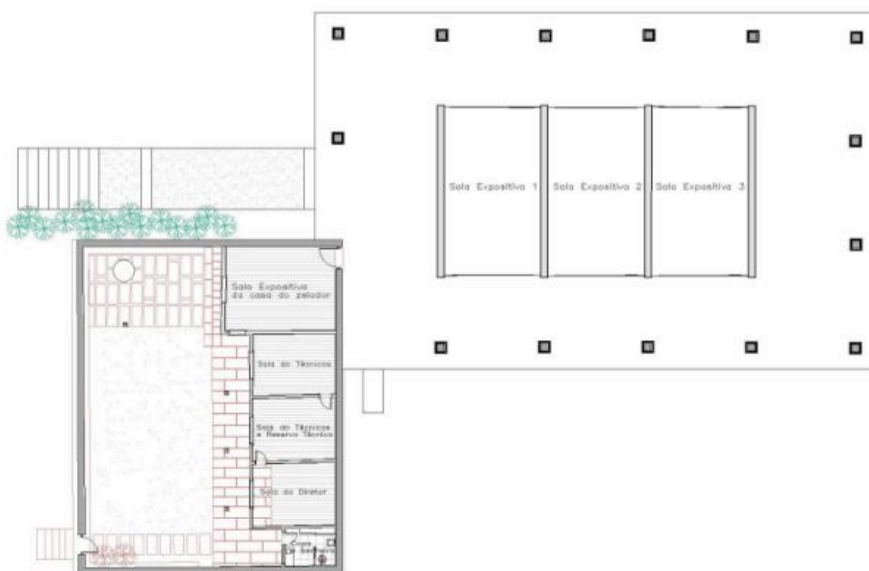


Figura 1. Planta baixa atual do museu. Fonte: arquivo pessoal.



Figura 2. Foto atual do Museu das Missões. Fonte: arquivo pessoal.

O aproveitamento de vestígios arqueológicos como material de construção é uma atitude polêmica de Lúcio Costa, porém foi feita de forma consciente. Tratou-se da apropriação de elementos, que “sobrevivendo à catástrofe [...] deram à praia” (COSTA, 1995, p. 458), de

forma a referenciar a arquitetura local em uma nova edificação que buscou traduzir os preceitos da modernidade mediante a aliança – conciliatória e não de rompimento – entre diversas temporalidades (SANTOS, 2009). Além disso, a dificuldade de aquisição de materiais de construção no local, por seu difícil acesso, é apontada, também, como um dos fatores que incentivaram a utilização de materiais das reduções.

O projeto arquitetônico não teria alcançado seu objetivo sem a museografia. No caso do Museu das Missões, a organização do acervo pressupôs o estabelecimento de relações de continuidade entre as obras de arte, espaços expositivos e o próprio sítio arqueológico. O acervo foi dividido entre imaginária – barroco missioneiro – e peças de cantaria, sendo aquelas dispostas no Pavilhão Lúcio Costa e estas distribuídas em volta do alpendre (CARRILHO, 2006). Inicialmente, as salas expositivas não possuíam panos de vidro; então, visando maior proteção do acervo, logo após o término da construção foi autorizada a instalação desses. No entanto, a vedação não era completa, o que não isolava hermeticamente as salas de exposição. Os planos de vidro não tocavam a cobertura, possibilitando um vão que correspondia à necessidade de ventilação do lugar de clima úmido. Somente em 1996 o fechamento total das salas foi autorizado.



Figura 3. Foto da exposição original com visão para as ruínas. Fonte: arquivo pessoal.

Assim, o edifício do Museu das Missões, inaugurado em 1940, responde às demandas políticas e culturais de sua época na medida em que tece uma narrativa arquitetônica, dentro de um espaço que requer a leitura de várias temporalidades, na tentativa de elaborar um discurso nacional. Lúcio, mesmo sendo um representante nacional do pensamento *corbusiano*, no projeto para o museu sugere a irrelevância da oposição entre modernidade e tradição e aponta um caminho para a arquitetura moderna baseado na renovação, na continuidade disciplinar e na conciliação da técnica com o contexto e o lugar. Ainda que apresente um processo particular de formação e consolidação, as questões levantadas pela análise do museu fornece um panorama geral que está em sintonia com as demais instituições inauguradas na época. Sendo um elo entre o passado e o presente e uma tentativa de recuperação dos aspectos tangíveis e intangíveis de um passado “nacional”, afirma-se, até hoje, como um dos mais emblemáticos museus federais brasileiros.

2. A FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO

A sede atual da Fundação Iberê Camargo, inaugurada em 2008, é a primeira instituição museológica gaúcha projetada, exclusivamente, para ser um museu de arte, além de ser o primeiro projeto de Álvaro Siza no Brasil. A contribuição da obra para o contexto desse trabalho é a transformação do programa museológico nos últimos setenta anos, tendo como balizamento as questões levantadas pelo Museu das Missões, que influencia enormemente os projetos e os propósitos dos novos museus.

Nas últimas décadas, a arquitetura de museus passou por diversas transformações, que podem ser vistas, especialmente, no projeto de novas instituições. “O museu contemporâneo necessita modernizar-se no seu interior para a constante adaptação necessária das novas ideias museográficas de apresentação das obras” (MONTANER, 2003, p. 32). Assim, observa-se que a arquitetura de museus contemporâneos apoia-se nas seguintes questões: o continente arquitetônico é tratado de forma escultórica e os espaços internos são concebidos valendo-se de uma associação da planta livre modernista ao

conceito do “cubo branco”, o que facilita a instalação e montagem de exposições (SPERLING, 2008). Por “cubo branco” entende-se a tendência expositiva intensamente explorada no advento do movimento moderno, que consiste na neutralização espacial em favor da obra exposta. A gama de possibilidades de montagens adquirida com a neutralidade e flexibilidade espacial garante o recebimento de exposições temporárias, que são uma das principais características da lógica museal contemporânea.

Visando atrair um público ainda maior para as grandes exposições, tem-se recorrido a uma quantidade de recursos informativos, muito semelhantes aos da propaganda. Não só cores, texturas e ambientações semelhantes a cenários de vitrines ou de fundos fotográficos publicitários, como banners, catálogos e brindes promocionais são comumente utilizados (CASTILLO, 2008, p. 299).

O conteúdo programático dos museus também sofreu profundas transformações, os espaços destinados às funções museológicas básicas – preservação, investigação e comunicação –, por exemplo, tornaram-se mais complexos e sujeitos a recomendações de especialistas e órgãos específicos. Após a Mesa-Redonda de Santiago, em 1972, o público passa a ser a missão essencial dos museus; a partir de então, visando atrair visitantes, ocorre a inserção de atividades ligadas ao consumo e diversão – tais como cafés, restaurantes, lojas e etc. – e, independente dos julgamentos, esses espaços são parte da condição singular que esses equipamentos culturais possuem atualmente.

Creio não estar exagerando se disser que tudo começou com o Beaubourg. Não se trata apenas de uma metáfora da política cultural francesa, mas de um verdadeiro emblema das políticas de animação cultural promovidas pelos Estados do capitalismo central, em função das quais mobilizam o então atual star system da arquitetura internacional, no intuito de criar grandes monumentos que sirvam ao mesmo tempo como suporte e lugar de criação da cultura e reanimação da vida pública (ARANTES, 2000, p. 223).

A instituição em estudo, a Fundação Iberê Camargo, está localizada em Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul, cidade jovem e que possui um dos maiores índices de desenvolvimento humano. Sua principal missão é reunir, catalogar e difundir a obra de um dos maiores artistas brasileiros do século XX – Iberê Camargo. A obra do artista é qualificada como expressionista, ainda que lhe seja reconhecida certa marginalidade, no sentido de possuir particularidades quando comparada à de seus contemporâneos.

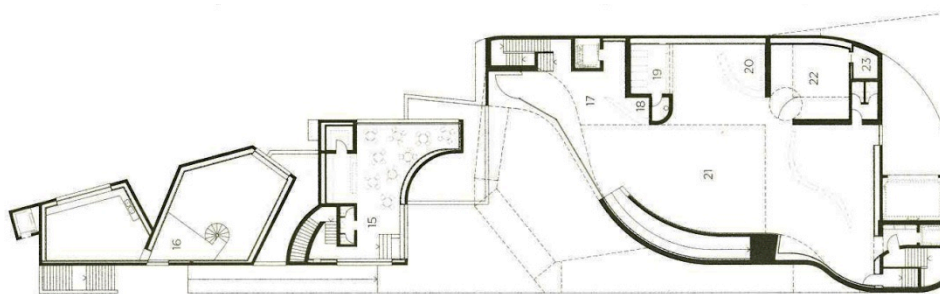
A iniciativa de formar a fundação decorre do contato do empresário Jorge Gerdau com Iberê pouco antes da morte deste, em 1994, em razão de um câncer cerebral. Em 1995, o empresário e Maria Camargo, esposa do artista e então proprietária de suas obras, uniram-se e instauraram a primeira sede da instituição na casa e ateliê de Iberê, no bairro Nonoai, Porto Alegre. Em 1997, com o fortalecimento da fundação e a doação de um terreno, às margens do Rio Guaíba, pelo Governo do Estado do Rio Grande do Sul, surgiu a ideia da construção de uma nova sede. Inicialmente, Oscar Niemeyer foi sugerido como o arquiteto a projetá-la; no entanto, Gerdau decidiu pela escolha de um arquiteto estrangeiro como responsável pelo projeto. Dentre dez nomes, pertencentes ao *star system* arquitetônico, foram eleitos três finalistas: o português Álvaro Siza, o espanhol Rafael Moneo e o americano Richard Meyer (SILVA, 2007).

A preferência pelo arquiteto português é consequência não só da qualidade do conjunto de sua obra, incluindo exemplares da tipologia em questão, bem como da consanguinidade portuguesa de Maria Camargo e da proximidade do ano comemorativo dos 500 anos do descobrimento do Brasil, pelos portugueses (TEIXEIRA, 2009, p. 21).

O terreno destinado ao museu possui 8.800 metros quadrados, dos quais apenas dois mil metros quadrados constituem área plana. Geometricamente é um quadrilátero irregular, delimitado ao fundo por um montanhoso remanescente, que foi mantido como reserva ecológica, e, na frente, pela avenida marginal ao Guaíba. A área compreendida entre esses dois condicionantes, em conjunto com a complexidade do programa de necessidades dos museus contemporâneos, foi determinante pela preferência do partido arquitetônico em edificação em altura, totalizando 8.250 metros quadrados de área construída. A amplidão

do rio, que domina a paisagem, e a ausência de referências construídas no entorno imediato sugeriram um partido dominante, e não de continuidade de padrão. No entanto, a opção do arquiteto em distanciar a edificação da encosta montanhosa e o partido maciço e escultórico, no qual predominam os cheios sobre os vazios, que se volta para o interior, demonstra o respeito do arquiteto para com o entorno e o conteúdo de seu edifício. Além disso, “houve o cuidado para que a cota mais alta do museu não ultrapassasse a cota mais baixa das edificações existentes no cume do monte” (TEIXEIRA, 2009, p. 25).

O partido arquitetônico é composto por quatro volumes poligonais que, em planta, aproximam-se a uma complexa figura de um polígono distorcido. O volume principal corresponde à área principal do museu e é o único com mais de um piso acima do nível da avenida, totalizando quatro pavimentos. Os demais volumes possuem apenas um pavimento e destinam-se aos novos serviços típicos dos museus contemporâneos de arte. No primeiro, ao lado do edifício principal, encontram-se administração, arquivo, sala de reuniões, biblioteca e cafeteria; nos próximos, respectivamente, estão o ateliê educativo e o ateliê de gravura. A distribuição funcional da nova sede segue, portanto, uma lógica hierárquica determinada pelo interesse institucional e atração do público, sendo este último em conjunto com a inserção de novos serviços em museus, algumas das mais importantes características da contemporaneidade nessa tipologia.



1º PAVIMENTO [TÉRREO]

- 15 cafeteria
- 16 mezanino
- 17 entrada do museu
- 18 bilheteria
- 19 guarda-volumes
- 20 recepção
- 21 átrio
- 22 livraria
- 23 almoxarifado

Figura 4. Planta Baixa do pavimento térreo. Fonte: Figueira (2008, p. 44).

A área efetiva do museu, destinada a apresentar tanto exposições permanentes quanto temporárias, localiza-se no volume principal, que possui uma compartimentação interior relativamente simples e que se repete nos três pisos expositivos: três salas de exposição, dispostas em “L” com circulação vertical e antecâmaras em ambas as extremidades. No térreo está disposta a recepção, a livraria e o átrio com pé-direito contínuo até a cobertura, que oferece uma visão global de todo o interior do edifício. Há, ainda, um piso técnico, sobreposto aos pavimentos expositivos. É imprescindível falar sobre os três braços suspensos em balanço que figuram nas fachadas leste e norte desse volume. São canais de ligação, túneis, entre os pisos, que, emergindo do corpo principal, formam um circuito expositivo, sendo o percurso ditado por esses elementos o próprio tema do projeto em si.



Figura 5. Vista da Fundação a partir do Rio Guaíba. Fonte: [http://www.iberecamargo.org.br/site/a-fundacao/fundacao-galeria-3.aspx#!prettyPhoto\[galGaleria01\]/5/](http://www.iberecamargo.org.br/site/a-fundacao/fundacao-galeria-3.aspx#!prettyPhoto[galGaleria01]/5/)

A diretriz utilizada não é inédita na história da arquitetura dos Museus e é inevitável a comparação com a edificação emblemática do Museu Guggenheim de Nova York, de Frank Lloyd Wright. Ambas as propostas têm a circulação como elemento definidor da função e

do percurso expositivo dos respectivos museus; porém, com articulações diferentes. Enquanto o museu de Nova York é tratado como espaço contínuo e ininterrupto, a Fundação Iberê Camargo rompe com a continuidade, criando um circuito único e fechado (MONTICELLI, 2009). Outra referência para os elementos de ligação da sede são as passarelas que ligam os dois volumes do Sesc Pompeia (SP), de Lina Bo Bardi. Formalmente, esse paralelismo é inevitável; porém, no tocante às suas funções, as passarelas do Sesc são abertas, resultando como varandas ao ar livre; já os elementos de ligação da Fundação são túneis de passagem quase individuais. Da mesma forma, as aberturas nas passarelas de concreto no projeto de Lina foram feitas de modo espontâneo, diferente da intenção de Siza na sua controlada e calculada composição de aberturas nos túneis da sede (TEIXEIRA, 2009).

O aspecto monolítico e intimista do edifício é reforçado pela escassez de aberturas, sendo essa uma de suas características mais criticadas. A exemplo, na fase de construção, a edificação ganhou apelidos de *bunker* e fortaleza. No entanto, em uma análise mais profunda do projeto da sede, em vez da utilização de vãos envidraçados, o arquiteto optou por apenas algumas aberturas que emolduram a paisagem, de dentro para fora, de forma específica e estudada, estratégia recorrente nas obras de Siza (SILVA, 2007). Essa postura acentuou o caráter físico e psicológico de proteção e conservação do acervo, e a maior quantidade de superfície contínua a servir como suporte para as obras valorizou o conteúdo do edifício. Apesar do hermetismo da construção, por um recorte longitudinal ao longo da superfície ondulada a luz natural é aproveitada, e por meio de lanternins, localizados no teto de cada uma das salas ela é distribuída uniformemente nessas. O espaço expositivo fornece os elementos necessários para a flexibilidade na concepção e montagem de exposições, característica latente dos novos museus de arte. Segundo Siza:

Nos museus de arte contemporânea o problema é cada vez mais o da organização das exposições temporárias. (...) O problema dos museus não é criar um cenário para obras específicas, mas espaços que permitam diferentes utilizações; é preciso flexibilidade e uma certa neutralidade. Mas não a neutralidade desejada por alguns conservadores, que é uma não-arquitetura, ou um vazio. Penso que um museu deve possuir o seu caráter próprio e manter as ligações com o meio a que pertence (SIZA apud CAFÉ, 2011, p. 81).

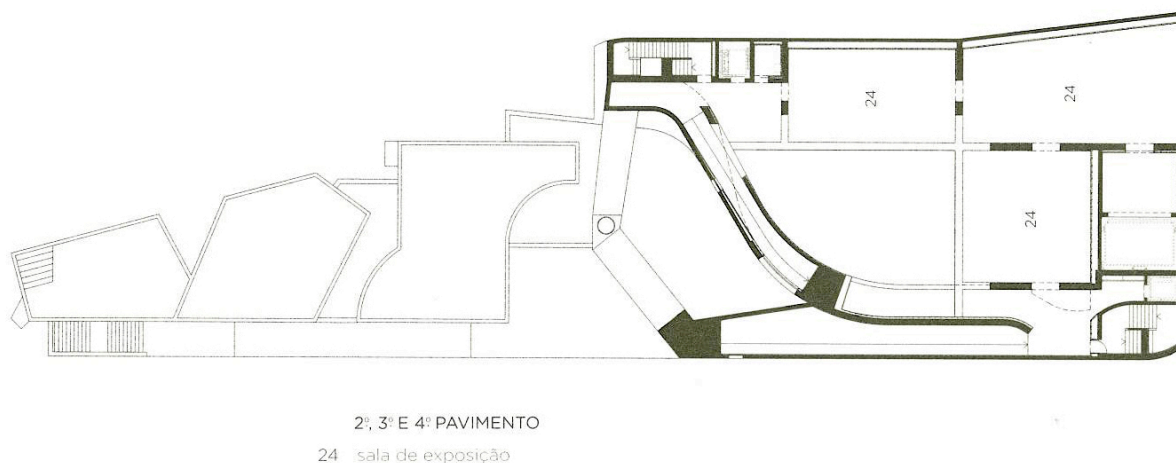


Figura 6. Planta Baixa tipo dos pavimentos expositivos. Fonte: Figueira (2008, p. 44).



Figura 7. Foto da exposição *Mil e Um Dias*. Fonte: arquivo pessoal.

Estruturalmente, a sede da Fundação Iberê Camargo, incluindo os volumes menores, é executada com paredes autoportantes em concreto armado; as paredes internas do volume principal também são estruturais e contribuem na distribuição dos esforços sem alterar a permeabilidade visual do espaço interior (TEIXEIRA, 2009). A escolha do concreto armado

como principal material do edifício traduz o anseio do arquiteto em conferir hermetismo e solidez ao projeto, ao mesmo tempo que garante sua dimensão escultórica e monumental, típica dos projetos contemporâneos de museus artísticos. Os espaços internos são inteiramente revestidos por painéis de gesso acartonado, configurando grandes *shafts* de instalações em todo o edifício. Nenhuma tubulação ou grelha de ar-condicionado é aparente e houve primor no detalhamento final da edificação, desde as esquadrias até o desenho do ralo dos sanitários (FABIANO, 2007). Ainda, Siza preocupou-se com a sustentabilidade ambiental ao implantar uma pequena estação de tratamento de esgoto, permitindo o reaproveitamento da água no próprio museu.

Assim, a Fundação Iberê Camargo manifesta o respeito e o entendimento do sítio e de seu entorno, e assumindo a postura de museu “voltado para si mesmo” – de acordo com a classificação de Montaner (2003) –, reforça o caráter de salvaguarda da instituição, bem como enfatiza seu conteúdo.

É uma arquitetura que, partindo da atividade interior, busca os focos de luz natural e as vistas para o entorno [...] É uma posição que se fundamenta no respeito aos dados preexistentes: para o interior coleção e critérios museológicos, e para o exterior, espaço urbano, jardins e paisagens (MONTANER, 2003, p. 76).

Pelo processo projetual de Siza, “a forma arquitetônica não se rende a partidos ou tipologias pré-definidas, o método de desenvolvimento consiste em estabelecer relações entre o contexto urbano e cultural” (CAFÉ, 2011, p. 43). Assim, essa postura busca equilibrar as tensões do lugar e conciliar o local e o global. Isso ocorre sem a perda escultórica e monumental do edifício, tão característicos nos projetos de museus contemporâneos. A preocupação com o continente arquitetônico, nesse caso, não gerou perda na qualidade dos espaços internos essenciais ao museu, uma crítica recorrente na literatura de museus contemporâneos. Pelo contrário, o projeto baseia-se em um sistema de espaços expositivos organizados em razão de uma ideia de percurso, cujo elemento gerador, o conjunto de túneis externos, faz-se uma das marcas da instituição.

Esta exigência de espetacularidade, de novidade, crio que pressiona, no sentido de exagerar os limites de alcance da expressão e a responsabilidade no contexto urbano, de tudo, ou quase tudo o que fazem os arquitetos. [...] tem que ser algo que se destaca [...] porque tudo tem de ser exceção. Isto, quanto a mim, gera o caos (SIZA, apud CAFÉ, 2011, p. 96).

O projeto para a Fundação Iberê Camargo, em 2002, ganhou o prêmio Leão de Ouro da Bienal de Veneza, e, ocupando páginas de importantes publicações em todo o mundo, fez Porto Alegre participar do circuito internacional da arquitetura de museus antes mesmo da construção da sede da instituição.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os museus exercem grande influência na preservação das memórias, dos saberes e fazeres e na formação de identidades. Ora protagonistas, ora coadjuvantes desses processos, transformaram-se e ressignificaram-se no constante devir cultural das sociedades. Da mesma forma, a arquitetura de museus responde aos anseios de cada época, reformulando os espaços museais e assumindo novos valores no lugar das cidades. Nos museus "de raiz", ou seja, naqueles projetados com a função museal, a correspondência entre o edifício e a sua missão é ainda mais evidente, pois:

ressoam ideais de funcionamento, especificidades programáticas, o valor atribuído aos objetos e o modo de expô-los, a relação que os lugares pretendem estabelecer com a população e a sua afirmação nas cidades e para o mundo (FABIANO, 2007, p. 40).

Por meio dos exemplos apresentados neste trabalho, é possível o vislumbre das respostas arquitetônicas ante seu tempo de concepção, realização e ocupação. Ambos os museus

localizam-se no Rio Grande do Sul, foram projetados com a finalidade museal por arquitetos reconhecidos e apresentam concepções profundamente distintas em decorrência das demandas culturais e exigências museológicas da época de cada um. O Museu das Missões representa o resgate de um patrimônio local como forma de construção de uma identidade nacional baseada em um olhar progressivo. Segundo Jameson (2004), o olhar é construído historicamente e a tendência do mito origens como construção de identidade, correspondente ao momento sartriano do século XX, foi base da política estadista nas décadas de 1940 e 1950 no Brasil. Já a Fundação Iberê Camargo, ainda que explore a cultura local – na figura do artista modernista – não enfatiza a singularidade histórica deste, mas sim a sua visibilidade e projeção em escala global, características do momento pós-moderno:

Esse é o verdadeiro momento da sociedade da imagem no qual [...] os sujeitos humanos, já expostos ao bombardeio de até mil imagens por dia, vivem e consomem cultura de maneiras novas e diferentes (JAMESON, 2004, p. 135).

O Museu das Missões é um museu que explora os limites entre tradição e modernidade, construído com fragmentos e que utiliza a noção de ruína como unidade estética e em constante movimento. A proposta conceitual de Lúcio Costa é ao mesmo tempo singela e ousada, pois ao conceber a ideia de abrigo demonstra, concomitantemente, respeito para com o passado, e, com um discurso inovador, sensibilidade capaz de manter a eloquência do sítio no momento em que foi concebido e realizado. O edifício é uma joia da arquitetura, pois, além de abrigar e proteger fragmentos culturais – em uma tentativa de ressaltar a identidade de um local –, é capaz de fazer dialogar o patrimônio herdado com o patrimônio construído, o natural e o cultural, o passado e o presente. A concepção museológica da instituição flerta com os conceitos contemporâneos de *território*, *comunidade* e *patrimônio* três décadas antes de esses conceitos serem debatidos por ocasião da Mesa-Redonda de Santiago do Chile, em 1972.

Apesar da criatividade e originalidade do projeto, “o museu apresenta hoje novas necessidades e enfrenta novos desafios, decorrentes, em parte, do seu próprio desenvolvimento institucional” (CHAGAS; STORINO, 2010, p. 9). O aumento do número de visitantes e funcionários, bem como as novas demandas museais fazem que o museu experimente a necessidade de expansão física do mesmo. Como exemplo dessa situação, o projeto do arquiteto não dispôs de reserva técnica, exigência essencial em qualquer instituição atual. Além disso, atualmente, seria inconcebível o projeto de um museu que ignorasse as necessidades de conservação do acervo e o mantivesse em contato com as intempéries, ainda mais se tratando de peças em madeira. Assim, embora consoante com as necessidades políticas e culturais da época, atualmente o Museu das Missões vive uma situação dramática na medida em que precisa atender demandas que não existiam na primeira metade do século XX.

Por sua vez, a Fundação Iberê Camargo apresenta questões pertinentes, tanto para museologia quanto para a arquitetura, na discussão dos museus na contemporaneidade. No primeiro caso, as novas demandas museológicas fazem que o programa de necessidades atinja um nível de complexidade inédito no histórico dessas instituições. A inclusão de espaços dedicados ao lazer e ao comércio – restaurante e lojas –, a dinamização das atividades fins de um museu (pesquisa, preservação e comunicação) e a tônica na atração de públicos são características contemporâneas que, logicamente, se manifestam nos projetos de novos museus. Paralelamente, a arquitetura possui um especial poder catalisador, o que reforça seu caráter singular nas cidades e a sua inclusão nos circuitos turísticos mundiais.

Em ambos os projetos analisados percebe-se sensibilidade por parte dos arquitetos, Lúcio Costa e Álvaro Siza, em vislumbrar possibilidades que fogem às tendências de cada época fazendo que os museus em questão tornem-se marcos de seu tempo.

Eu não tenho a opção de ser moderno, o que é de certa forma parte da condição contemporânea. Nos anos 1930 e 1940 havia essa ideia de romper com tudo. Isto estava no ar e não apenas na arquitetura. [...] Mas, para dizer a verdade, eu não faço arquitetura

com objetivo de fazer algo diferente, de fazer algo novo [...] Certas coisas acontecem, e elas são construídas sobre uma base que tem que ser muito mais forte do que o desejo do arquiteto enquanto ser humano (SIZA apud FIGUEIRA, 2008, p. 92).

Atualmente, observa-se que a imagem tornou-se suporte preferencial para a construção de imaginários coletivos. Assim, a visualidade evidencia a marca autoral da arquitetura, sendo uma presença constante e influente na arquitetura de museus contemporâneos (BARRANHA, 2009). Esse poder de atração da imagem arquitetônica representa uma oportunidade de promoção política, institucional e sociocultural, nas instâncias pública e privada. Paralelamente, o conceito de museu foi ampliado de tal forma que, ao abarcar as diversas demandas da indústria cultural e da sociedade do espetáculo, acabou por inserir espaços ligados ao marketing e ao entretenimento no programa de necessidades dos novos museus. Diante do exposto, é possível afirmar que esses espaços estão atrelados a uma lógica de captação de novos públicos e fidelização daqueles mais antigos.

A transformação dos espaços e do programa de necessidades dos museus contemporâneos, que não só exibem e conservam, mas também difundem e entretêm, sugere, também, outra postura. Essas características permitem uma leitura crítica dos museus, que os classifica como “supermercados de cultura”. Ou seja, questiona-se se a hipervalorização arquitetônica e, muitas vezes, a “cenarização” das exposições serve para destacar o conteúdo dos museus, ou, por outro lado, porta-se mais como um chamariz de público. No lema e no dilema da sociedade do espetáculo e da indústria cultural é sugerido que as formas de produção e organização social, baseadas no modelo capitalista, provocam uma alienação na qual o espetacular passa a dominar as sociedades. Em uma crítica severa:

A sociedade que repousa sobre a indústria moderna não é fortuitamente ou superficialmente espetacular, ela é fundamentalmente espetaculista. No espetáculo da imagem da economia reinante, o fim não é nada, o desenvolvimento é tudo. O espetáculo não quer chegar à outra coisa senão a si mesmo (DEBORD, 1992, p. 12).

Quer se trate dos conteúdos de um museu, quer de seu invólucro arquitetônico, suas singularidade e espetacularidade são essenciais em um tempo marcado pelo triunfo da imagem. Os projetos para novos museus tornam-se um programa privilegiado, na obra dos mais destacados arquitetos da atualidade, “que encontram neste tipo de edifício uma ocasião estimulante para ensaiar novos conceitos, formas e tecnologias” (BARRANHA, 2009, p. 3). E, independentemente dos julgamentos, a importância dos museus na sociedade atual e a sua posição de destaque nas cidades são condições irrevogáveis.

REFERÊNCIAS

ARANTES, O. B. F. **O lugar da arquitetura depois dos modernos**. São Paulo: Edusp, 2000.

BARRANHA, H. Objectos singulares, lugares reconhecíveis: breve olhar sobre a arquitectura de museus no território ibérico. **Arquitectura Iberica**, Lisboa, n. 31, 2009, p.4-11.

BAPTISTA, J. **O temporal**. São Miguel das Missões: Museu das Missões. Ibram/ MinC, 2010.

BAUER, L. **O arquiteto e o zelador: patrimônio cultural, história e memória, São Miguel das Missões (1937-1950)**. 2006, 177p. Dissertação (Mestrado em História)– Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2006.

CAFÉ, C. **Álvaro Siza & Rem Koolhaas: a transformação do “lugar” na arquitetura contemporânea**. Brasília: FAC, 2011.

CARRILHO, M. J. A transparência do Museu das Missões. **Seminário Docomomo**, Porto Alegre, PROPAR-UFRGS, 2006.

CASTILLO, S. S. Del. **Cenário da arquitetura da arte: montagens e espaços de exposições**. Rio de Janeiro: Martins, 2008.

CHAGAS, M.; STORINO, C. **Políticas e poéticas no Museu das Missões: viagem moderna e desafios contemporâneos**. Ibram/MinC, 2010.

COMAS, C. E. D. Simples abrigo, límpida ruína, modernidade real: o Museu das Missões de Lucio Costa. **Cadernos de Arquitetura Ritter dos Reis**, Porto Alegre, Sociedade de Educação Ritter dos Reis, v. 5, p. 49-62, 2007.

COSTA, L. Razões da Nova Arquitetura. In: _____. **Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

_____. Igreja de São Miguel (Ruínas): São Miguel das Missões - RS. In: PESSÔA, J. B. de S. (Coord.). **Lucio Costa: Documentos de Trabalho**. Rio de Janeiro: IPHAN, 1999.

CUSTÓDIO, L. A. **A redução de São Miguel Arcanjo: contribuição ao estudo da tipologia urbana missioneira**. 2002, 199 p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo)– Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2002.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. São Paulo: Contraponto, 1992.

FABIANO, A. A. Museus contemporâneos: Bilbao e Porto Alegre. Revista eletrônica **MOUSEION**, v. 1, n. 2, jul.-dez. 2007, p.154-167.

FIGUEIRA, J. (Org.). **Álvaro Siza**. Modern Redux. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

JAMESON, F. **Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.

MONTANER, J. M. **Museus para o século XXI**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

MONTICELLI, I. Conexões e desconexões: a museografia e a arquitetura autoral. **Panorama Crítico**, edição 2. 2009, p.1-16.

SANTOS, C. R. dos. Lúcio Costa: problema mal posto, problema repostado. **Vitruvius**, *Arquitextos*, São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.115/2>> Acesso em: jan. 2013.

SILVA, P. Z. D. C. **A dimensão pública da arquitetura em museus: uma análise de projetos contemporâneos**. 2007, 203 p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo)– Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2007.

SPERLING, D. **Museu contemporâneo: o espaço de evento como não-lugar**. EESC. São Paulo, USP 2008. Disponível em: <<http://www.eesc.usp.br/sap/cafecompesquisa/material/Sperling.pdf>>. Acesso em: jun: 2012.

TEIXEIRA, A. de L. Fundação Iberê Camargo, Álvaro Siza: uma aproximação crítica. 2009, 138 p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo)–Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade do Porto. Porto, 2009.