Deborah Alice Bruel Gemin

MUSEU OSCAR NIEMEYER:
UMA HISTÓRIA EM TRÊS RELATOS
E SUAS FICÇÕES

São Paulo
2017

Deborah Alice Bruel Gemin

MUSEU OSCAR NIEMEYER:
UMA HISTÓRIA EM TRÊS RELATOS
E SUAS FICÇÕES

Tese de Doutorado apresentada à Escola de
Comunicação e Artes da Universidade de
São Paulo para obtenção do título de Doutor
em Artes Visuais, Área de Concentração:
Poéticas Visuais, sob orientação do Prof. Dr.
Marco Garaude Giannotti

São Paulo
2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde de que citada a fonte.

Catálogo da Publicação Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Gemin, Deborah Alice Bruel.

Museu Oscar Niemeyer: uma história em três relatos e suas ficções /
Deborah Alice Bruel Gemin. São Paulo : D.A.B. Gemin, 2017. 376 p. ; il.

Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Departamento de Artes Visuais / Escola de
Comunicações e Artes / USP, 2017. Orientador: Prof. Dr. Marco Garaude Giannotti.

GEMIN, Deborah Alice Briel. Museu Oscar Niemeyer: uma história em três relatos e suas ficções. Tese de Doutorado apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Artes Visuais.

Aprovada em: São Paulo, ____ / ____ / 2017.

Presidente da Banca: Prof. Dr. Marco Garaude Giannotti Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____ Assinatura: _____

para Alice e Livaldo

Quando criança acompanhei minha mãe até aquele prédio estranho, comprido, sem janelas, uma caixa alongada, parecia um bloco gigante. Situado no Centro Cívico, bairro que concentra o poder administrativo do Estado. Seu tamanho acompanha a magnitude da Prefeitura, do Palácio Iguazu e de outros edifícios oficiais. Porém, se distinguia em tudo da arquitetura urbana que eu já tinha visto, era muito diferente das paisagens urbanas que eu conhecia. Curitiba não é uma cidade com muitos edifícios modernistas. Na época morávamos numa pequena cidade histórica à 40 km de Curitiba, por isso as viagens para a capital eram mensais, para visitas à médicos, compras "de mês" nos supermercados e assuntos burocráticos.

fig. 1 - *Elefante branco*, 2014.
Caneta hidrográfica sobre papel de
bloco de anotações. 10 x 13,5 cm

Enfim, não lembro exatamente o que minha mãe foi fazer ali. Provavelmente, algo referente à sua carreira de professora. Várias secretarias do Estado funcionavam naquele grande “elefante branco”. Era assim que as pessoas se referiam ao Edifício Humberto Alencar Castelo Branco.

É claro que, com 7 ou 8 anos eu não entendia metáforas linguísticas e nem jargões, e “elefante branco” me levava a imaginar um enorme elefante branco mesmo. Minha experiência com a visita foi tão surpreendente quanto seria se eu tivesse me deparado com um animal de verdade. O edifício era colossal, não se igualava à nada que eu conhecesse, e sua forma mais pareceu um elefante grande achatado, que foi esparramado.

Toda a pompa do tamanho e do branco sumiu depois que entramos. As rampas e os corredores do seu interior formavam um labirinto claustrofóbico, as divisórias de fórmica bege e o piso de borracha preta transformavam o espaço no pior do estereótipo de repartição pública que se pode imaginar: cheiro a mofo e pessoas amarelas. Sim, era essa a minha primeira memória daquele lugar que vinte anos mais tarde albergaria o Museu Oscar Niemeyer.

Em 1967 Oscar Niemeyer desenhou uma escola para Curitiba, propôs uma construção moderna com laje em concreto protendido apoiada em pilotis, vãos enormes e rampas no lugar de escadas; além de um ginásio abobadado e um anexo. Porém, em 1978 saiu do papel apenas o edifício principal, que serviria a burocracia do estado por mais de vinte anos. Foi somente no início do séc. XXI que a vocação social do projeto seria resgatada, quando Niemeyer foi convidado a retoma-lo, transformando-o em museu. Acrescido de uma torre, o museu foi Inaugurado duas vezes, a primeira em 2002 como NovoMuseu, e a segunda em 2003, mudando o nome para Museu Oscar Niemeyer, o MON. Portanto, esta tese é resultado de um estudo poético sobre essa história e está constituída em dois acontecimentos: um primeiro dedicado aos relatos escritos e visuais dessa breve biografia e, um segundo que apresenta o projeto da exposição *SOBRE 34mil m²* como um percurso nos espaços e imagens tramados na descoberta tanto da sua ambígua arquitetura quanto da sua híbrida história.

Palavras-chave: Museu Oscar Niemeyer, arquitetura, museu, exposição e fotografia.

A B S T R A C T

In 1967 Oscar Niemeyer designed a school for Curitiba, which was a modern construction with huge spans, a large slab supported by *pilotis* and ramps instead of stairs, as well as a vaulted gymnasium and an annex building. But in 1978, only the main building was constructed, and since then it served the state bureaucracy for more than twenty years. Only at the beginning of the 21st century, the social vocation of the initial project would be rescued, when Niemeyer was invited to take it back and to transform it into a museum. With a new tower, the museum was inaugurated twice, the first in 2002 as NovoMuseu, and the second in 2003, with a new name: Oscar Niemeyer Museum, the MON. Thus, this thesis is the result of a poetic study on the history of the Oscar Niemeyer Museum, and consists of two moments: a first dedicated to the written and visual reports of this brief biography, and a second that presents the project of the exhibition *SOBRE 34mil m2* as a course in spaces and images hatched in the discovery of both its ambiguous architecture and its hybrid history.

Keywords: Oscar Niemeyer Museum, architecture, museum, exhibition and photography.

21	APRESENTAÇÃO	207	A descontextualização invisível de um formigueiro branco
33	PARTE I	227	Afinal, e o MON?
35	CAPÍTULO I - Relato de uma história em dois tempos	237	PARTE II
39	Primeira história: de 1967 a 1978	239	CAPÍTULO IV - O real como ficção
51	O arcabouço de um cartão postal - o NovoMuseu	247	Sala de aula: ficção e memória
79	Segundo tempo da segunda fase - enfim, o MON	259	Jardins internos: intervalos ou obstáculos
99	CAPÍTULO II - A escola e o museu: do projeto moderno ao espetáculo	285	O museu é um teatro
105	Visitando o MON e suas duas arquiteturas	309	Os corredores e Kafka
115	Um castelo de areia: primeira arquitetura e a vontade modernista	333	DESENLACE
137	O Olho cego: segunda arquitetura - um projeto pós-moderno	347	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS
157	Uma discrepância nos termos	361	LISTA DE IMAGENS
173	CAPÍTULO III - Para que servem os museus	375	AGRADECIMENTOS
191	Como surgem e para que servem as coleções dos museus		

¹ O primeiro trabalho site-specific para um espaço institucional foi a exposição *Objetos em Plano*, feita em parceria com Marisa Weber em 2008, na Casa Andrade Muricy em Curitiba. Em seguida, ainda com esta parceira, aconteceu a exposição *Contracampo* na galeria do SESC da Esquina, também um projeto específico para o espaço. Entre 2008 e 2010, pude realizar o

Após algumas experiências com instalações *site-specifics* para espaços expositivos, desenvolvidas desde 2008¹, o projeto de doutorado apareceu como uma oportunidade de enfrentar o desafio de ter uma grande instituição de arte como objeto de estudo e também como destino final do trabalho artístico. Desta maneira, o Museu Oscar Niemeyer, inaugurado em 2002-2003, se tornou meu ponto de partida para a pesquisa e o ponto de chegada do projeto desenvolvido.

O Museu Oscar Niemeyer surge num panorama social que vincula tanto um contexto específico quanto uma moda global. De um lado, trata-se de uma instituição configurada sob o domínio do então governador Jaime Lerner, arquiteto,

projeto *Mirada*, com uma bolsa de produção artística da Fundação Cultural de Curitiba, que culminou com a exposição de mesmo nome, e considero um dos projetos importantes para este tema da especificidade do site na minha carreira. Em 2012, a exposição *Artifícios* ocorreu no Memorial de Curitiba, e decorreu de um convite de curadoria. A partir de então, os museus começaram a chamar minha atenção como lugares simbólicos e espaços com uma arquitetura muito específica para sua finalidade. Estes e outros trabalhos podem ser vistos no portfólio virtual: <https://deborahbruel.wordpress.com>

que aspirou deixar na cidade uma marca de sua gestão ainda que para isso tivesse de realizar uma obra de uma magnitude considerável em apenas alguns meses. De outro lado, trata-se de um empreendimento que entra em relação com uma nova ordem mundial, isto é, uma arquitetura reflexo da recente onda de capital financeiro onde, em palavras de Hal Foster: *o espetacular é um substituto suficientemente bom para o democrático*. É na esteira da globalização que grandes marcas começam a fundar 'grandes' museus, nas 'grandes' cidades, com 'grandes' propósitos culturais, para garantir visibilidade simbólica a 'grandes' avanços econômicos, toda essa grandiosidade tendendo ao espetáculo.

Ao eleger como eixo essencial o Museu Oscar Niemeyer, esta tese se constitui de um percurso produzido não apenas nas suas salas expositivas mas por toda a instituição, através de quatro capítulos, divididos em duas partes. Que configuram um encontro entre uma pesquisa histórica e um trabalho visual. São duas experiências que normalmente estão separadas no âmbito acadêmico, mas que aqui se alimentam mutuamente, como resposta ao maior desafio durante todo o processo: interligar a escrita da tese com a pesquisa visual, sem que uma fosse a justificativa ou ilustração da outra.

Na primeira parte os três capítulos foram construídos a partir de uma ampla pesquisa sobre o museu – sua trajetória e arquitetura – e costurados pela minha percepção deste enorme lugar de curta história, um museu que surgiu com dupla identidade e sem acervo. Por isso, esses capítulos se configuram como relatos que fogem do escopo institucional e procuram ressaltar questões nevrálgicas dos aparatos estruturais e simbólicos do Museu Oscar Niemeyer. Estes ensaios iniciados com uma experiência da infância no primeiro edifício se delineiam de forma narrativa também nos desenhos, que, intercalados ao texto refletem pensamentos que ocorreram durante o processo de entendimento deste museu, que envolve não só a assimilação de dados lógicos e racionais, mas também dados sensíveis, em profunda relação com os percursos, as visões e a memória, em resumo, a vivência desse espaço específico que é o MON, como é chamado o Museu Oscar Niemeyer.

Nesta investigação reuniram-se conteúdos muito significativos para a produção poética e também para a compreensão da natureza desta tese. Esses conteúdos, aqui apresentados, estão plasmados na forma de escritura e desenho na primeira parte, e fotografia e instalação descritos a seguir.

O capítulo inicial segue os passos de sua criação, e se divide em dois tempos, que se referem aos momentos de construção dos dois edifícios. Um primeiro que resgata o projeto e concepção do Instituto de Educação do Paraná, um exemplo da arquitetura modernista da década de 1960. O prédio foi inaugurado em 1978 como Edifício Humberto de Alencar Castelo Branco, com a função desviada para assuntos burocráticos do Estado. No segundo momento, o capítulo passa a descrever as condições políticas e situações concretas do surgimento do museu no início do século XXI, que começa com a reforma do prédio principal, e termina com a construção da torre chamada de Olho em 2002. Inaugura-se agora como NovoMuseu, para em menos de um ano tornar-se o Museu Oscar Niemeyer, e ter sua configuração administrativa modificada. Essa característica sincrônica de sua fundação apresenta-se como um sintoma das diversidades na abordagem do conceito de museu, desde a modernidade até a pós-modernidade.

Dedicado à arquitetura que configura os dois edifícios do MON, o segundo capítulo estabelece uma relação entre o pretendido funcionalismo do projeto moderno – qualidade do prédio mais antigo – e o caráter espetacular da edificação do Olho, que o aproxima do estilo “pato decorado”, termo cunhado por Hal Foster para estas construções pós-modernas

que unem o viés pop da arquitetura-escultura, de uma Los Angeles dos anos 70, aos galpões decorados das antigas fábricas resignificadas como espaços culturais. Além disso, o segmento considera como a arquitetura modernista do MON aproxima-o duma identidade de espaços minimalistas do tipo *cubo branco*.

No terceiro capítulo da tese, o museu se apresenta como um iceberg-formigueiro, no sentido em que só vemos sua ponta enquanto um corpo enorme fica escondido, soterrado. Com efeito, para sustentar a parte aberta ao público, existem mais do que pilotis e paredes; há uma estrutura administrativa enorme e dedicada, distribuída por longos corredores que se encontram no pavimento semienterrado do prédio principal. São centenas de seguranças, faxineiros, técnicos e profissionais burocratas que trabalham para manter as salas expositivas. Ressalta aos olhos o cuidado com a manutenção da pintura branca em todos os espaços, o rigor com a limpeza e a seriedade com a segurança. Austeridade que proporciona os percalços por mim vivenciados.

A segunda parte, constituída por um único capítulo, está dedicada à descrição detalhada do projeto expositivo desenvolvido durante este processo. Os trabalhos visuais, fotografias e instalações construídos durante a pesquisa histórica, nas inúmeras

visitas ao museu, estabelecem um diálogo estreito com sua arquitetura e sua narrativa, e se constituem como ficções de sua realidade. As propostas configuram quatro grupos, que são apresentadas de acordo com o percurso previsto dentro da exposição. Que inicia pela instalação *sala de aula*, que ficciona uma memória do edifício Castelo Branco e se propõe como uma possibilidade de junção do museu e da escola. Na sequência, um grupo de fotografias revela composições simétricas e únicas dos jardins internos – fundamental característica da arquitetura do edifício principal do MON. Em seguida, são descritas as fotografias que estarão dispostas no terceiro ambiente, de formato quadrangular, e que revelam cenografias encontradas durante a investigação. Situações que sugerem que o museu é também um teatro. Por último, a descrição da instalação *um corredor para Kafka* explicita a configuração da área administrativa do museu relacionada à minha experiência kafkiana em seus corredores. Depois dessa passagem, o visitante é devolvido ao restante da área expositiva do museu. Desta maneira, o projeto expositivo e a descrição minuciosa de seus trabalhos encerra uma pesquisa histórica e visual que procurou entrelaçar narrativa e visualidade na construção de uma forma poética que atendesse os anseios da academia, ao mesmo tempo em que substanciava minha prática artística.

PARTE I

Relato de uma história em dois tempos

CAPÍTULO I

²Empena é o flanco cego de um edifício. Geralmente chamado de empena cega por não ter aberturas, janelas e portas, característica das paredes laterais construídas nas divisas do terreno.

A entrada principal do Museu Oscar Niemeyer se dá por um imenso vão livre no térreo, espaço aberto entre o subsolo e o primeiro andar; este tem a forma de um grande paralelepípedo que flutua sobre nossas cabeças. Sustentado por pilotis que distam de 30 a 65 metros uns dos outros, o paralelepípedo acirra a sensação de amplitude, de uma fartura espacial. Através da brecha é possível entrever o Bosque João Paulo II, emoldurado pelo volume da empena branca² que se sobrepõe como um rasgo na paisagem. Hoje, é preciso reconhecer, esta percepção está minimizada pelo protagonismo do prédio frontal, construído décadas depois, chamado de Olho, que se alça roubando a cena do projeto modernista.

fig. 2 - Imagens da construção do edifício Humberto Alencar Castelo Branco.

A história do surgimento deste museu requer algumas linhas e muitos adendos, pois é impossível dissociá-la da concepção da arquitetura que constitui suas duas edificações. Feitos pelo mesmo arquiteto, são dois projetos, dois conceitos, duas vontades de futuro anacrônicas. Com vistas a elucidar, ou melhor, instigar imagens acerca destes corpos arquitetônicos que se tornaram icônicos na cidade, seguirei sua história desde quando o primeiro edifício ainda nem sonhava em ser museu.

Primeira história: de 1967 a 1978

O prédio principal do Museu Oscar Niemeyer inaugurado em 2002 em Curitiba, fazia parte de um projeto modernista de 1967 do arquiteto Oscar Niemeyer, cuja finalidade seria a de abrigar o novo Instituto de Educação do Paraná – IEP³, antiga Escola-Normal; de acordo com o memorial descritivo de 1967, a este prédio se somariam mais dois: um ginásio, em forma de abóbada, e uma construção para um maternal com jardim-de-infância. Estes anexos não foram realizados e o IEP nunca ocupou o lugar que lhe houvera sido destinado.

³ A partir daqui irei referir-me ao Instituto de Educação do Paraná pela sigla IEP.

⁴ Em 2011, o jornal Gazeta do Povo publicou na sua edição impressa de 05 de fevereiro, uma matéria jornalística que tratava do crescimento da cidade de Curitiba desde o século XVII.

⁵ O Plano Agache para Curitiba, “representou a primeira tentativa de ordenação da cidade vista como um conjunto” (CORNELSEN s/d). Feito pelo arquiteto francês Donat Alfred Agache, consistiu num Plano Diretor de urbanização, embasado no chamado *urbanismo didático*, cujo planejamento era concebido “como um todo e não por partes.” (MULLER, 2006, p. 33)

Num artigo de Themis Cabral⁴, temos que o Centro Cívico – setor administrativo da cidade previsto no primeiro plano de expansão urbanística desenhado para Curitiba, chamado de Plano Agache⁵, de 1943 – tinha o intuito de estabelecer uma identidade moderna à Curitiba. Prevendo seu desenvolvimento, propôs-se uma urbanização de influência francesa, que desenhava a cidade a partir de círculos concêntricos, onde o carro teria prioridade. Dentre as propostas de promover os eixos Norte-Sul e Leste-Oeste com a organização viária que se daria por avenidas perimetrais, diametrais e radiais, estava também a setorização da cidade, com a concentração de alguns serviços, instituindo por exemplo um Centro Desportivo (no bairro Tarumã), uma cidade universitária (hoje o Centro Politécnico), uma área industrial (no Bairro Rebouças), um centro militar e uma área destinada às atividades administrativas, o Centro Cívico, que abriga os edifícios institucionais do Estado desde então; e, atualmente, também do município.

No entanto, este plano urbanístico, mal saiu do papel, porque como diz o pesquisador Irã Taborda Dudeque: “O Agache era bonitinho, mas não resultou em quase nada. Ele era grandioso, excessivo, irreal.” (*apud* CABRAL, 2011) Em decorrência disso nas décadas seguintes deu-se um crescimento desordenado da cidade, e somente em 1965, com o surgimento do

⁶ Para traçar as linhas mestras do plano, Wilhelm estudou os caminhos indígenas. A partir dos achados, conseguiu determinar para onde a cidade crescia. E foram esses locais os determinados para receber os eixos estruturantes. 'O plano propunha que se incentivassem séculos de uma tendência já consolidada', observa Dudeque. Nos eixos estruturais (*sic*), o plano Wilhelm previu vias exclusivas para ônibus, vias locais com uma pista de cada lado, além de três pistas rápidas de cada lado. Na hora de implantar o sistema trinarário (*sic*), ao invés de

fazer grandes desapropriações, veio a sacada curitibana: dividir o sistema e livrar-se de uma avenida larga e árida para a vida de uma cidade. O resultado é o que hoje encontra-se por todos os lados na cidade: uma via exclusiva para ônibus com vias locais e vias rápidas alocadas a uma quadra de distância de cada lado do eixo principal. Estava concebida uma das marcas curitibanas." (CABRAL, 2011) Mais sobre este desenvolvimento urbano pode ser encontrado no livro *Nenhum dia sem uma linha*, de Irã Taborda Dudeque.

⁶ Para traçar... <<<

⁷ Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba, criado em 1965, “para detalhar e acompanhar a execução do Plano proposto pela Sociedade Serete e por Jorge Wilhelm Arquitetos.” (<http://www.ippuc.org.br>)

plano Wilhelm⁶, foram mudados os rumos do programa urbano, tendo por esquema um crescimento linear. Até hoje, é este plano que orienta as adequações promovidas pelo IPPUC⁷ (CABRAL, 2011). Apesar dessas mudanças, o Centro Cívico permaneceu como o bairro que concentra órgãos da administração pública estatal e municipal, como por exemplo o Palácio de Governo e Tribunal do Júri, inaugurados em 1954, o Palácio da Justiça, o Tribunal de Contas, a Assembleia Legislativa, as Secretarias de Estado e a Prefeitura, construídos nos anos seguintes. Nessas transformações o bairro adquire uma importância simbólica para a cidade.

Assim, ao receber nova sede no Centro Cívico, o IEP teria duas características específicas: de uma parte, a arquitetura moderna e arrojada, de outra, uma localização privilegiada, isto é, junto aos três poderes do Estado. Isto leva a pensar em um plano de cidade onde o aparelho destinado à educação teria um papel fundamental, sendo concebido como um dos pilares do Estado Moderno. O IEP seria uma Escola Símbolo, no coração da cidade física e nas bases do Estado de bem-estar social.

Vale ressaltar as utopias modernistas que permeavam os projetos urbanísticos contemporâneos à construção de Brasília, cujo funcionalismo previa grandes cidades, com vistas para o progresso de sociedades produtivas. Além do caráter edificante para uma escola, o projeto modernista deveria ser capaz de acompanhar as mudanças futuras, como é possível

fig. 3 - *recorte na paisagem*, 2015.
Caneta hidrográfica sobre papel
Hahnemühle bamboo 265g.
30 x 40cm

constatar na concepção de paredes móveis para os grandes vãos da edificação do IEP. Outras características, como acesso por rampas, as amplas áreas livres, a ênfase na circulação e na grande escala, também denotam traços desta utopia, uma arquitetura que será abordada no próximo capítulo. Na dissertação *Centro Cívico de Curitiba, um espaço identitário*, de Oscar Muller, por exemplo, esta construção é descrita da seguinte maneira:

No final da área norte do Centro Cívico, surge inesperadamente um grande prisma, retangular, branco, um pouco destacado do chão. A grande massa, sem aberturas laterais, sobre um mínimo de apoios, sugere leveza angariada pelos espaços livres desta nova solução de “pilotis”. Os pilares de forma de tronco trapezoidal se afinam ao chegar ao ponto de apoio articulado. A ênfase espacial é clara; o deslizamento de olhar encontra poucos elementos bloqueadores de visão, fato que simplifica a sua percepção. A arquitetura desenvolvida com esta liberdade de expressão, pela síntese dos resultados de um purismo minimalista, deixa claro a sua postura própria e individual do procedimento moderno de suas propostas. (2006, p. 148)

Contraditoriamente, o projeto modernista do IEP acaba sendo usurpado de seu destino. Inaugurado durante os duros anos pós a instituição do AI-5, foi ocupado pela Secretaria de Administração; e assim segue por anos, esquecido de sua vocação

fig. 4 - Desenhos de Niemeyer das vistas superiores do conjunto dos volumes propostos no projeto do IEP (1967).

⁸ O maior vão era o do MASP - Museu de Arte de São Paulo, com 74 metros, projetado por Lina Bo Bardi, em parceria com o engenheiro José Carlos de Figueiredo Ferraz e inaugurado em 1968.

educativa e também, por seu idealizador. O Edifício Castelo Branco foi um filho renegado até 2002, pois não constava no catálogo de obras assinadas por Oscar Niemeyer, talvez, por nunca terem levado o projeto a cabo e não ter se tornado escola, ou por causa do uso burocrático que lhe deram, ou ainda, pela decepção com seu nome, que fazia referência a um general. O fato é que, por quase 24 anos, essa edificação sofreu com sua falta de aptidão para o serviço burocrático. O jovem arquiteto Niemeyer, comunista ativo, idealizou para o edifício uma vocação social e pública: a educação de crianças e jovens, e especialmente as futuras professoras. Desejo que nunca se cumpriu; o projeto para o IEP, ao sair do papel e se concretizar, deixou de existir em essência.

Seria otimista afirmar que alguns elementos daquele idealismo são resgatados quando surge a ideia de transformá-lo em museu. Assim como uma escola, o museu também é considerado base de uma sociedade democrática. O vão com 65 metros entre os pilotis – impressionante até hoje – foi o segundo maior da América Latina⁸ e proporciona uma amplitude; também, comporta uma versatilidade, que devem ter se mostrado perfeitas para no futuro abrigar as nove salas expositivas do NovoMuseu. Os desenhos de Niemeyer dão a dimensão arrojada de sua proposta para o IEP. (figs. 4, 5 e 6)

fig. 5 - Desenhos com vista frontal e cortes laterais mostrando a disposição dos pilotis em relação ao piso suspenso.

fig. 6 - Desenho de topo com a disposição das salas de aula em toda a extensão do primeiro piso.

fig. 7 - *vão*, 2015.
Caneta hidrográfica sobre papel
Cà grain branco 224g. 21 x 29 cm

O arcabouço de um cartão postal - o NovoMuseu

No início do século XXI, Jaime Lerner, então governador do Estado, tinha planos para Curitiba: inseri-la no catálogo internacional da cultura; embora eu tenha lido aqui e ali, que a criação de um museu de grande porte se tratava de um sonho antigo de representantes políticos e também de um grupo da classe artística locais, naquele momento isto faria parte de uma estratégia de elevar o status de Curitiba no rol das destacadas cidades mundiais, ao abrigar uma instituição de arte de presença internacional. Com isso em mente, Lerner vislumbrou um futuro para o Edifício Castelo Branco, aquele “elefante branco” modernista, convertê-lo em espaço cultural; então, convidou o arquiteto Oscar Niemeyer para transformar seu edifício de 1967 num museu. Convite que foi aceito com a condição de se construir uma nova edificação, anexa à já existente.

Enfim, o prédio projetado em 1967 conheceria o estrelato, a fama comum às grandes obras de arquitetura; e o ex-governador, arquiteto de formação, mais uma vez demonstrava sua inclinação por obras arquitetônicas emblemáticas.

Como prefeito de Curitiba, Lerner já havia deixado sua marca com as estruturas metálicas do teatro Ópera de Arame, das Ruas da Cidadania e das famosas Estações Tubo do transporte público.

De igual forma, não parece uma coincidência que, em 2001, na onda dos novos museus do mundo, a franquia Guggenheim estivera no Brasil, à procura de uma parceria na América do Sul. As cidades de Curitiba, Recife, Salvador e Rio de Janeiro se candidataram, oferecendo seus espaços, facilidades e apresentando suas vocações culturais. De acordo com entrevistas, Jaime Lerner não tinha o Guggenheim como um objetivo, sua ideia era aproveitar a arquitetura “incrível” do Niemeyer e fazer um museu; incorporando-o ao Parque João Paulo II, um vultoso bosque de araucárias numa área verde de mais de 100 mil m², situado logo atrás do Edifício Castelo Branco. Mas seria oportuno e bastante compreensível, que se alguma entidade internacional conceituada se interessasse em dar apoio, especialmente no que dizia respeito ao acervo, a sua grife seria muito bem-vinda. Nas palavras do ex-governador, seria a situação ideal: “O problema não é o espaço, mas o acervo. Se entidades como o Guggenheim, o Pompidou e a Tate Gallery quiserem fazer acordo de acervos conosco, por que não?” (LERNER, 2001)

No entanto, frustrando algumas expectativas, dentre as cidades brasileiras que se apresentaram para o Instituto Guggenheim, o Rio de Janeiro foi a escolhida.⁹ De toda forma, o projeto de um museu para Curitiba seguiu adiante, e dentre os planos de governo de Jaime Lerner, a inauguração do NovoMuseu, alcançada em breves sete meses de ininterrupta construção, foi uma das conquistas inclusive para alguns críticos à sua gestão:

[...]chego a compreender que Jaime Lerner tivesse tanta pressa: afinal, que outro vestígio do seu governo é visível em Curitiba? Somente o NovoMuseu. Explico-me: Lerner, como prefeito, foi um administrador que inovou admiravelmente, e sua grande obra em prol da capital do Paraná é incontestável. [...] Querendo ver o museu inaugurado durante seu governo, apressou-se para compensar os abismos que provocou no Estado, tal como o vazio causado pela morte do Banco do Estado do Paraná. (SOUTO NETO, 2002, p. 3)

⁹ Escolha que não resultou em nada, porque depois de anos de negociação e muito investimento, o projeto não foi aceito pela prefeitura do Rio de Janeiro, e o Guggenheim acabou desistindo do empreendimento na América do Sul.

Além das adequações ao prédio antigo, Niemeyer e sua equipe projetaram uma torre, construída à frente do edifício existente, agregando mais de seis mil m² aos já 28 mil m² de área iniciais. A torre desenhada para o NovoMuseu, suspende acima do edifício principal um grande volume ovalado de 70x30m. Sua forma, que para alguns remete à araucária,

árvore símbolo do Paraná, também se assemelha ao formato dos olhos, e por isso, o segundo prédio rapidamente passou a ser chamado de Olho.

Com duas faces envidraçadas, o prédio, ergueu-se sobretudo como um mirante para a cidade e para o bosque, e à noite se tornava uma vitrine iluminada, como se a arte tivesse enfim encontrado um lugar para se abrigar e ser vista. Aberta aos *olhares* de todos. Sua forma elíptica, talvez resgate algo do projeto de 1967, o desenho remete à antiga abóbada prevista para o ginásio; também acrescenta ao antigo prédio as curvas tão caras ao estilo do arquiteto; mas, é evidente que mais do que aumentar a área útil do museu, este anexo se elevou como um monumento, como um símbolo de mudança, de demarcação de território político e simbólico. A própria arquitetura do Olho funciona como sua logomarca.¹⁰

¹⁰ E vice-versa, já que na reinauguração do museu como MON, conforme veremos à frente, a logomarca passa a ser o desenho do Olho nos traços de Niemeyer.

A paisagem transformou-se: ao deslocamento horizontal e à amplitude do edifício principal, adicionou-se um ambiente vertical em destaque, um lugar para se visitar. Com isso, da previsão inicial para um ginásio de esportes como um espaço útil, a abóbada se levantou e se converteu num espaço simbólico, cujo intento é exibir a si mesmo, constituindo-se

como um trunfo. De uma torre é possível enxergar longe, ampliar o horizonte e pode-se prever os futuros acontecimentos. E mais, ela também pode ser avistada à distancia. Portanto, é um marco e uma antena.

Sua arquitetura é descrita por Paulo Herkenhoff no catálogo comemorativo dos cinco anos do museu em 2007, onde ressalta que o MON reforça a ideia de que Niemeyer seja “um inventor utopista de ágoras da cidade moderna” e um conhecedor do valor simbólico dos espaços públicos para a construção da cidadania. (p. 63) Herkenhoff declara:

[O Olho] é uma arquitetura de espaço sublime, que parece estar suspensa com relação a todos os compromissos do cotidiano. Afinal, a arquitetura estaria satisfeita em revelar-se como a própria grande obra. A segunda metáfora do Olho decorreria, pois da própria experiência do interior do edifício. O público da arte é inicialmente reduzido à condição de espectador da arquitetura de Niemeyer. O espectador está dentro do Olho, no olho do furacão arquitetônico. Contra a noção do cubo branco como espaço expositivo, o Olho idealizado para o confronto com a arte da modernidade, a arquitetura de Niemeyer se põe como um fim em si mesmo. O espectador contempla e parece ser simultaneamente observado pela monumental

arquitetura, que em muito extravasa as dimensões humanas. A grandeza do espaço interno do Olho, a monumentalidade do interior, que refuta qualquer programa museológico, aponta o segundo fato: o Olho é um monumento à arquitetura e à engenharia. Está ali, mais uma vez, mas agora singular e insuperável, a poesia sensual do concreto armado, que fez a grandeza de Oscar Niemeyer. Inútil esperar que fosse um prédio para a arte. Tudo ali se constrange, se atemoriza ou pede autorização para uma provisória presença, pede desculpas pela perturbação da grandeza arquitetônica. O Olho é o poder da arquitetura. No entanto, finalmente há uma vingança da arte. Sem a arte, o Olho se torna um mirante e um edifício antropomórfico vulgar. A arquitetura de Niemeyer pode ser um puro ato poético de volúpia espacial. (HERKENHOFF, 2007, p. 67)

Conforme pode-se notar, sua leitura é elogiosa, mas ao mesmo tempo soa como uma declaração das contrariedades que este tipo de proposta cultural carrega. Ao tentar exaltar as qualidades, o texto apresenta uma lista de senões deste projeto arquitetônico: “sublime”, “como um fim em si mesmo”, “furacão arquitetônico”, “monumental”, “poder da arquitetura” e para concluir “puro ato poético de volúpia espacial”. É possível perceber que o texto de Herkenhoff é rigorosamente ambíguo, para

cada senão, ele aponta um porém. Ou seja, ao mesmo tempo que enaltece as características desta arquitetura, alerta que este tipo de lugar não tem função, considerando-o um projeto de monumento. Em outra passagem, afirma que os museus instalam-se como os centros da cultura, pois “são a nova forma de distinguir os lugares”, constatação que reitera a imputação de poder a estes marcos culturais, na mesma medida em que alerta sobre seus significados simbólicos. (2007, p. 23)

Este tipo de concepção de edifício majestoso é reconhecido pelo arquiteto na seguinte declaração: “É curioso ver... sentir como a imaginação varia, como as ideias vão surgindo diferentes, ora com dois ou três volumes, ora simples, caminhando para o monumental” (NIEMEYER *apud* MULLER, p. 152). Monumental é a melhor definição para o NovoMuseu, assim como este não poderia ser um nome mais apropriado, se consideramos o sentido destas duas palavras juntas para Otília Arantes. Novos Museus é como Arantes denomina as instituições museológicas que no decorrer do final do século XX ganharam destaque na estrutura das cidades. Exemplos não nos faltam, para citar um bem próximo: o MAC de Niterói, também de Niemeyer e outro muito emblemático, o Guggenheim de Bilbao de Frank Gehry.

¹¹ Termo referenciado em Fredric Jameson, que propõe “a extensão e aplicação das teorias marxistas da reificação da mercadoria às obras da cultura de massa. A teoria da reificação [...] descreve o modo pelo qual, sob o capitalismo, as formas tradicionais mais antigas da atividade humana são instrumentalmente reorganizadas ou ‘taylorizadas’, analiticamente fragmentadas e reconstruídas, segundo vários modelos racionais de eficiência e essencialmente reestruturadas com base em uma diferenciação entre meios e fins”. (1994, p. 2)

Creio não estar exagerando se disser que tudo começou com o Beaubourg [Centro George Pompidou]. 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 então o 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. Enquanto vão atendendo às demandas de bens não-materiais nas sociedades afluentes, também vão disseminando imagens mais persuasivas do que convincentes de uma identidade cultural e política da nação, e política porque cultural. (ARANTES, p. 164)

A autora discorre sobre as questões políticas que definem os espaços urbanos e consequentemente os espaços públicos institucionais, e aponta que a reificação¹¹ da arte e de seus ambientes é consequência do capitalismo tardio no qual nos encontramos desde então. (ARANTES, 1991) O que implica numa diferente relação entre cultura e economia, que se revela nas “configurações *mass*-mediatizadas” dos museus, nas quais a finalidade da disseminação cultural cede lugar a objetivos comerciais: onde turismo e cultura são considerados produtos e o público é encarado como “visitante-consumidor”,

de quem espera-se para além da fruição artística, a atitude de consumir um modo de vida, uma cidadania aparentemente aculturada. (FABBRINI, 2007, p. 246)

Cabe pontuar que o texto de Otilia Arantes foi escrito em 1991 – em plena abertura econômica na América do Sul, especialmente no Brasil – e que portanto, a autora já percebia uma tendência que se disseminaria inclusive para os países em crescimento. De maneira correlata no contexto local, Dennison de Oliveira, em seu livro *Curitiba e o mito da cidade modelo*, analisa as mudanças no enfoque urbanístico de Curitiba nas três administrações de Jaime Lerner à frente da prefeitura. Durante as quais, a industrialização e o transporte – objetivos das duas primeiras gestões – deram espaço na última (1988/1992), à “eficácia do uso da arquitetura pós-moderna com vistas à realização de espetáculos urbanos, tidos como instrumentos indispensáveis na competição pela atração de investimentos entre as cidades”. (2000, p. 59) Oliveira diz que, “de fato, espetáculos não faltaram ao urbanismo curitibano [...] com realizações de curto, ou curtíssimo tempo de execução, apelando para novas tecnologias e sempre de grande impacto visual”; para o autor, Lerner “ênfatizou as realizações de ordem estética”

fig. 8 - Capa e página interna do folder do NovoMuseu projeto gráfico de Miran.

²² Oswaldo Miranda foi o designer que criou a identidade visual e produtos para o NovoMuseu. Sobre isto ele diz: “Com a troca de nome e nova diretoria, nada que foi criado e realizado para o NovoMuseu foi aproveitado. Foram seis meses de trabalho de identidade visual, criação de produtos, editoria de livros que foram abandonados. Não gosto de fazer trabalho para governo e muito menos para políticos. Embarquei na utopia do NovoMuseu (agora Oscar Niemeyer) devido a ter sido um convite de um velho amigo, que conheci na Inglaterra quando Diretor do IBC, o Dr. Alex Fontana Beltrão, então Secretário de Projetos Especiais do Governo Jayme Lerner” (MIRANDA, 2007).

e cita como exemplo, dentre tantos outros, “o amplo destaque dado pela imprensa ao caso da Ópera de Arame” (já citada), teatro construído em dois meses numa antiga pedreira cercada de árvores. E, conclui que “do ponto de vista dos objetivos da espetacularização do urbano, os resultados são animadores. A cidade reatualizou seu mito de vanguarda urbanística [e] reforçou sua vocação turística [...]” (p. 60)

Neste sentido, não é de surpreender que a criação do NovoMuseu se apresente para os mais entusiastas, como o caminho para enaltecer o espírito curitibano e internacionalizar a cidade. Tanto é que, quando o NovoMuseu foi inaugurado em novembro de 2002, o fez com direito à logomarca e a todos os itens de identidade visual, assinados por Miran²². Também foram confeccionados banners, agendas, relógios, canecas, camisetas, e toda a sorte de souvenirs, como se pode ainda hoje pesquisar no blog do designer (figs. 8 e 9).

Na cerimônia de inauguração estiveram presentes a alta cúpula política do Estado e do País, como o presidente Fernando Henrique Cardoso, o governador Jaime Lerner e, oportunamente, o arquiteto Oscar Niemeyer. Também estiveram presentes renomados artistas e figuras ilustres do panorama político e social local. Neste cenário, um museu enquanto lugar

fig. 9 - Material produzido por Miran para o Novo Museu: logomarca, sacolas, capa de CD de exposição de Poty Lazzarotto, xícara e camiseta.

destinado a abrigar o capital cultural, converte-se num dos bens mais preciosos para qualquer sociedade que queira afirmar-se internacionalmente. Todos estes fatos denotam que a expectativa foi grande acerca do futuro cultural da cidade a partir desta iniciativa, se não arrojada, alinhada a outras semelhantes difundidas pelo mundo. Em tais empreendimentos igualmente se percebe a vontade de se denotar personalidade a este tipo de construção, tanto às novas quanto às restauradas. Sobre este aspecto David Sperling¹³ analisa as afinidades entre forma e espaço na atualização dessas arquiteturas:

O intenso movimento em redor da construção “contenedora”(sic) do museu (ampliações, restauros, reformas, novas construções) torna patente a transformação da edificação – e dos acontecimentos que abrigam – em peça central do sistema de circulação cultural de massa, quer como acontecimento midiático, quer como gerador de novas centralidades urbanas. Em ambos os casos, correspondendo ao incremento direto ou indireto do capital circulante. A “atualidade” ou “atualização” da arquitetura do museu passa a participar do contexto contemporâneo de adjetivação do “atual” como índice de movimento dinâmico constante da instituição. (2008, p. 1)

¹³ Professor Doutor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP).

¹⁴ Geógrafa do Instituto Paranaense de Desenvolvimento Econômico e Social (IPARDES) e pesquisadora do Observatório das Metrópoles – INCT-CNPq.

¹⁵ O prazo de construção firmado em contrato foi de 185 dias. A construção do Olho, assim como a do primeiro edifício, foi realizada pela empresa CESBE S.A. Engenharia e Empreendimentos. Neste endereço é possível visualizar imagens da construção da torre. <http://www.cesbe.com.br/obras/museu-oscar-niemeyer/>

Considero importante acrescentar que, por outro lado, no caso específico do NovoMuseu restaura-se um tanto da vocação social do primeiro projeto, da educação migra-se para a arte e, enfim, o prédio se torna um espaço público. No artigo *Análise de um Ícone*, Rosa Moura¹⁴ reafirma esta ideia:

O valor arquitetônico do edifício, com vãos livres e balanços, tendo a caixa superior suspensa sobre pilotis, fachadas completamente cegas e iluminação zenital, em si já justificavam sua apropriação enquanto espaço de arte e arquitetura. Sua refuncionalização significava dar uso adequado a uma edificação imprópria ao funcionamento em curso, reaproximando-o de sua função original. (2010)

Construído em prazo recorde¹⁵, a tempo de ter sua fita de inauguração cortada pelo governador Jaime Lerner no apagar das luzes do seu mandato, o NovoMuseu é inaugurado sem um acervo próprio, sem um calendário definido e sob administração de empresa terceirizada. As sete exposições abertas na sua inauguração, ao encerrarem-se, têm as portas do NovoMuseu fechadas logo atrás de si.

É uma araucária?

É um imenso avião? É um grande letreiro? É uma nave espacial?

Não, é um olho!

imagine um totem

imagine um totem

imagine um totem

gine um totem na paisagem imagine um totem na paisagem imagine um totem na paisagem imagine um totem na paisagem imagine um totem na paisagem

Curitiba enfim, tem um imenso *cubo branco*, laureado por uma torre-marco. A anterior brancura retilínea do grande bloco modernista ganha toques de amarelo sol e curvas alçadas ao céu para sua achatada existência, ergue-se como um totem da pós-modernidade, todavia se instala oco. Inaugurou-se imponente, porém vazio, cujo conteúdo precisaria ser constituído a partir de então. Até mesmo porque “não há museu sem acervo, salvo por alguma ginástica intelectual”. (HERKENHOFF, 2008, p. 43) Da mesma maneira, para Guilherme Wisnik a escolha em se priorizar a construção simbólica em detrimento de um investimento em acervo, denota o papel da arte e da cultura para a sociedade contemporânea, pois o edifício Castelo Branco, “já seria suficiente para acomodar um museu novo”.

Menos preocupado em investir na compra de um acervo de obras do que na espetacularização do edifício, o museu inaugura tendo a arquitetura como imagem reificada de uma cidade eficiente e criativa. Sintoma de uma mutação simbólica ocorrida dentro do campo artístico, que transferiu o status do artista para o curador, em seguida para o cenógrafo, e agora para o próprio edifício, que passou a corresponder à imagem publicitária da própria cidade[...] (WISNIK, s.d.)

Todas estas considerações contraditórias deste início de história me fazem concordar com Clovis Ultramari¹⁶, ao afirmar que o propósito pareceu ser “menos museu e mais simbologia arquitetônica a serviço da competitividade entre as cidades, menos acervo museográfico e mais ícone.” (2004, p. 178) Mas, este foi apenas seu início.

Segundo tempo da segunda fase - enfim, o MON

A curta existência do NovoMuseu, inaugurado em novembro de 2002 e encerrado em março de 2003, deveu-se à mudança de governo do Estado. Com as eleições de 2002, sai Jaime Lerner eleito pelo PFL (Partido da Frente Liberal) e entra Roberto Requião pelo PMDB (Partido do Movimento Democrático Brasileiro), duas siglas ideologicamente opostas naquele momento da política local. Uma prática comum nestas ocasiões de trocas de governo é varrerem-se os projetos da administração anterior. Desta forma, alegando falta de condições para a manutenção do NovoMuseu

¹⁶ Arquiteto, Doutor em Meio Ambiente e Desenvolvimento, professor de Urbanismo na PUC-PR.

²⁷ Niemeyer nunca afirmou que o desenho do edifício tivesse sido inspirado ou representasse alguma forma específica. Como já discutido no capítulo anterior, a forma é resgatada da abóbada do ginásio do projeto de 1967.

conforme se encontrava, o governador eleito, propõe uma reestruturação que incluiu desde a finalização da obra, que estava incompleta, até a troca do nome do museu.

Assim, passados alguns meses, em julho de 2003 ele é reinaugurado, rebatizado, com nova logomarca e nova direção. Passando, então, a se chamar Museu Oscar Niemeyer – MON, em homenagem ao seu idealizador, e destinado às artes visuais, ao design e à arquitetura. “Estamos abrindo uma janela para o mundo ao inaugurar um espaço cultural como este”, disse o governador Roberto Requião, na época (apud MOURA, 2010). Numa publicação comemorativa dos primeiros anos do MON, Requião reitera sua aposta quando afirma que o “olho bifronte” é a metáfora de um Paraná “capaz de olhar para o mundo”; afirma que fora inspirado na Araucária²⁷, árvore símbolo de um Estado que merece uma “identidade democrática” e uma “personalidade ativa” (MANZI, 2008). Como se nota, seu discurso deixa transparecer o mesmo intuito simbólico, acrescido de um viés mais populista.

Para Otília Arantes esta configuração dos “novos museus” os torna antes “eloquentes sintomas” do gênero pós-moderno e não os culpados da neutralização da arte ou de seu avanços no campo do entretenimento. Consequentemente,

isto é o que Otília chama de a “força restauradora da forma-museu” que guarda em si a ambiguidade da relação entre a popularização da arte e a defesa de um ambiente especializado e “exclusivo” garantindo a permanência da aura em torno dela. (1991, pp. 162-164)

É preciso reconhecer que a breve primeira vida como NovoMuseu decorreu da pressa e de uma frágil estrutura administrativa, que não suportou a troca política no governo. O que dificilmente acontece com instituições consolidadas. Outra igual debilidade se revelou na ausência de um acervo próprio desde o início de sua história como museu. Seu acervo foi composto pelas obras do extinto MAP, Museu de Arte do Paraná (1987-2002), por doações apressadas, e ainda por uma garimpagem no espólio do Palácio Iguaçu, detentor do acervo do Banco Banestado – também extinto e que possuía mais de 900 obras originárias de aquisições e dos salões promovidos pela instituição. Sem dúvida, foi um considerável conjunto de obras de artistas paranaenses vindas do MAP, e igualmente de boa parte do acervo do Banestado, porém sem condições de atender à uma coerência conceitual. À época foi organizada uma comissão de especialistas locais: os artistas Fernando Velloso, Geraldo Leão e Ennio Marques Ferreira e os historiadores de arte Fernando Bini e Maria José Justino, responsáveis por esta seleção.

Por conta disso, especialmente nos primeiros anos, houve uma política de aquisições insuflada, através de compras e doações, com o intuito de aumentar a coleção de arte contemporânea. Hoje, o acervo já conta com 4000 peças entre artes visuais, design e arquitetura. Dentre estas, as mais significativas, de acordo com a divulgação oficial, estão: "Tarsila do Amaral, Cândido Portinari, Oscar Niemeyer, Ipanema, Caribé, Tomie Otake, Andy Warhol, Di Cavalcanti, Francisco Brennand," bem como criações dos paranaenses "Alfredo Andersen, João Turin, Theodoro De Bona, Miguel Bakun, Guido Viaro e Helena Wong."¹⁸ É preciso destacar que, dentre os artistas locais, também figuram os contemporâneos como Carina Weidle, Ligia Borba, Antonio Arney, João Osório Brzezinski, Geraldo Leão e muitos outros.

¹⁸ De acordo com texto institucional do site do museu, pesquisado em 2015.

¹⁹ Conforme artigo publicado na revista AU, especializada em arquitetura. (FIGUEROLA, 2003)

A verdade é que o MON se consolidou como referência no circuito local, nacional e internacional, além de estar entre as maiores estruturas museológicas da América Latina¹⁹. Ao longo dos seus 12 anos de existência, reitera sua condição de ícone cultural e de cartão postal. "O Museu Oscar Niemeyer, por si só, já é uma obra de arte, uma síntese mágica de estética e conteúdo" e o Olho é "um convite silencioso e eloquente ao visitante", conforme descrito na apresentação da publicação

²⁰ Companhia Paranaense de Energia, que possui uma receita significativa, sendo uma das empresas estatais mais importantes.

comemorativa de seus cinco anos. Essas qualidades revelam a aspiração simbólica de tamanha iniciativa, que pode ter sido considerada ousada frente às fragilidades de nossa economia.

Um museu deste vulto exige um adequado aparelho administrativo e logístico; um bom exemplo de sua magnitude é o número de lâmpadas utilizadas, são mais de 30.000 peças que precisam de manutenção cotidianamente, isto requer pessoal qualificado e material em estoque. As equipes responsáveis pela limpeza, manutenção e segurança, somam mais de uma centena de profissionais, o que torna sua gerência, senão difícil, complexa e onerosa. Na sua primeira e curta fase, ainda no governo Jaime Lerner, enquanto NovoMuseu, essa administração ficou a cargo de uma empresa terceirizada, como já mencionado. Na sequência, o então governador Roberto Requião retornou a administração para o Estado e nomeou sua esposa, Maristela Requião, para a diretoria do MON, direcionando parte da arrecadação da COPEL²⁰ como fonte de fomento para impulsionar as atividades que o museu requeria. Também firmou parcerias com Institutos e Fundações – por exemplo, o Instituto Tomie Othake. Com isso, expressivas exposições fizeram parte do cronograma, e foi possível imprimir uma política de acervo com aquisições feitas sob a consultoria de um conselho, constituído por profissionais

da área. Em relação à estes modelos administrativos Rosa Moura, que considera o museu um ícone, e sua criação uma “demarcação de território de poder”, comenta:

A mudança de um governo com *modus operandi* neoliberal para outro apoiado em forte crítica a essa opção político-ideológica promoveu alterações na sistemática de gestão do Museu. Foi criada a Sociedade Amigos do Museu Oscar Niemeyer, sob a forma de pessoa jurídica de direito privado, sem fins lucrativos, descartando a gestão terceirizada prevista pelo governo anterior, livrando-se de pendências jurídicas e passando para as mãos do Estado a condução das atividades.

Destacam-se, na atual política de gestão, o reduzido valor da entrada e a franquia como incentivo ao acesso a famílias e trabalhadores de baixa-renda, assim como alunos das escolas públicas. (2010)

Após oito anos, houve nova mudança de governo, em 2008 assume como governador Carlos Alberto Richa pelo PSDB. Com isso, nova troca na direção do museu e também no seu formato administrativo; deixou de ser uma autarquia do Estado e passou a ser administrado pela Associação de Amigos do MON, uma Organização Social com interesse Público,

uma OSCIP, criada para este fim. Com esta configuração, o fomento não se concentra no Estado, que é responsável pela manutenção, segurança e pagamento de pessoal, mas, o orçamento para as atividades culturais deve vir de parcerias e investidores através da Associação. Este é um modelo mais próximo do norte-americano, onde o mercado financeiro passa a ser um parceiro importante, já que os “amigos” e “patronos” são em grande parte investidores e colecionadores. Não raro, são os donos de grandes fortunas. Mas, nesta seara o MON está apenas começando, ainda é cedo para dizer se este formato irá se confirmar como definitivo. Em 2011, Estela Sandrini se torna diretora do museu, artista visual e ex-professora da Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Pela primeira vez desde sua inauguração um artista assume um cargo administrativo importante dentro do quadro do MON.

Neste período, também ocorreram algumas alterações na arquitetura do Olho. Em agosto de 2006, dentre as mostras internacionais, o MON recebeu a exposição Eternos Tesouros do Japão, que trouxe obras seculares do Museu de Arte Fuji, de Tóquio. Para abrigá-la, o salão do Olho passou por obras, que incluíram desde um novo sistema de climatização – para o qual foi necessário erguer o piso – ao escurecimento dos vidros, a mudança mais drástica na minha opinião. Com isso o salão

do Olho se transformou num imenso cubo preto e pôde receber uma iluminação específica para a exibição. Com patrocínio do Banco do Brasil e da Copel, esta exposição custou em torno de R\$ 2,3 milhões de reais, além de ter um valor de ingresso diferenciado, custando mais que o dobro do valor normal.

Mesmo que apreciável todo o empenho econômico e de produção para uma mostra desta importância – que no Brasil só esteve em Curitiba, voltando imediatamente ao Japão –, talvez não justifique o fato de as mudanças arquitetônicas terem permanecido. A leveza prevista por Niemeyer na transparência dá lugar à sisudez de um recinto escurecido. Embora o Olho ainda paire no ar acima do outro edifício, a partir do seu interior isso não faz diferença, poderia estar no subsolo certamente, já que não serve mais como mirante. Contudo, a decisão de manter esta mudança, indica uma tomada de posição em relação ao espaço, que discutirei no próximo capítulo. Gostaria no entanto, de expor que para se retirar o tecido preto instalado entre os vidros duplos, o orçamento é muito maior do que foi para colocar. Implicaria também, num outro problema, o do sistema de ar condicionado, que fora reformado no mesmo período e necessitaria de outra mudança.

Este episódio é exemplar do modo como a arquitetura conforma os significados e ajusta os sentidos na criação deste museu. Sua história, embora diacrônica, dada em duas fases, se revela anacrônica em seus dois nomes e suas duas arquiteturas, porque imprecisa e dúbia. Suas duas edificações são o espelho de seu caráter moderno com intenção pós-moderna, assim como refletem as implicações ambíguas da cultura na sociedade capitalista pós-moderna apresentadas por Otília Arantes. Com isso quero dizer que ao mesmo tempo em que se quer um ícone, através da mítica transcendente da arte, se intenta a popularização da cultura, pelo meio de estratégias midiáticas e populistas.

O Olho enquanto ícone se ergue acima do edifício modernista, que falhou na sua vocação social ao nunca ter abrigado o IEP. Porém, quando a possibilidade reacende-se com a arte, capaz enfim de devolver-lhe o brio, a instituição museu está mais imbricada no contexto histórico do que talvez queiramos admitir; e a arte junto a ela ou torna-se produto, portanto consequência reificada, ou é idealizante. Para além disso, a torre, embora seja um trunfo, é esvaziada de funcionalidade, num primeiro momento apresenta-se equivocada como espaço expositivo, pois sua arquitetura monumental se sobrepõe com facilidade às propostas expositivas, é difícil competir com sua magnitude. Por outro lado, num segundo momento, em 2006,

fig. 10 - Transparência do Olho,
antes do escurecimento dos vidros.

ao ser adaptada para um espaço do tipo “cubo preto”, passível de receber iluminação e adequar-se espacialmente a módulos expositivos, deixa de ser mirante, encapsulando o intuito monumental de Niemeyer. Talvez a sina desta arquitetura seja essa, a de nunca ser útil, e a de nunca ser usada conforme previu seu autor. Talvez porque os tempos sejam confusos e ambíguos sejam as vontades. Apesar das teorias contraditórias, permaneço com o relato dos fatos do surgimento do MON, que se criou na ambivalência: carrega o ideal moderno e as contradições pós-modernas em sua casca.

A escola e o museu: do projeto moderno ao espetáculo C A P Í T U L O I I

²¹ Jornal de maior circulação no Estado do Paraná.

²² OCEPAR - Sindicato e Organização das Cooperativas do Estado do Paraná.

No final de 2015, em uma das visitas ao Museu Oscar Niemeyer, deparei-me com o banner do 3º *Foro de Agricultura de América del Sur* (fig. 11) produzido pela Gazeta do Povo²¹ e pelo Sistema OCEPAR²² – instituição encarregada de reunir as cooperativas agrícolas do Estado do Paraná. O museu faz a locação e empréstimo de suas dependências para eventos como congressos, seminários, simpósios, etc. Mas o que chamou minha atenção neste caso, é a espécie de jogo alegórico da imagem, onde cada elemento está carregado de sentido para nosso atual momento histórico. Neste banner, o Olho

fig. 11 - Banner do 3º *Foro de Agricultura de América del Sur*, instalado na área dos pilotis do MON durante o evento, realizado nas dependências do Museu Oscar Niemeyer em novembro de 2015.

aparece como emblema da cidade; o edifício projetado por Niemeyer está quase ao centro da paisagem e à frente de outras edificações que sugerem o poder financeiro (altos prédios) e produtivo (grandes silos), tendo uma lavoura como primeiro plano, e à direita – entre esta e a linha de edificações –, uma locomotiva e os primeiros vagões de carga. Ao lado esquerdo e um pouco recuada há uma construção típica do interior, com telhado em duas águas, uma residência familiar, sugerindo um ar mais humano, acolhedor. Ao fundo um céu com algumas nuvens, de um azul esverdeado mais escuro que vai se tornando amarelo na direção do horizonte, o que dá um certo tom arrebatador à cena.

Enfim, esta imagem deixa claro o uso simbólico da arquitetura e da cultura como meio de agregar valor e denotar importância ao evento e às instituições a ele atreladas. Qual a relação de um museu de arte e de arquitetura e o poder produtivo e econômico do agronegócio ali representado? Fruto da reificação da cultura, a imagem do Olho é transformada em valor ideológico, é *coisificada* e utilizada como signo. Num primeiro momento, voltando àquilo que afirma Otilia Arantes, a “força restauradora da forma-museu”, responsável por integrar o valor estético dos objetos que incorpora, é transformada numa força ideologizante capaz de valorizar sua cidade, Estado e país, simplesmente por lhes outorgar uma identidade.

Num segundo momento, serve de maquiagem, de cenário para o comércio e para os negócios, conforme crítica feita por Hal Foster para a condição em que a arquitetura de museus atual se encontra. Tudo isso se percebe porque não são as logos das empresas promotoras do evento, Sistema OCEPAR ou Itaipu Binacional, nem as bandeiras dos países e Estados envolvidos – Argentina, Brasil, Paraguai e outros – que estão em evidência no banner, são as edificações protagonizadas pelo edifício símbolo: o Olho. Vale acrescentar que o material promocional distribuído no mesmo evento, como pastas e blocos de anotações, eram da mesma cor amarela e com o mesmo desenho de Niemeyer que recobrem a torre que sustenta aquele edifício.

Visitando o MON e suas duas arquiteturas

Se você nunca esteve em Curitiba e na sua primeira visita à cidade for conhecer um dos seus principais cartões postais, provavelmente vai encontrar uma certa inquietação. A chegada ao Museu Oscar Niemeyer pode ser confusa, pois sua entrada não está no edifício frontal, o Olho, e sim no outro, o edifício principal que se encontra atrás e que, ainda sendo

fig. 13 - rotas, 2016.

Desenho ilustrativo dos acessos ao MON.

Caneta hidrográfica sobre papel opalina 180g.

21 x 29 cm

²³ Estas duas rampas não faziam parte do projeto inicial, por isso não são de concreto, mas de metal, e foram adaptadas para facilitar o acesso de quem utiliza os estacionamentos.

bem maior, é definitivamente mais discreto por causa da menor estatura; de fato, trata-se de um prédio semienterrado. Existem pelo menos quatro acessos aos visitantes: se você for de carro, há dois estacionamentos, um à frente, situado ao lado esquerdo do Olho, e outro logo atrás, entre o prédio principal e o Bosque João Paulo II. Ao estacionar, seu acesso poderá ser por duas rampas²³ nas extremidades do edifício. Há também uma escada para aqueles que chegarem a pé através do gramado do parque, situada na parte de trás. O principal acesso para quem chega caminhando, é a rampa de concreto que se inicia na calçada da Rua Marechal Hermes (à frente do museu) e segue pela lateral direita do Olho, sobre o espelho d'água. Esta rampa em curva leva diretamente ao vão livre do térreo, onde estão a bilheteria, o café, a loja, o teatro e a porta de entrada. (figs. 12 e 13)

Esta variedade de passagens se dá porque, embora a entrada do museu esteja no térreo, que é um pátio de pilotis aberto, o edifício – ao modo de um castelo medieval – é circundado por uma espécie de fosso que impede a passagem por qualquer lugar. Assim como esse fosso separa o prédio principal dos terrenos circundantes, impedindo o acesso ilimitado por quaisquer dos lados, a torre que sustenta o Olho está fixada num espelho d'água.

fig. 14 - *subterrâneo*, 2016.
Desenho ilustrativo do subsolo e acesso ao Olho.
Caneta hidrográfica sobre papel opalina 180g.
21 x 29 cm

A conexão do edifício do Olho ao outro prédio se dá somente por um túnel subterrâneo; ou seja, para chegar à torre é necessário já estar dentro do prédio principal, descer até o subsolo e dirigir-se ao túnel. (fig. 14) Ao final deste, elevadores levam até o piso superior onde uma escada dá acesso ao salão do Olho. De fato, há uma rampa que chega diretamente até o quarto piso da torre a partir da rua, mas é utilizada apenas como uma das saídas do museu.

Ao descrever as possibilidades de acesso ao MON, as duas construções se evidenciaram para mim como desenhos na paisagem. Diferentemente de uma praça que se incorpora ao entorno, suas formas são marcantes, imponentes, destacam-se do ambiente como figuras no espaço. Não se passa indiferente à sua presença no cenário urbano: uma condição de desenho os distingue, tanto é assim que a logo do MON é o esboço sobre papel com que Niemeyer deu origem ao Olho (fig. 15). Este desenho caracteriza a importância dada pelo arquiteto à imagem que a construção impõe ao ambiente, ao retomar o projeto dos anos 60 – que já era de caráter monumental, embora fosse mais discreto – Niemeyer adiciona ao antigo traço modernista uma estrutura espetacular.

Museu Oscar Niemeyer

fig. 15 - Logomarca do Museu Oscar Niemeyer.

fig. 16 - *olho aberto ao público*, 2015.
Caneta hidrográfica sobre papel Cà grain
branco 224g. 21 x 29cm

OLHO ABERTO AO PÚBLICO

fig. 17 - *treinando para ser Niemeyer*, 2015.
Caneta hidrográfica sobre papel Cà grain branco 224g.
21 x 29 cm

Todavia, não é apenas na descrição gráfica desta paisagem que os dois projetos arquitetônicos se confrontam: entre o edifício de 1960 e o de 2000, há toda uma mudança de paradigmas sociais, políticos econômicos e, é claro, estéticos. Portanto, assim como no primeiro capítulo fiz o relato dos fatos históricos que deram surgimento a este museu e seus primeiros tempos de vida, nas páginas seguintes farei a descrição de sua arquitetura biforme: uma que dá conta do transcorrer do século XX, com o projeto de natureza funcionalista, e outra que se conforma como uma “imagem-logo”. A partir das descrições dos prédios será possível compreender a estrutura do museu como símbolo de sistemas de visualidades predominantes. Na arquitetura do MON ressentem-se as incongruências conceituais da instituição museu a partir dos paradigmas da modernidade, um em 1967 e outro em 2002, cada qual atendendo à usos específicos: o primeiro uma escola modernista, ampla e versátil; o segundo, um museu ícone, o maior do Estado. Cada programa alinhado à uma concepção de sociedade.

²⁴ De acordo com José Carlos Durand e Elena Salvatori: “Pode-se considerar a arquitetura moderna brasileira tributária dos eventos que marcaram a construção do edifício do Ministério de Educação e Saúde/MES, no Rio de Janeiro, em 1936. Foi a anulação de um concurso público de projetos já com vencedor definido, solicitada por Lúcio Costa ao ministro Capanema, que abriu a possibilidade legal e institucional para que o ministério convidasse Le Corbusier para desenvolver um novo projeto, junto com Lúcio Costa e sua equipe.” (2011, p. 01) Esta planta havia sido comissionada pelo então ministro Gustavo Capanema

responsável por cancelar o concurso acima referido. Mais informações sobre este contexto encontram-se nestes dois textos: MOIMAS, Valentina. *Arquitetura Moderna no Brasil*. Uma história em processo de escritura, de 2014; e DURAND, José Carlos; SALVATORI, Elena. Por uma nova agenda de pesquisa em torno de Oscar Niemeyer, de 2011.

²⁵ De acordo com Paulo Markun: “Desenvolvido por Lúcio Costa, Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Ernani Vasconcellos, Jorge Machado e Oscar Niemeyer, a sede do antigo Ministério da Educação e Saúde Pública

é sem dúvida um dos exemplares mais contundentes do impacto da obra de Le Corbusier sobre os arquitetos modernos brasileiros na primeira metade do século XX. [...] é possível identificar ecos das propostas do arquiteto franco-suíço, responsável pela supervisão inicial do projeto do Ministério em 1936, seja em função da aplicação de seus cinco pontos da arquitetura – térreo com pilotis, estrutura independente, aberturas horizontais, terraço-jardim e fachada livre – seja em função da adoção do brise-soleil, que ele havia desenhado três anos antes.[...] O Palácio Gustavo Capanema merece atenção também

por propor um novo arranjo para os edifícios públicos de repartição; por sua implantação contrastante em relação ao entorno, definido pelo Plano Agache e por quadras desenhadas nos limites dos lotes; pelo paisagismo concebido por Burle Marx e pelo importante conjunto de obras artísticas realizadas por Cândido Portinari, Celso Antônio e Bruno Giorgi.” (<http://arquiteturaurbanismotodos.org.br/palacio-gustavo-capanema/print>)

Um castelo de areia: primeira arquitetura e a vontade modernista

A planta de Oscar Niemeyer para o Instituto de Educação do Paraná alinha-se aos princípios da arquitetura moderna de Le Corbusier. Naquele momento, final da década de 1960, Niemeyer não apenas conhecia Le Corbusier, como também já havia trabalhado no início do importante projeto para o Ministério da Educação e Saúde, integrando a equipe de arquitetos coordenada por Lucio Costa em 1936 no Rio de Janeiro.²⁴ Le Corbusier fora convidado como consultor para o desenvolvimento daquele que viria a ser considerado o “marco inaugural” da promissora arquitetura moderna brasileira.²⁵ Notadamente nova para os padrões de começo do século XX, a arquitetura que se desenvolve no país nesta época, reconhecida mundialmente como modernismo brasileiro, teve o arquiteto franco-suíço como principal referência. Igualmente é preciso lembrar que o projeto do IEP foi concebido sob um ideal progressista²⁶, nos tempos da juventude revolucionária mais atuante na história do Brasil, e foi desenhado no rescaldo de Brasília. Isto posto, é possível sublinhar que Niemeyer naquele momento adota –uns mais, uns menos– os cinco pontos mandatórios de Le Corbusier, que seriam:

²⁴ De acordo com... <<<

²⁵ De acordo com... <<<

²⁶ Niemeyer nunca escondeu sua posição política, era filiado ao PCdoB, exilou-se em Paris durante o governo militar de 1967 a 1979, quando retorna ao Brasil.

1. Pilotis, liberando o edifício do solo e tornando público o uso deste espaço antes ocupado, permitindo inclusive [em alguns casos] a circulação de automóveis; 2. Terraço-jardim, transformando as coberturas em terraços habitáveis, em contraposição aos telhados inclinados das construções tradicionais; 3. Planta livre, resultado direto da independência entre estruturas e vedações, possibilitando maior diversidade dos espaços internos, bem como mais flexibilidade na sua articulação; 4. Fachada livre, também permitida pela separação entre estrutura e vedação, possibilitando a máxima abertura das paredes externas em vidro, em contraposição às maciças alvenarias que outrora recebiam todos os esforços estruturais dos edifícios; e 5. A janela em fita, ou fenêtre en longueur, também consequência da independência entre estrutura e vedações, se trata de aberturas longilíneas que cortam toda a extensão do edifício, permitindo iluminação mais uniforme e vistas panorâmicas do exterior. (MACIEL, 2002.)

No projeto para o IEP, estão presentes os pilotis que sustentam o bloco do piso principal e possibilitam o vão livre do térreo como um pátio aberto, porém coberto; a planta livre que permite a articulação de paredes móveis; e, a fachada independente da estrutura, que, vale assinalar, se aproxima do chamado brutalismo moderno de Vilanova Artigas. A caixa branca com sua

CASTELO BRANCO

fig. 18 - *castelo branco*, 2016.
Caneta hidrográfica sobre papel opalina 180g.
21 x 29 cm

fachada cega e silenciosa é o emblema deste momento político-social: o que acontecesse ali dentro seria público, mas não para se publicitar; seria estruturante, edificante e não deveria estar visível para a rua. Isto é, assim como nenhum ornamento era bem-vindo, nenhuma ostentação era aceitável.

A construção deste edifício foi traçada na longitudinal e de acordo com as anotações de Niemeyer no memorial descritivo, consistiria num “monobloco compacto, largo, capaz de atender as solicitações [...] sem ocupar demasiadamente o terreno”, projetado com um andar sobre pilotis e outro semienterrado. “Com essa solução”, continua Niemeyer, “simplificamos os acessos que serão por meio de rampas, aumentando a construção no sentido transversal, garantindo uma maior utilização interna e nos pilotis, os espaços cobertos indispensáveis. Fora do bloco principal ficam apenas o *gimnasium*, a escola maternal e o jardim de infância” em dois volumes que se espalhariam pelo solo, sem elevação nenhuma. (apud MULLER, 2006. p. 177)

Os pilotis no formato de trapézio sobem desde o subsolo e vão diminuindo até o encontro com as vigas longitudinais que se constituem nas paredes do primeiro piso. Com isso o bloco como um todo fica apoiado nos pilares, o que enfatiza

VIGAS - PAREDES APOIADAS NOS PILOTIS

fig. 19 - *pilotis*, 2014.

Desenhos da estrutura da construção do edifício de 1967.

Caneta hidrográfica sobre papel Cã grain branco 224g.

2014. 21 x 29 cm

ainda mais sua independência como objeto. As paredes são estruturais, “vigas-parede” (fig. 19), aumentando a limpeza visual do espaço que fica isento de colunas. Esta amplitude foi projetada para o uso de divisões transversais removíveis, com módulos de 1,20m, de modo que, o IEP poderia aumentar o número de salas de aula ou mesmo alterar seu tamanho conforme as necessidades.

O espaço interno deste piso superior seria acessado pela rampa a partir do pátio de pilotis e teria salas de aula distribuídas por três longos corredores. Nos desenhos do memorial descritivo, os corredores centrais estariam situados onde hoje se encontram elevações do piso que acompanham toda a extensão longitudinal junto às paredes das três salas centrais (fig. 20). Estes estranhos degraus surgiram com a adaptação do espaço para abrigar o museu. De qualquer forma, sua existência sempre suscitou conjecturas, a mais conhecida é a de que os “degraus” haviam sido criados para serem plataformas reservadas aos educadores do IEP, o que se descarta rapidamente observando os desenhos do memorial descritivo.

Em certa ocasião, conversando com os funcionários do setor de obras e manutenção, fui informada que nem mesmo

fig. 20 - *cuidado degrau!*, 2015. Desenhos das elevações junto às paredes de algumas salas expositivas do MON. Caneta hidrográfica sobre papel Cà grain branco 224g. 21 x 29 cm

eles têm as plantas originais do prédio, algo que se perdeu, o que lhes causa muitos problemas. Porém, o mistério dos degraus se desfez durante esta conversa: a verdade é que eles surgiram para esconder os dutos de retorno do ar condicionado, na reforma de adaptação para o museu. Na época, discutiu-se a opção de o piso nestas salas centrais ser elevado, para o degrau não existir, como ocorre no restante do andar. Porém, a escolha foi a de manter o nível original do piso, preservando o pé-direito, e assim surgiram os indecifráveis degraus junto às paredes.

Para Rosa Moura, o valor arquitetônico da edificação justifica sua apropriação enquanto espaço de arte e arquitetura, e sua “refuncionalização” significou dar uso adequado a um edifício que foi inapropriadamente utilizado por tanto tempo (2010). De fato, as suas características facilitaram a adaptação para um espaço museológico. O primeiro andar abriga hoje nove espaços expositivos, sendo seis salas dispostas nas extremidades e três grandes corredores que as interligam, estes transformam-se em salas expositivas ao mesmo tempo em que são conectores longitudinais, pois não há maneira de se deslocar de uma extremidade à outra sem passar por um deles. As seis salas que ocupam as duas extremidades, três de cada lado do prédio, possuem uma estrutura mais fechada, funcionando como grandes galerias. Os amplos espaços integrados,

fig. 21 - Desenho de Niemeyer do memorial descritivo – vista da sala de aula do projeto para o IEP.

anteriormente projetados com o objetivo de facilitar o encontro e a noção de unidade que a arquitetura modernista prevê, atualmente servem como amplos espaços claros e silenciosos destinados à fruição estética das artes visuais, da arquitetura e do design.

De acordo com anotações e desenhos de Niemeyer no memorial descritivo do projeto de 1967 (fig. 21), torna-se claro como seria a organização do IEP. As salas de aulas eram previstas com carteiras em fileiras e colunas, mesa e quadro negro à frente para o professor. A diferença deste projeto para as escolas tradicionais, estava nos jardins internos, nos amplos espaços de circulação, no pátio de pilotis e nas rampas (fig. 22). Os jardins internos tinham um intuito estético para além da sua utilidade:

As salas de aula abrem para jardins internos, solução que nos agrada bastante, pois mantém a ligação necessária entre o interior e o exterior [...], sem perturbar os alunos, como geralmente acontece quando as janelas dão para a rua ou locais movimentados [...]. Esta é a principal característica do projeto. (p. 49)

3 As salas de aula abrem para jardins internos, solução que nos agrada bastante, pois mantém a ligação necessária entre o interior e o exterior (des 4), sem perturbar o aluno, como geralmente acontece quando as janelas dão para a rua ou locais movimentados (des 5) Este é a principal característica do projeto.

fig. 22 - Anotações e desenhos de Oscar Niemeyer – memorial descritivo – vista da sala de aula do projeto para o IEP.

Embora um jardim interno, não seja exatamente o exterior, ele pode servir como uma paisagem menos inóspita que as paredes brancas de um espaço cúbico sem janelas. Por isso, além da iluminação indireta zenital, estes jardins permitiriam que todas as salas de aula, gabinetes ou estúdios tivessem uma espécie de paisagem, um pseudoespaço externo. Contudo, tampouco foi possível descobrir como seriam as janelas destes jardins, que provavelmente serviriam para a entrada de luz e para a ventilação. Hoje, ao contrário, apesar da iluminação, os jardins estão fechados e a ventilação é artificial.

Como é possível ver nos desenhos das vistas do projeto de 1967 (figs. 4 e 5), todo o volume seria iluminado por estas aberturas zenitais. O alinhamento das dezenas de salas de aula ao longo dos jardins internos (fig. 6) coincide com a posição atual das salas expositivas no piso superior do MON (fig. 23). Com isso, a ocupação longitudinal foi conservada, até porque as paredes que dividem estes espaços são estruturais, sendo impossível alterá-las.

No entanto, os jardins internos, que de acordo com o projeto original poderiam estar presentes nas nove salas, hoje estão em apenas três, os restantes estão escondidos atrás de falsas paredes de MDF²⁷ ou de vidros foscos fechados. Além

²⁷ Placa de fibra de madeira de média densidade.

JARDINS FECHADOS

JARDINS ABERTOS

BANHEIROS

↘ desnível
RAMPA

DISTRIBUIÇÃO DAS SALAS EXPOSITIVAS
E DOS JARDINS NO EDIFÍCIO PRINCIPAL
DO MUSEU OSCAR NIEMEYER

fig. 23 - salas, 2016.

Desenho de topo com a disposição atual
das salas expositivas no primeiro piso.
Caneta hidrográfica sobre papel Cà grain
branco 224 g. 21 x 29 cm

da dificuldade de conservação destes jardins, eles ocasionam uma “perda” de espaço de paredes para exposição, ao mesmo tempo que constituem uma “distração” ao visitante, o que é impensável para um espaço tipo cubo branco. Para a manutenção do museu, os jardins acarretam dificuldades, devido à infiltrações e problemas de drenagem. Após a inauguração, os jardins receberam grama, que em poucos meses apodreceu por falta de luz solar. E como hoje, as regras de conservação do museu não permitem plantas no seu espaço interno, por causa do risco de infestações de insetos e parasitas, além da necessidade do controle de umidade, os jardins estão preenchidos com seixos rolados de rio, que dão ao espaço um colorido marrom, e os tornam estáveis facilitando a manutenção. Nestas condições climáticas locais: a latitude, a elevada taxa de umidade e a pouca radiação solar, o jardim interno parece ser um contrassenso. Pelos mesmos motivos, provavelmente, os jardins não funcionariam para o IEP.

No piso semienterrado – pois não é exatamente um subsolo, já que tem algumas aberturas para o entorno como as entradas de serviço e administração – a experiência com o exterior é ainda mais limitada. Há janelas longitudinais que circundam quase todo o perímetro e que estão situadas no encontro da parede com o teto; seus vidros são fixos, portanto não

fig. 24 - corredores, 2016.
Desenho ilustrativo da disposição dos corredores nas áreas administrativa e técnica do MON. Caneta hidrográfica sobre papel opalina 180 g. 21 x 29 cm

permitem ventilação. A parte central deste pavimento não recebe luz natural alguma. Para o IEP, este seria o local destinado à biblioteca, ao anfiteatro, camarins, cooperativa, vestiários, sala de exames, sala de material esportivo, sala dos professores, consultório médico, consultório odontológico, sala de orientação educacional, recursos audiovisuais, restaurante e bar, cozinha e depósito. No entanto, após sua inauguração em 1978, por conta da ventilação deficitária e iluminação insuficiente, causas de problemas com umidade e infiltração, este local foi pouco utilizado durante os mais de vinte anos que serviu às secretarias do Estado. Na época da criação do museu este piso foi reformado, e hoje, com ventilação artificial, abriga os escritórios administrativos e setores de serviços, uma longa lista de dependências que organizam e possibilitam a vivência da instituição: direção geral, direção financeira, direção cultural, secretaria da direção, gestão museológica, departamento de documentação, assessoria jurídica, departamento contábil, copa, depósito, almoxarifado, setor de compras, setor educativo, anfiteatro, camarins, telefonista, banheiros, biblioteca, duas salas expositivas, uma sala de conferência, acervo, quarentena, laboratório de conservação de obras, estúdio fotográfico, setor de pesquisa, docas, salas de ar condicionado, máquinas,

marcenaria, portaria, telemática, segurança, setor de manutenção, setor de limpeza, sala de reuniões, jardim das esculturas (pátio aberto), elevadores, circulação, rampas e, finalmente, a entrada do túnel de acesso ao Olho.

Embora apenas o prédio principal tenha sido construído no final dos anos 60 e início dos anos 70, e ainda que nunca tenha servido à seu propósito, a amplidão e versatilidade planejada por Niemeyer, foram preservadas e retomadas em 2002. O pavimento inferior, apesar da descrição acima ter sugerido ser um local mais ou menos insalubre como costuma ser um porão, é bastante movimentado atualmente. É ali que a vida do museu acontece, pois concentra grande parte da equipe de trabalho, e onde as exposições são produzidas. O acesso à esse piso se dá pelas extremidades, para quem está de frente ao museu, na ponta direita está a entrada administrativa e serviços. No extremo oposto estão as docas²⁸. A partir da recepção da área administrativa o espaço se divide em dois longos corredores que distribuem o fluxo para as salas, interceptados no meio do pavimento pelo acesso aos espaços expositivos do subsolo, jardim de esculturas, área do educativo, teatro, auditório, rampa e túnel. Para então, na outra extremidade, novamente ter mais dois corredores longínquos que levam ao laboratório,

²⁸ Plataformas para embarque e desembarque de obras e objetos para o acervo ou para exposições temporárias.

docas, quarentena, casas de máquinas, acervos e outros serviços. Ou seja, para acessar o acervo e docas é necessário passar pela área pública do subsolo. É possível andar quilômetros diários quando se trabalha num espaço com estas dimensões.

Como é sabido, Le Corbusier propunha uma arquitetura funcional e integrada com a natureza, e abominava excessos e ornamentos, chamando-os pejorativamente de barroquismos. No mesmo sentido, o edifício para o IEP parece ter sido idealizado sem exageros arquiteturais, longitudinalmente e semienterrado. No entanto, a empena cega, o formato trapezoidal dos pilotis e os jardins sugerem uma dose de adereços, talvez excessivos para o rigor lecorbusiano. Mais do que isso, implicam no uso destes princípios modernos mais como estilo do que como funcionalidade. Vejamos: uma escola sem janelas, de fachada opaca, com jardins internos envidraçados nas salas de aula, parecem muito menos funcionais e mais estilos da forma. Não é possível saber como seria o uso dessas salas de aula com jardins. Nunca se experimentou o pátio coberto no dia-a-dia escolar. Parece, portanto, que um pretenso funcionalismo e rigor modernos serviram à monumentalidade, tendo como resultado um funcionalismo visual, uma contradição nos próprios termos.

fig. 25 - *olho*, 2015.
fotografia digital.

O olho cego: segunda arquitetura - um projeto pós-moderno

O segundo edifício que compõe o Museu Oscar Niemeyer, construído em 2002, já foi pensado para ser museu, ainda que seu desenho resgate a forma do ginásio dos planos de 1967. De acordo com a descrição de Oscar Muller no estudo em que apresenta o memorial deste projeto, o ginásio teria sido “uma casca de concreto abobadada [...] e uma cobertura plana quase ao nível do chão, em um pátio rebaixado,” reafirmando a ideia geral de explorar a horizontalidade. Disto decorre que na criação do museu, o primeiro impulso fora colocar a abóbada sobre o prédio principal, mas pelas complexidades estruturais que dita ideia demandaria, optou-se por fazer uma nova construção. Nesta, a abóbada foi erguida e complementada com outra invertida, concebendo um volume quase solto no ar, situado à frente da construção já existente. Com 70 metros de comprimento e 30 metros de altura, o Olho está apoiado sobre uma torre retangular de cinco pavimentos: subsolo, térreo, 1º, 2º e 3º pisos, tendo as circulações verticais por escadas e elevadores. (MULLER, 2006, p. 152)

fig. 26 - Imagens do salão principal do Olho na sua inauguração em novembro de 2002.

O grande salão, idealizado como um mirante, não possui paredes internas, tem as laterais completamente envidraçadas, carpete cinza no piso e uma iluminação indireta em toda a extensão do teto. Mesmo vazio, este lugar já oferece uma singular experiência espacial. Como descreve Muller:

A chegada ao salão por uma escada que rompe o piso, surpreende o visitante quando descobre o espaço amplo e sem referências de limite. O teto iluminado [...] acompanha internamente a curva da abóbada da cobertura que termina junto ao piso. Dois janelões fecham lateralmente este salão com esquadrias sustentadas por uma grelha a 45 graus. (2006, p. 152)

A cobertura arredondada lembra um domo e sua luz é tênue, pois enquanto a natural era filtrada pelas esquadrias em colmeia (antes do escurecimento dos vidros), a artificial passa por um sistema de aletas foscas que a deixam difusa (fig. 26). Isto gera uma sensação correlata à do visitante de um observatório astronômico ou do turista na esplanada da cidade de Brasília diante de seu céu, que tem o horizonte como limite. O ambiente no grande salão também remete aos domos das

fig. 27 - Imagem do momento em que o barco bate no céu abobadado no filme *The Truman Show*.

igrejas e catedrais, iluminados por vitrais ou pintados de azul celeste representando o firmamento. Experiência essa que me evoca o falso domo celeste do filme norte-americano *The Truman Show*, de Peter Weir (fig. 27), que fez sucesso justamente no final dos anos 1990. Nesta história o personagem principal, Truman, vivia numa cidade idealizada, fantástica. Mas que de fato se tratava de uma cidade cenográfica para um reality show do qual Truman participava desde seu nascimento sem saber. Seu entorno era falso, as pessoas com quem se relacionava eram atores (inclusive sua esposa), e o céu era uma tela gigante em forma de domo. Esse céu desempenha um papel fundamental no filme, pois a clausura em que vivia só se revela quando numa tentativa de fuga o barco do personagem bate de encontro ao azul do céu. Na aparência era um lugar paradisíaco, idealista, no entanto, não passava de um ambiente distópico.

Assim era concebida a iluminação original do Olho: tênue, discreta, surreal; numa calibrada mistura entre a luz natural e a artificial. A armação que sustenta as janelas, consiste numa grade que forma grandes quadrados em diagonal (45°), cada um estruturado com vidros duplos, entre estes uma grelha de metal interna em desenho de colmeia. Tal concepção

fig. 28 - Detalhe dos vidros
e do teto do Olho.

tem duas funções específicas, por um lado, impede que a luz entre diretamente ao recinto, por outro, serve à estruturação da extensa área envidraçada. (fig. 29)

Porém, conforme citado no capítulo anterior, em meados de 2006, o salão foi escurecido. A grelha interna desses vidros duplos foi coberta por uma tela preta que impede a entrada de luz natural (fig. 28). Alteração que o arquiteto Oscar Niemeyer somente aceitou com a condição de que, passados seis anos, as janelas retornassem à seu estado inicial. No entanto, até hoje (2017), a vidraria continua escurecida²⁹, e o grande salão do Olho segue sendo uma caixa preta. Há quem prefira assim, pois para determinados tipos de exposições de arte contemporânea o cubo preto é um sistema de visualidade que funciona muito bem. Por outro lado, no que tange a sua vocação de mirante, esse olho cego é uma frustração. Ou seja, aquele “olho bifronte” agora está vendado. De lá, não se vê mais ao longe. Mesmo à noite é impossível vislumbrar o que se passa no seu interior.

No projeto deste edifício-mirante estavam previstos os serviços de restaurante, bar e loja, que ocupariam o 2º e 3º pavimentos, como também, um pequeno auditório (fig. 30). Porém, estes serviços nunca ocuparam os pavimentos da torre.

²⁹Vale reiterar o alto custo para a retirada deste tecido interno, cujo orçamento na casa dos milhões de reais é muito maior do que foi sua instalação, conforme explanado no primeiro capítulo.

fig. 29 - Detalhes da exposição *Eternos tesouros do Japão*, agosto de 2006. Salão do Olho com os vidros escurecidos, à esquerda com a iluminação da exposição e à esquerda com as luzes do salão parcialmente acesas.

Contrariamente às previsões originais, atualmente o 3º piso vem sendo utilizado para pequenos eventos, mostras de teatro, exposições de videoarte ou documentários de artistas em exposição no salão do Olho.

A Torre da Fotografia, como é hoje chamada, e seus quatro andares, bem como as escadarias estão destinados a exposições fotográficas e de videoarte. No 2º andar há uma grande porta de vidro que dá para uma rampa exterior que alcança a calçada da rua Marechal Hermes. Esta porta – somente utilizada como saída – é a única fonte de luz natural em toda a torre, que não possui aberturas ou janelas. É neste piso, chamado de espaço Araucária, que encontra-se a exposição *Museu em Construção*, do fotógrafo Nani Góes; inaugurada em 2012 como parte das comemorações dos 10 anos do MON, consiste em imagens da construção do Olho. Sem dúvida, a longa permanência da mostra (em cartaz até 2017, sem previsão de encerramento) denota a importância desta edificação que se configura num tributo à engenharia do concreto armado, que permitiu os enormes balanços do volume abobadado que tanto orgulharam Oscar Niemeyer.

Como assinalei no capítulo anterior, este prédio-ícone é o emblema de uma nova fase para o antigo edifício Castelo Branco. Sua forma, além de simbólica – seja como torre, olho ou araucária – remete a um formato de sinalização muito

³⁰ Hal Foster, no livro *O complexo Arte-Arquitetura*, faz uma extensa e detalhada crítica à arquitetura pós-moderna de um amplo leque de museus que o autor qualifica como pop e espetaculares. Entre eles, o ICA de Boston (projeto do DS+R); os edifícios industriais da DIA Art Foundation, reformados por Richard Gluckman; a DIA Beacon de Govan e Cooke com ajuda do artista Robert Irwin e o escritório de arquitetura Open Office; e o MAXXI (Museu das Artes do século XXI) de Roma, de Zaha Hadid Architects. Os “estilos” descritos por Foster são agrupados em três conjuntos: **o civismo pop a la** Beaubourg - onde

a engenharia inovadora transforma-se em símbolo e ornamento para a massa; **os palácios de cristal** que outrora simbolizavam o avanço da modernidade, agora ganham ares espetaculares e refinados, cuja transparência oferece falsa sensação democrática; e por fim, **a modernidade leve** de Renzo Piano e sua elegante capacidade em mediar a tensão entre demandas contraditórias, como materiais tradicionais versus as técnicas digitais, ou, o edifício local frente ao comércio global. Em suma, estes estilos mesmo que sejam boas soluções à continuidade da arquitetura moderna, acabam de uma maneira ou

outra tendendo ao icônico, ao simbólico ou ao fetiche. Mais sobre esta publicação pode ser encontrado na resenha que fiz: A arquitetura contemporânea icônica e a subordinação do cultural ao econômico. **Resenhas Online**, São Paulo, ano 16, n. 174.03, Vitruvius, jun. 2016. <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/16.174/6031>>.

³² No livro *Aprendendo com Las Vegas*, “os autores fazem críticas explícitas à arquitetura moderna, que consideram dogmática e utópica, e procuram aprender com a paisagem existente e a arquitetura comercial, ‘feia e banal’ de

Las Vegas”. Considerado um “Tratado de arquitetura da geração pop”, o livro, publicado em 1972, traz uma pesquisa revolucionária do final dos anos 60: a discussão do simbolismo na arquitetura com base no estudo detalhado da *strip* de Las Vegas”. A edição brasileira de 2003, pela Cosac Naify, inclui posfácio de Robert Venturi e Denise Scott Brown que revisitaram a cidade americana 25 anos depois do trabalho. Esta descrição consta no endereço eletrônico <http://www.vitruvius.com.br/pesquisa/bookshelf/book/33>, pesquisado em 15 de janeiro de 2016 às 11h09.

utilizado em rodovias e até mesmo em grandes vias nas cidades, os grandes letreiros erguidos por postes altíssimos, que podem ser avistados à distância (fig. 31). Cujo intuito é justamente poder ser visto de longe e servir de referência. Dito isto, não me parece abusado relacionar a forma do Olho à este papel em relação ao MON como um todo. O Olho, além de simbólico e exemplar de um tipo de arquitetura, opera como um sinalizador, como um letreiro vertical para o horizontal edifício de 1967.

Quando Hal Foster, em sua recente publicação *O complexo arte-arquitetura*, questiona as obras *pop* e icônicas de grandes museus no final do século XX³⁰, o faz retomando a tipificação designada por Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour para a arquitetura moderna *pop* da *Strip*³¹ de Las Vegas dos anos 1960³². Para os autores do clássico livro *Aprendendo com Las Vegas*, a arquitetura banal e comercial da *Strip*, suscita um apelo mais popular na sua forma e simbologia. A partir dos tipos “pato” e “galpão decorado” (fig. 28), trabalhados pela tríade de autores norte-americanos, Hal Foster elabora uma crítica a Frank Gehry por inaugurar um tipo de arquitetura que combina “a vontade de monumentalidade da arquitetura moderna com a falsa iconicidade populista do projeto pós-moderno”, chamando, por exemplo, a arquitetura

³⁰ Hal Foster, no livro... <<<

³¹ *Strip* é a avenida principal de Las Vegas “o corredor comercial com seu horizonte repleto de placas e luminosos”.

³² No livro *Aprendendo...* <<<

fig. 30 - torre, 2015.

Desenho dos pisos do Olho
sugerindo a localização da loja, bar,
restaurante e pequeno auditório.
Caneta hidrográfica sobre papel Cà
grain branco 224 g. 21 x 29 cm

fig. 31 - Imagem do livro *Aprendendo com Las Vegas*.

fig. 32 - Ilustração dos modelos pato e galpão decorado de Venturi, Scott Brown e Izenour para *Aprendendo com Las Vegas*, de 1972.

espetacular do Guggenheim de Bilbao na Espanha de “pato decorado”. Isto porque, toda a exuberante carcaça que recobre o museu e dá sua forma é uma pele independente das áreas funcionais do edifício. (FOSTER, 2015, p. 35)

Façamos um trajeto por esta argumentação, com o intuito de descrever uma tipologia para a arquitetura pop da *Strip* de Las Vegas, no que diz respeito aos elementos simbólicos e representacionais e sua relação contraditória em relação à forma, à estrutura e ao programa, Venturi e seus colegas os dividiram em duas “manifestações principais”, pato e galpão decorado (fig. 32):

1. Quando os sistemas arquitetônicos de espaço, estrutura e programa são submersos e distorcidos por uma forma simbólica global, chamamos este tipo de edifício, que se converte em escultura, de *pato*, em homenagem ao “Patinho de Long Island”, avícola em forma de pato, ilustrado por Peter Blake em seu livro *God's Own Junkyard*.
2. E damos o nome de galpão decorado ao tipo de edifício cujos sistema de espaço e estrutura estão diretamente a serviço do programa, e o ornamento se aplica sobre estes com independência. O pato é a edificação especial que é um símbolo; o galpão decorado é o abrigo convencional a que se aplicam símbolos. (VENTURI, 2003, p. 118)

Na verdade, Hal Foster é taxativo em apontar o Guggenheim Bilbao e o Experience Music Project de Seattle, ambos projetos do arquiteto Frank Gehry, como “patos decorados”. Afirma Foster:

[...]as edificações de Gehry permanecem como patos modernos, na medida em que privilegiam a expressão formal acima de tudo; por outro permanecem galpões decorados, na medida em que não raro se decompõem em fachadas e partes de trás, com interiores desconectados dos exteriores dando origem por vezes a espaços mortos [...] espaços que enfraquecem a arquitetura e desorientam seus sujeitos [...]. Mas o efeito principal dessa combinação de pato e galpão decorado é a promoção do edifício *quasi*-abstrato como signo pop ou logotipo midiático. E nesse ponto, Gehry não está sozinho: há todo um bando de “patos decorados”. (FOSTER, 2005, p.35)

O autor ainda conclui que “hoje surgem patos decorados em uma ampla variedade de plumagem, no entanto, mesmo que a aparência estilística seja variada”, a lógica do efeito é sempre a mesma, resultando numa fórmula de sucesso “para museus e empresas, cidades e Estados, [...] para qualquer entidade corporativa que queira ser percebida, mediante

um ícone instantâneo, como um participante global” deste mundo cada vez mais *pop*. (FOSTER, 2005, p. 36).

Nas linhas citadas acima, Hal Foster quase descreve o MON de Niemeyer, digo quase porque o edifício de 1967 do MON é uma construção moderna, porquanto seus elementos estéticos são a própria estrutura, não tem uma forma simbólica ou mimética. No entanto, ao se construir o anexo da torre do Olho, que se encaixa no tipo “pato”, o prédio de 1967 virou um “galpão decorado”, que recebeu uma edificação-símbolo, uma espécie de letreiro simbólico. O Olho transforma todo o conjunto em cartaz da cidade, construído para ser um marco de mudança, rapidamente se tornou um cartão postal, ou melhor, foi feito para tal: ele nasceu um prédio-postal. Assim, o MON consiste num “pato decorado”. Conceito que demonstra ser capaz de abarcar as ambiguidades da convivência destas duas arquiteturas. Deixando para trás a aspiração funcional do estilo moderno do projeto de 1967, a nova construção redesenhou uma forma geral simbólica para o museu, como uma casca, enfatizou o caráter amplo e grandioso do edifício moderno, um galpão a serviço do espaço da arte. Ao mesmo tempo em que o Olho em sua forma peculiar, pouco operacional, está a serviço do espetáculo.

Uma discrepância nos termos

Ainda assim, o MON está longe de refletir unidade na junção destas duas arquiteturas opostas. De fato, seu conjunto é mais uma fissura que uma união, trata-se de uma situação contraditória entre duas arquiteturas antagônicas, oposição da qual é possível estabelecer uma enumeração de paradoxos profundamente interessantes para a compreensão do acontecido nos últimos cinquenta anos.

O primeiro paradoxo refere-se à circulação, que no prédio de 1967 é horizontal e aberta, versus uma circulação vertical, segmentada pelos pisos, dependente de escadas e elevadores no edifício da primeira década do séc. XXI. Em oposição à horizontalidade do projeto inicial e da facilidade de deslocamento por rampas, a construção do Olho trouxe elevadores, um túnel subterrâneo e escadas, concepções muito distintas do espaço libertário moderno. Com exceção do salão principal do Olho, o restante da torre é composto por pisos sobrepostos e por espaços seccionados, cuja disposição sugere hierarquia e divisão em níveis. O salão principal, embora amplo, ocupa o topo, o que denota distinção, “altura”, em termos literais e simbólicos.

O segundo ponto é a fachada: a empena cega, branca e opaca do edifício de estilo modernista aspira uma simplicidade contrária ao mirante exagerado e à vidraria brilhante – antes translúcida, agora cega – do Olho pós-modernista.

O uso destas construções é o terceiro aspecto paradoxal: o projeto criado no final dos anos 1960 objetivava uma praticidade com seus amplos corredores e grandes aberturas, que ao tornar-se museu foi adequada ao paradigma do *cuvo branco* para as salas expositivas, com paredes extensas e brancas, ao modo de galerias modernas. Já a construção de 2002, erguida para ser ícone, tem acessos menores por causa da circulação vertical, que dificulta a entrada e saída, tanto de visitantes como de material, por exemplo, obras e displays. O espaço expositivo do Olho é restritivo em relação ao uso por seu caráter protagonista. Sem paredes, está mais distante de ser um espaço neutro. Sua arquitetura interna também é estrondosa. O escurecimento dos vidros foi, sem dúvida, uma tentativa de minimizar a presença da arquitetura naquele salão, transformando-o, como já foi dito, num grande *cuvo preto*; talvez outro paradigma.

Como quarto ponto estão os conceitos díspares das duas edificações se pensarmos a binomia tradicional da forma x função que baliza a arquitetura moderna. O primeiro prédio visava o funcionalismo, ainda que monumental e de estilo. Já o segundo é antifuncionalista por excelência, deu ênfase à forma enquanto símbolo.

Por fim, estas ambiguidades refletem no meu entender a antinomia do ideal modernista contrário ao ímpeto pós-modernista. Em 2002 ao retomar sua obra de 1967, Niemeyer parece perceber a falência do projeto moderno, e numa demonstração de quem acompanha seu tempo, adapta-o à arquitetura pós-moderna.

Neste contexto, é possível afirmar que a estrutura arquitetônica diacrônica do MON surge menos como um sintoma e mais como consequência de vontades paradoxais, e desta maneira guarda em si uma convivência que terá de superar qualquer conflito emblemático entre suas duas arquiteturas. De um lado, tem-se a vontade utópica do homem moderno, o desejo funcionalista consistente em que a forma seja a função, em que a beleza decorra do útil, e nunca ao contrário, mas é este, um funcionalismo que sempre enganou a si mesmo, pois virou estilo, justamente, aquilo do que queria escapar.

fig. 33 - *olhares*, 2016.
Caneta hidrográfica sobre papel
opalina 180 g. 21 x 29 cm

De fato, afirmar “estilo funcionalista” é contradizer-se nos termos. Mas no projeto de Niemeyer, dos anos 60, isto é o que acontece, um funcionalismo antifuncional, um estilo funcionalista que sacrifica a funcionalidade pelas formas limpas. Senão como explicar os jardins internos, de difícil manutenção e obviamente ornamentais. Ou ainda, a falta de ventilação em todo o edifício, especialmente no subsolo.

O edifício semienterrado integra-se ao entorno enquanto desenho na paisagem, mas no quesito funcionalidade, para uma cidade chuvosa, pouco ensolarada e úmida como Curitiba, um espaço enterrado sem iluminação e ventilação adequadas torna-se um calabouço insalubre. Não por acaso, são conhecidos os casos de queixas, inclusive judiciais, da parte de ex-funcionários das secretarias de Estado, que trabalharam no edifício Castelo Branco, requerendo ressarcimento por danos à saúde devido às condições do ambiente de trabalho.

De outro lado, no projeto do Olho reside a força gentrificadora do capital cultural, concretizada em ícone monumental, uma arquitetura que existe por si só, e que abdica de boa parte de seu caráter utilitário em nome de sua forma espetacular. Tornando difícil para qualquer trabalho artístico concorrer em protagonismo com ela. O mesmo acontece com o igualmente

³³ Em 2001, Serra deu uma entrevista para Charlie Rose, onde foi perguntado: “o que você acha que, sendo escultor, precisaria fazer melhor do que um arquiteto?”, ao que ele respondeu, que, por exemplo, “é preciso desenhar melhor”.

monumental MAC de Niterói. Tanto é verdade, que mesmo entre exposições, quando o salão do Olho está vazio, é permitido o acesso aos visitantes, para que possam apreciá-lo, percorrê-lo. É arquitetura que quer o protagonismo da arte, ou mesmo, o reconhecimento de seu valor como obra de arte em si. Não à toa que certas disputas entre artistas e arquitetos vez ou outra pululam nas notícias, ou rondam os rodapés das publicações. Como é o caso dos amigos declarados Richard Serra, artista com uma carreira consolidada e irretocável, e o, já citado, estelar arquiteto Frank Gehry. No relato *A vida dos artistas*, Calvin Tomkins menciona a reclamação de Richard Serra relativa a uma entrevista³³ na qual tentam fazer dele um arquiteto, e fazer dos arquitetos, artistas. Para Serra, arte e arquitetura são duas atividades distintas, portanto, ao afirmar que considera seu desenho melhor que o de Gehry, ele não está desconsiderando o valor de Gehry como arquiteto, mas está tentando manter as distinções entre as linguagens. Para o artista Richard Serra, a arquitetura é e será sempre funcional, e depende de atender a um programa, enquanto que a arte é totalmente inútil, não responde a nenhuma funcionalidade, para ele não existe uma parte da arquitetura que é funcional e outra que é, digamos, poética. Ao passo que para Frank Gehry, ainda que a obra corresponda a todas as exigências dos clientes, da engenharia, da construção civil, “há algo que a faz passar de uma

simples construção para a 'arquitetura', talvez quinze por cento do esforço, é aí que [nossas] decisões [de Gehry e Serra] são similares". (GEHRY apud TOMKINS, 2009, p. 87) O arquiteto considera que ambos lidam com contexto, forma e superfície de maneira idêntica. O que desagrada bastante o artista, porque para ele um arquiteto não precisa reivindicar a arte como parte de seu processo, já que arquitetura por si já é uma linguagem expressiva. (TOMKINS, 2009, pp. 86-88). Em resumo, Serra reclama um minimalismo impoluto, isto é, uma arte sem função destinada a ser forma pura, frente a uma arquitetura estritamente funcional; enquanto Gehry reclama o lugar do arquiteto como artista, em projetos onde a forma não esteja totalmente submetida à função. É curioso o modo como essa proclamada antifuncionalidade da arte abarcou a arquitetura, que se torna em muitos casos mais fachada do que estrutura.

Neste contexto, se levanta o novo prédio do MON na sua condição profundamente antifuncional, reafirmando-se enquanto lugar destinado a abrigar o capital cultural e se convertendo num dos bens mais preciosos para uma sociedade que quer se sobressair internacionalmente. Os fatos demonstram que a expectativa espetacular para o futuro cultural da cidade

de Curitiba a partir desta iniciativa inédita se cumpriu. O MON é uma arquitetura de personalidade grandiloquente, ainda que diacrônica, o que lhe garante uma visibilidade incontestada.

O trajeto que se faz dentro do museu constitui uma verdadeira viagem no tempo: o túnel que leva ao Olho serve de conduto para esse salto temporal entre as duas arquiteturas, opera como transição desta condição binária do museu. Você entra em um projeto do final dos anos 60, traçado por um arquiteto que parte do espectro da funcionalidade moderna, e passando por um túnel subterrâneo, atinge, de repente, o espetáculo pós-moderno do segundo edifício construído quase 30 anos depois. Situação que parece fazer eco na consideração de Hal Foster, mencionada anteriormente: “[...] o espetacular é um substituto suficientemente bom para o democrático.” (2015, p. 61). O Olho é a própria alegoria da junção do ícone *pop* com a promessa de uma experiência extraordinária, enquanto o prédio de 1967 é a metáfora da falência do projeto moderno ao tornar-se mero estilo.

Conforme esbocei no início do capítulo, considerando as duas formas distintas do museu como desenho na paisagem, as elejo como figuras complementares, a monumentalidade crua e limpa do edifício moderno com a personalidade

fig. 34 - *azul e amarelo*, 2015.
Fotografia digital.

espetacular do Olho. Visualmente o primeiro prédio surge como um rasgo na paisagem, contudo se submete a ela, evita protagonismos, não acede a hierarquias na sua composição. Ao contrário, o Olho insere linhas curvas, uma cor chamativa, o amarelo, e confere a prioridade do edifício; de forma que configura, em termos compositivos, um peso, uma força em destaque no primeiro plano da paisagem. Quando apenas existia o edifício Castelo Branco o bosque o emoldurava, agora, o Olho se impõe à frente e acima de todo seu entorno, reafirmando que a arquitetura mais do que querer integrar-se à paisagem, quer ela mesma se tornar a *paisagem da cidade*.

Para que servem os museus

CAPÍTULO III

³⁴ A Bienal Internacional de Curitiba, é uma mostra de artes que deriva de um projeto iniciado em 1993 - projeto VentoSul, e desde então bienalmente vem ocorrendo com mudanças de nome e de conceitos. Como pode-se pesquisar na página institucional: <http://bienaldecuritiba.com.br/2015/anos-anteriores/>. O evento ocupa muitos espaços institucionais, privados e alternativos, na cidade. O Museu Oscar Niemeyer, entrou no circuito da mostra a partir da edição de 2011.

A última Bienal de Curitiba³⁴, ocorrida no segundo semestre de 2015, intitulada “Luz do mundo” e com curadoria geral de Teixeira Coelho, provocou imensas filas nas portas do Museu Oscar Niemeyer por conta das exposições dos artistas Julio Le Parc, que estava no salão do Olho, Jeongmoon Choi, Dan Flavin e Helga Griffiths, estes com instalações luminosas nas salas 02 e 03 no primeiro piso do prédio principal. Assim como as grandes mostras ocorridas em importantes museus de cidades turísticas do mundo, o MON tem chamado atenção do público e batido recordes de visitação constantemente.

³⁵ Fonte: THE ART NEWSPAPER SPECIAL REPORT Number 278, April 2016. p. XII.

³⁶ Contudo, é preciso assinalar que “identidade global” é uma contradição nos termos, pois a identidade se configura pelas particularidades geográficas e sociais, enquanto que o processo de globalização padroniza a cultura. Este assunto será retomado ao final do capítulo.

Por este motivo, nos últimos três anos, conquistou posições no ranking das exposições mais visitadas, publicado pela revista britânica The Art Newspaper. Em 2015, teve onze exposições citadas nesta lista, das quais as três primeiras foram “João Turin: Vida, obra, arte”, “Sebastião Salgado: Gênesis” e “Eliane Prolik: Da matéria ao mundo”, com público em torno de 200 mil pessoas cada uma.³⁵

Estes números confirmam que, hoje em dia, o museu é uma instituição incorporada pela sociedade, seja como destino turístico, seja como símbolo identitário de cultura global.³⁶ No entanto, tem-se de um lado sucesso de público, release nos noticiários, inaugurações concorridas divulgadas pelos colunistas sociais e um turismo interessado. Pois, ao conhecer um museu, o turista pretende também conhecer a cidade, o povo ou a história que está visitando, como se estas informações, a história ou identidade cultural fossem uma pílula instantânea que o passeante ávido, na sua maratona turística, quer sempre absorver. Do outro lado, o museu vem sendo profundamente questionado pela academia e através de práticas artísticas que fazem crítica institucional. É verdade que por quase todo o século XX intelectuais e artistas parecem não ter deixado de criticá-lo um momento sequer: desde Paul Valéry com o artigo “O problema dos Museus” de 1931, incluindo André Malraux e

³⁷ Também chamado de Museu sem paredes, a proposta de André Malraux consistia em transformar todo objeto de museu em uma imagem fotográfica, o que permitiria a impressão, circulação e múltiplas organizações. A unidade dada pela fotografia era vista por Malraux como uma nova possibilidade de arranjo museológico. Mais informações em CRIMP, 2005, pp. 50-58.

³⁸ On the museum's ruins no original, publicado em 1993. A tradução em português foi publicada no Brasil em 2005.

³⁹ O livro original *The Art-Architecture Complex* é de 2011, sua tradução em português pela editora Cosac&Naify é de 2015.

⁴⁰ Outras publicações e propostas artísticas poderiam estar arroladas aqui, como "Os novos museus" de Otília Arantes, de 1991, as performances de Andrea Fraser, e muitas ações e exposições dos anos 60 e 70. Daniel Buren, Michael Asher e William Anastasi, como exemplos.

³⁷ Também chamado... <<<

³⁸ *On the museum's ruins...* <<<

³⁹ O livro original... <<<

⁴⁰ Outras publicações... <<<

⁴¹ Crítico e professor de história da arte na Universidade de Rochester em Nova Iorque, EUA.

seu *Museu Imaginário*³⁷ de meados do século XX, Marcel Broodthaers e seu *Museu de Arte Moderna – Departamento das Águias*, fundado na segunda metade do século XX, também Douglas Crimp, que publica *Sobre as ruínas do museu* em 1993³⁸ até Hal Foster com o recente³⁹ *O complexo arte-arquitetura*. Contudo, paradoxalmente, enquanto se declara a morte do museu ou se contesta seus propósitos, mais museus abrem suas portas, com investimentos cujas cifras exorbitantes ganham manchetes sensacionalistas, e que a despeito disso, também servem como uma forma de validação da arte enquanto um bem cultural inquestionável.⁴⁰

Mas então, para que servem os museus? De acordo com Douglas Crimp⁴¹, na publicação acima citada, os museus surgiram da vontade do homem moderno em possuir sua própria história e mantê-la concretizada em forma de coleções. Deste ponto de vista, ao contrário do que se divulga, os museus não são decorrentes dos gabinetes de curiosidade, eles nascem das coleções de relíquias, coleções de arte, coleções de armas, etc., e estas surgiram a partir da vontade de posse do homem moderno. Este raciocínio é divergente da noção de museu proposta pela cronologia linear do historicismo, que o considera uma categoria da história cultural. Para Crimp, é o museu que cria a história cultural a partir do discurso tecido sobre sua coleção.

Para este argumento o autor resgata a ideia de colecionismo de Walter Benjamin e a concepção de posse de Karl Marx, e fundamenta que a coleção do museu moderno cria uma única história cultural ao arrancar “os objetos de seus contextos históricos originais não como um ato de celebração política, mas com o objetivo de criar a ilusão do conhecimento universal” (CRIMP, 2005, p. 181). Com isto, ao contrário do que propunha Benjamin —de que a consciência do presente recontextualizaria o objeto e portanto seria a possibilidade de reescrever a história—, a coleção cria um circuito mágico de petrificação do objeto ao afastá-lo do seu contexto inicial, congelando-o numa imagem eterna do passado, e criando o que Douglas Crimp chama de um falso *continuum* da história. Esse falso conhecimento, cria a distância entre o público em geral e a arte e a cultura. Essa distância é enfatizada pelo espaço vazio dos cubos brancos, onde a suposta neutralidade do branco, funciona então como lacuna, uma moldura que ressalta o inacessível; mistifica o mito, e com isso mantém a hierarquia social, da qual a cultura é símbolo. É, justamente, essa alienação da obra de arte a responsável pela falência da instituição museológica nos dias de hoje, posto que reafirma o historicismo ao acomodar a arte contemporânea como decorrência do moderno, e ao não deixar espaço para as práticas artísticas contraditórias a essa versão linear da história da arte.

Sem nenhum otimismo, Douglas Crimp resume a fase recente da história do museu em três derradeiros gestos: “o momento da exposição como uma forma de relações públicas, a redução final da arte à propriedade privada, e a evolução das estratégias artísticas para uma situação de puro alinhamento com o poder.” (CRIMP, 2005, p. 201) A partir deste ponto de vista as exposições servem, mais do que para divulgar e permitir acesso à cultura, para estabelecer a imagem ou identidade da instituição perante a opinião pública. Os acervos por sua vez reportam-se cada vez mais ao mercado da arte ou são, inclusive, fomentados por ele. Um quadro geral onde o museu é uma peça chave na indústria cultural controlada pelos interesses corporativos, pois mesmo aquelas instituições culturais estatais e públicas recorrem ao fomento direto de milionários ou iniciativa privada, ou ainda via leis de incentivo que delegam à empresa patrocinadora a escolha de quais projetos devem financiar, ou seja, claramente aqueles que se alinham aos interesses de suas relações públicas.

Deste modo, os museus contemporâneos parecem estar mais preocupados em fazer sucesso com recordes de visitação em grandes mostras, do que de fato investir numa produção experimental de arte contemporânea. O que dá a impressão de que as exposições são vendidas como eventos de puro entretenimento, dos quais a população em geral

participa mais porque é *pop*, no sentido popular mesmo, e menos como uma experiência de conhecimento. Por esse motivo, Crimp situa o museu junto às estratégias essenciais dos regimes imperialistas modernos que visam a manutenção do poder através da produção de um conhecimento universalizante que seria por ele produzido e mantido estagnado. (CRIMP, 2005, p. 181)

Mas muito antes das críticas de Douglas Crimp, Adorno dizia, já em 1953, que o museu não passava de um mausoléu de obras de arte, onde elas jaziam despojadas de seu contexto histórico num cemitério de coisas mortas; coisas que perderam seu lugar original e passaram a existir como resquício de memória, como partes de uma história que se criava a partir de sua existência engessada ali, incapazes de serem revolucionárias (1962, p. 188). Adorno por sua vez, retoma este pessimismo de Paul Valéry, que no texto *O problema dos museus* publicado em 1931, imputa ao museu o assassinato da potência criativa da obra de arte. Portanto, a desconfiança em torno da naturalização do museu não é recente e tampouco vem sendo ignorada, trata-se de uma questão discutida, como assinalai acima, há quase um século.

De acordo com Valéry, para sabermos o que é um museu ou o que ele representa, é preciso perguntar o que as pessoas vão fazer nesse lugar. Valéry confessa que depois de estar atordoado com tantas obras distintas juntas e descontextualizadas,

não consegue saber muito bem o que foi fazer ali: “instruir-me, buscar encantamentos, cumprir um dever ou satisfazer uma convenção”. Talvez todas ou nenhuma delas seja a resposta, ele não sabe, porque a “fadiga” e a “barbárie” o assolam, revelando para ele que o paradoxo do museu é a incoerência na justaposição de obras descontextualizadas. (VALÉRY, 2008, p. 32)

Todavia, atualmente é possível pensar o museu a partir destes pressupostos, ainda como o espaço da memória e de guarda dos bens culturais? E também, como o lugar onde se constrói o conhecimento cultural a partir de um discurso urdido pela coleção? O que diria hoje Paul Valéry?

Podemos especular. No que diz respeito à justaposição e confusão de obras díspares e fora de contexto que pouco mudou, talvez algumas mostras tenham uma preocupação didática com a contextualização ao encher as paredes com longos textos, que mais embaralham a vista do que clareiam os propósitos. No entanto, creio que pudesse chamar atenção ao poeta o comportamento dos visitantes, às vezes quase histérico, em produzir *selfies* à frente das obras, para posteriormente publicar em suas redes sociais. Neste aspecto o museu parece servir mesmo como uma forma de relações públicas, já que sua boa imagem enquanto instituição é o crédito que se estende a seus visitantes. Como se o museu validasse, por consequência,

o bom gosto de seu público. Talvez também chamasse a atenção de Valéry o sucesso popular de algumas mostras, as grandes filas e as salas abarrotadas, sugerindo que o interesse do público pela arte aumentou. Sucesso que também serve de currículo institucional, quanto mais visitada, mais importante se torna uma exposição.

É bem verdade que além de proporcionar eventos expositivos, os museus detêm a guarda de acervos culturalmente preciosos e de grande valor econômico. Por isso, trabalham alinhados ao capital financeiro, junto às grandes fortunas, aos colecionadores, investidores, etc.; figuras que hoje, também, integram parte dos conselhos consultivos destas instituições. Somente depois destas serventias – as relações públicas, a guarda e exibição da arte –, parece estar o papel educativo do museu em gerar reflexão e produzir uma experiência de conhecimento, que é, no meu entender o principal motor da arte. No entanto, por estar tão relegado à desimportância, este objetivo social não chega a ser transformador. Em primeiro lugar, o ingresso nem sempre é livre (gratuito), em segundo faltam projetos articulados que incentivem uma aproximação das classes menos favorecidas, em terceiro projetos a longo prazo que consigam gerar uma consciência crítica no público, e por último uma política de acervo contundente que não se limite a construir um discurso limitador da arte, mas que efetivamente

fig. 35 - *iceberg-formigueiro I*, 2015.
Caneta hidrográfica sobre papel Cà
grain branco 224 g. 21 x 15 cm

contribua para sua história, num ambiente que escape do puro entretenimento. A falta de ênfase neste âmbito social da arte, reforça a percepção de que o museu hoje está mais a serviço do poder econômico e menos à serviço da arte.

Como surgem e para que servem as coleções dos museus

Muitos museus modernos e contemporâneos surgiram de coleções particulares, como uma solução para guardar, manter e mostrar acervos privados. Este é o caso do MASP – Museu de Arte de São Paulo, museu privado criado por Assis Chateaubriand a partir de sua coleção, e também do MAM de São Paulo, fundado em 1948 por Francisco Matarazzo Sobrinho (Ciccillo Matarazzo), assim como muitos outros museus pelo mundo afora. Nestes casos a coleção é o embrião do museu, é ela que lhe dá personalidade e perfil, a depender da inclinação e preferências do colecionador.

Hoje o MAM de São Paulo é uma sociedade civil de interesse público, sem fins lucrativos, sua excelente coleção inicial de obras de arte modernas do casal de mecenas Yolanda Penteado e Ciccillo Matarazzo, foi transferida para o MAC-

USP, criado em 1963. Com isso, a coleção do MAC - Museu de Arte Contemporânea é prioritariamente moderna, e o MAM – Museu de Arte Moderna caracteriza-se por ter investido, a partir de 1963, em práticas experimentais contemporâneas. Curiosamente, tem-se nesses casos uma contradição de nomes ou de identidades, o que não diminui a importância destas duas instituições e de suas coleções, no entanto, expõe algumas incongruências que podem ocorrer na formação de acervos e sua relação com as missões histórico-culturais dos museus. Considerando-se que a coleção faz o museu, uma coleção moderna não poderia fazer um museu contemporâneo ou vice-versa.

Este tipo de disparate também pode sugerir que uma vez integrados a uma coleção, os objetos importam menos pelo que suscitam em termos de impressões sensíveis e reflexões individualmente, e mais por se tornar parte de um corpo exclusivo, de um conhecimento unificador. Ungidos pelo fetiche próprio das relíquias. Assim, entender como uma peça é integrada a um acervo, ou em que contexto ela passa a fazer parte de uma coleção, auxilia a reflexão primeira deste capítulo: para que servem os museus?

Frente a este quadro, como se encaixa o Museu Oscar Niemeyer? Museu que atualmente conta com um acervo de mais de quatro mil peças, formado pela junção de diferentes coleções oriundas do Museu de Arte do Paraná – MAP (1986-2000) e do extinto Banco do Estado do Paraná – Banestado S.A., além de doações e aquisições posteriores. Compreender a composição deste acervo é como montar um quebra-cabeças, e mesmo que ao final o resultado seja uma única imagem, as fissuras entre as peças serão sempre visíveis, devido à diversidade de suas origens.

Ao contrário de muitos museus, o MON não nasceu de uma coleção; um acervo não o precedeu. Ele é filho da burocracia do Estado. Com uma coleção inicial de apenas 31 obras, o MON se tornou museu por decreto. Este acontecimento, não é apenas singular, como também sintomático da identidade desta instituição. A verdade é que o MON existe num primeiro momento como ato burocrático, depois como forma sem conteúdo: com arquitetura e sem coleção e, somente depois de criado recebe duas coleções. Assim, inverte a ordem com um mecanismo de existência institucional, que permite a invenção de um museu mesmo na falta de um acervo inaugural.

As 31 peças iniciais do acervo se dividem em três grupos: um primeiro de quatorze esculturas que foram compradas, sendo os autores Eduardo Frota (*Cones*, 7 peças de madeira), Amélia Toledo (*Convergência de Horizontes*, 1996, 2 peças aço inox), Tomie Ohtake (*sem título*, 1 peça de aço carbonizado pintado), Sérvulo Esmeraldo (*Cubo*, 2 peças de ferro pintado), Bruno Giorgi (*O atleta*, 1 peça de bronze) e Emanuel Araújo (*sem título*, 2002, 1 peça de aço corten pintado); o segundo conjunto é de peças de mobiliário, das quais onze são cadeiras de distintos designers e um console de Oscar Niemeyer; o terceiro e último conjunto é de cinco maquetes arquitetônicas, também, de Oscar Niemeyer. As peças de mobiliário e as maquetes foram doadas ao museu.

De acordo com a publicação mais recente sobre o Museu Oscar Niemeyer, produzida pelo Banco Safra, em 2015, além destas 31 peças originárias, o acervo recebido, logo após sua criação, a tempo de sua inauguração em 2002 como NovoMuseu consistia em: 1300 peças que faziam parte da coleção do extinto Museu de Arte do Paraná – MAP e 800 itens do conjunto de obras do Museu Banestado (1987-2000), do Banco de Estado do Paraná, privatizado em 2000.

Estes dois principais acervos transferidos ao MON eram constituídos principalmente por obras de artes visuais de artistas paranaenses: pinturas, gravuras, desenhos e esculturas. Isto porque o MAP (Museu de Arte do Paraná) fora criado em 1986 com interesse na produção artística do Estado do Paraná. Esta coleção tem um perfil particular: inicialmente composta por 200 obras oriundas do Palácio Iguaçu (Palácio de governo do Estado do Paraná) e das Secretarias de Estado, se trata de um leque de pinturas na sua maioria adquiridas para decorar as salas e gabinetes, e que depois cresceu principalmente por doações de artistas e colecionadores resultando em uma leve mudança no seu perfil, que passou a contar, também, com autores de fora do Estado e do país. Assim, em 2002 quando o MAP foi extinto, um mês antes da inauguração do NovoMuseu, possuía mais de 1300 peças, abrangendo o período de final do séc. XIX à meados dos anos 1960, incluindo obras, estudos, esboços, documentos e materiais de uso profissional de artistas. A biblioteca do MAP, com mais de 690 volumes, também foi transferida, e hoje faz parte do arquivo do Centro de Documentação e Referência do MON.

O segundo grande acervo oferecido ao MON, pertencia ao antigo Banco Banestado e estava constituído por aquisições feitas pelas próprias agências, algumas doações e também pelos prêmios aquisição do Salão Banestado de

Artistas Inéditos – SBAI. Este salão teve quatorze edições, de 1983 a 1998, abrangendo mais de duas décadas da produção nova dentro do Estado. O que explica a presença de artistas de uma obra só, nomes que pouco ou nunca mais figuraram em exposições, acervos ou catálogos de arte locais ou regionais. Além das obras adquiridas pelo prêmio, outras tantas foram doadas pelos artistas selecionados a participar do salão, devido ao interesse dos artistas debutantes em integrar coleções institucionais. Em 1987, o Banco Banestado criou o Museu Banestado, que começou com oito pinturas de Theodoro de Bona⁴², cresceu com o acervo do próprio banco e com as aquisições dos salões SBAI, e funcionou até 2000, quando possuía 800 obras, quantidade então doada pelo Banco Itaú (comprador do Banestado) à SEEC - Secretaria de Estado da Cultura, passada ao NovoMuseu em 2002.

⁴² Importante pintor paranaense nascido no início do século XX, estudou na Real Academia de Belas Artes de Veneza no final dos anos 1920.

A partir de 2003, o museu já reinaugurado como MON e com aproximadamente 2100 peças, começa a investir em aquisições para aumentar sua coleção, período em que também recebe muitas doações diretamente de artistas, colecionadores e proprietários de obras de arte, arquitetura e design. Apenas a partir de 2006, é instituída uma comissão

⁴³ Comissão de seleção de obras do acervo para a publicação *Museu Oscar Niemeyer*. São Paulo: Banco Safra, 2015. Estela Sandrini (atual diretora artística do MON), Fabrício Nunes (professor, historiador e crítico de arte), Fernando Bini (integrante da comissão consultiva do MON, curador e historiador), Maria José Justino (professora, historiadora e crítica de arte) e Sandra Fogagnoli (coordenadora do planejamento cultural do MON).

responsável pela análise dessas aquisições de acordo com diretrizes, embora tais diretrizes não estejam descritas na fonte pesquisada: *Museu Oscar Niemeyer*, Banco Safra, 2015. Nos treze anos de vida do MON, o número de peças do acervo dobra, de aproximadamente 2100 peças iniciais para mais de 4000 peças em 2015. No entanto, não é apenas da quantidade que se compõe uma boa coleção mas, especialmente da qualidade e características de seus bens.

A mesma publicação do Banco Safra apresenta um recorte do acervo, feito por uma equipe de especialistas⁴³, atendendo aos critérios de representatividade e diversidade. Das 192 obras escolhidas, a maioria pertence à coleção porque foram doadas pelos próprios artistas (58), seguidas por doações de colecionadores (35) e aquisições por compras (26). Sendo que os acervos iniciais do MAP (45) e da SEEC/Banestado (28) representam 38% desta seleção. Dentre o total de artistas (139), alguns com mais de uma obra apresentada na publicação, eu identifiquei cinquenta nomes que considero importantes para uma coleção de arte moderna e contemporânea, referente ao contexto do Brasil. Portanto, do total de artistas ali selecionados, apenas 36% é reconhecido para fora das divisas paranaenses.

Ao final da publicação, consta uma lista de 160 nomes de outros artistas que integram a coleção, é claro que esta lista contempla autores muito significativos com Andy Warhol, Di Cavalcanti, Georges Braque e o próprio Oscar Niemeyer. Afinal, como o texto afirma, trata-se de uma seleção, porém fica evidente que “diversidade” seja, não um parâmetro de escolha, mas o único parâmetro de escolha possível dentro de um acervo com esta disparidade e um insuficiente viés conceitual.

Entretanto, longe de ser uma crítica a seu conteúdo, trata-se de uma constatação de um sintoma destes tempos atuais, quando a justaposição, o acúmulo, tão próprios das colagens e *assemblages*, são procedimentos que parecem permear inclusive as coleções. Que ao final, consistem em conjuntos nem sempre nítidos e coerentes, mas reveladores de uma sociedade consumista, apressada e globalizada. E também, numa instância local “é o resultado das vicissitudes das relações do estado com a arte e a cultura”, e reflete a política confusa de aquisições de obras, “que vai desde os favores concedidos a artistas por meio de relações pessoais (amizade, apadrinhamento político) com várias instâncias do poder” até os “esforços conscientes de criar uma narrativa para a arte paranaense ou nacional.” (NUNES, 2016)

A descontextualização invisível de um formigueiro branco

Não gosto tanto dos museus. Muitos são admiráveis, nenhum é delicioso. As ideias de classificação, conservação e utilidade pública, que são justas e claras, guardam pouca relação com as delícias.

Ao primeiro passo que dou na direção das belas coisas, retiram-me a bengala, um aviso me proíbe de fumar. Já enregelado pelo gesto autoritário e a sensação de constrangimento, penetro em alguma sala de escultura na qual reina uma fria confusão. (VALÉRY, 2008, p. 31)

Embora tenha quase um século, este relato de Paul Valéry poderia ser atribuído a uma experiência cotidiana nos museus contemporâneos, sem correr o menor risco de parecer anacrônico. De fato, muitos museus são admiráveis e impecáveis no seu serviço de “classificação, conservação e utilidade pública”, pois, se a burocracia que rege estas instituições por um lado as permite funcionar dentro de protocolos pré-estabelecidos, por outro as faz seguir guardando pouca relação com as “delícias” que possuem.

Mas, de que “delícias” ausentes se queixa Valéry? Ele protesta pela falta de uma experiência estética genuína e ausência de deleite que somente a arte proporcionaria. Porque as obras estão solapadas por uma neutralização que é ocasionada pelos modos como estão expostas e guardadas, que as tornam coisas mortas e estagnadas. É verdade que a queixa de Valéry denota uma crença mística no poder de sublimação da experiência artística, a qual se perderia na banalização promovida pelo museu ao justapor documentos e objetos comuns de interesse antropológico à obras de arte. Valéry alega que ao ser nivelada aos outros artigos de museu a obra de arte perde seu status, e perde também sua identidade ao ser desprendida do contexto no qual foi criada. Hoje em dia, ainda que sublimidade e originalidade não sejam características sempre presentes no fazer artístico, esta mesma banalização, que cita o autor, tem efeito sobre a potência crítica e transformadora que a arte adquire a partir das experiências dos anos 1960. A descontextualização provocada pelo museu afasta o espectador que não seja um conhecedor de arte da possibilidade da dimensão social e histórica da arte. Neste sentido, mesmo nos dias atuais o museu parece seguir funcionando como uma moldura que distingue o mundo da arte e o previne das contaminações da aborrecida vida social.

O Museu Oscar Niemeyer tem na sua arquitetura um aliado à manutenção desta fronteira. Seu prédio moderno não tem janelas, sua fachada cega impede o contato com o mundo exterior. E o edifício do Olho que deveria ser também um mirante para a cidade, está vendado desde 2006, como já foi descrito no capítulo anterior. Assim, por este aspecto, o MON corrobora a tese da alienação da arte, ao ser veículo de experiências estéticas isentas de contaminações do mundo exterior. Valéry reclama também por ter sido proibido de entrar com sua bengala nas salas expositivas. Da mesma forma, atualmente, há detectores de metal nas portas de entrada, e o visitante tem as bolsas e mochilas revistadas. Guarda-chuvas, sombrinhas, bengalas, quaisquer objetos metálicos e pontiagudos são proibidos. O visitante entra meio que despido, desprovido de seus pertences. Situação não muito diferente de uma visita à prisão, onde todos à princípio são considerados potenciais violadores das regras. Embora este tipo de abordagem suscite desconforto para os visitantes, a prioridade parece ser, desde a época de Valéry, a guarda e conservação da coleção. Com isso, a utilidade pública – enquanto acesso irrestrito aos bens culturais da sociedade a todos – fica em segundo plano. Estas situações proporcionam uma experiência incompleta com a arte, já que está

mediada por distâncias: fitas de não-ultrapasse, caixas, vitrines, balizas, desconfortos. O museu parece seguir impedindo que o visitante lambuze-se nas “delícias” que expõe, pois as envolve numa película invisível, determinada pelas suas regras de controle e no caso do MON pela sua exagerada limpeza e brancura como se notará na segunda parte desta tese.

A descontextualização reclamada por Valéry referia-se à obra de arte e à ausência de seu contexto de obra, por estar misturada a outras tantas peças díspares. Esta confusão o aborrece, porque há um nivelamento das obras e objetos de museus colocados como iguais pelos procedimentos expositivos. Depois de passadas as experiências modernas, que cobraram dos espaços uma pretendida isenção a fim de respeitar a autonomia da arte, podemos intuir que a descontextualização atual não se dá em relação aos objetos artísticos, mas ao próprio papel do museu na sociedade contemporânea. Ao privilegiar a manutenção do mito da aura em torno do espaço da arte, e ao transformá-la em espetáculo, suas delícias, que seriam a experiência estética e a produção de conhecimento, estão alienadas do público. O que chamo de aura, se refere ao conceito de Walter Benjamin, na perspectiva sagrada em que se mantém a arte e seus espaços.

fig. 36 - *iceberg-formigueiro III*, 2015.
Caneta hidrográfica sobre papel Cà
grain branco 224 g. 21 x 29 cm

Outro aspecto que acredito contribuir para esta percepção é a invisibilidade da estrutura que sustenta as exposições e os eventos. Isto também é uma forma de descontextualização da arte, uma maneira de emoldurar um espaço de representação da experiência estética, separado do espaço da experiência burocrática institucional e do cotidiano, na medida em que se considera que o espaço burocrático de manutenção e administração de um museu, como um lugar comum, não tem nada a ver diretamente com as práticas artísticas. Ou seja, que montar e organizar uma exposição não é fazer arte, e que portanto, para não contaminar o espaço cultuado da obra de arte, estes lugares de trabalho burocrático e do artífice devem se manter afastados da sala expositiva, para que os mundos não se misturem. Desta forma, o espaço da arte se mantém íntegro, intocado pelo cotidiano. Pode-se argumentar que num espetáculo de teatro ou projeção cinematográfica também ficam ocultos os bastidores e a produção, sendo exibidos somente os produtos: a peça e o filme. No entanto, tratando-se do museu, que tem principalmente uma função educativa, é importante ressaltar que esta separação dos bastidores, a invisibilidade da produção, acentua a percepção descontextualizada de uma exposição de arte e seu lugar de apresentação.

Na primeira vez em que conheci a ala administrativa do Museu Oscar Niemeyer, alguns anos atrás, duas coisas ficaram evidentes: a enormidade de seu espaço, que é o dobro do que aparenta, já que metade fica escondida, e a quantidade de pessoas que trabalham nesta área semienterrada, que também ficam como que ocultas. Esta reflexão retorna como imagem, em 2014, quando defini o museu como objeto de pesquisa. Aquele enorme elefante branco revela-se um imenso iceberg/formigueiro. Formigueiro, porque atrás de sua fachada cega e abaixo de suas amplas salas brancas há uma rede de trabalhadores em constante movimento. Iceberg porque nas exposições geralmente se vê apenas a “cereja do bolo”, enquanto que todos os ingredientes fundamentais para que ela esteja lá, estão ocultos da vista. Neste sentido, não são os pilotis os únicos sustentáculos deste imenso quadrilátero, assim como a torre não suporta sozinha o grande salão do Olho. Há muito mais a sustentar o museu, todos os setores e funcionários que não estão à vista, que não aparecem na fachada, que não são acessíveis ao público. Um museu é um iceberg e o que está à tona é apenas sua ponta: as peças escolhidas do acervo, as salas limpas e brancas. Todavia, o que faz com que esta ponta se insurja é mais do que a estrutura arquitetônica, é um corpo considerável, constituído de salas, corredores, armários, almoxarifados, oficinas e muitas pessoas que trabalham nas

coxias, como formigas num formigueiro, num vai e vem constante e incógnito. Uma exposição é sempre dependente de todos os elementos que a possibilitam existir. No entanto, pergunto-me, o quanto é possível perceber da presença desses elementos da realidade no sistema de visualidade de uma exposição ou espaço museológico? Ou o quanto é importante esta percepção?

O MON apresenta características gerais de qualquer museu, mas também elementos singulares, como já descrito nos capítulos anteriores: de um lado, sua história peculiar em dois tempos e, de outro, sua arquitetura híbrida que justapõe dois edifícios de Niemeyer projetados em momentos díspares. Dentre estas particularidades, destacam-se sua brancura e organização, dois aspectos que se complementam no seu intuito burocrático e institucional. O Museu Oscar Niemeyer é uma instituição absolutamente organizada e um lugar indiscutivelmente branco. Seus corredores são brancos, as paredes brancas, o chão de granitina é branco e brilha.

“Uma coisa que você vai notar”, ouvi nos meus primeiros dias de pesquisa no MON, “é que aqui é tudo muito limpo!” De fato, notei. O museu é admiravelmente asseado, diria até que é possível lambear seu chão, ou mesmo, esfregar-se no piso e sair incólume, sem rastro de sujeira. A área administrativa é igualmente luzente, mesmo as oficinas de trabalho mais bruto,

como a marcenaria, são limpas e organizadas. Nos escritórios destinados à burocracia da instituição não há acúmulo, todas as coisas estão em seu lugar. Deste modo, visitar seu edifício hoje, é uma experiência oposta à de décadas atrás, quando vi pessoas amareladas, num espaço insalubre, que mais parecia um labirinto confuso e abarrotado de funcionários pálidos. Quando o lugar abrigava secretarias de Estado parecia que o pó burocrático ali se acumulava.

Numa noção generalizada a burocracia é um amontoado de protocolos e formulários, num labirinto de mesas, arquivos, funcionários, carimbos, pilhas e pilhas de papéis. Não obstante, no MON, este retrato da burocracia aparece de outra maneira. Não há acúmulo. De fato, chama a atenção o teor limpo e organizado de seus setores, que fazem desaparecer a ideia estigmatizada que temos da burocracia, como se ali ela não predominasse.

A despeito disso a administração do MON é segmentada por setores onde trabalham funcionários especialistas. Cada setor atende a uma demanda específica que diz respeito a uma parte de todo o serviço que precisa ser executado. Existe uma hierarquia nas funções, todas são subordinadas a diretorias específicas e a uma diretoria geral. Há portanto, um rigor neste tratamento que se materializa na forma branca e asseada de seus espaços.

⁴⁴ Professora no departamento de História de Arte da Universidade da Califórnia - Los Angeles, UCLA. Conhecida no Brasil por seu artigo *One place after another*, de 1997.

⁴⁴ A entrada no MON é paga, existem alguns dias e horários em que a entrada é gratuita, mas mesmo assim, o visitante deve retirar o bilhete na portaria. Hoje (2016) o valor do ingresso é R\$12,00, e estudantes e professores têm direito à meia-entrada.

Porém, esta aparência *clean* não denota liberdade. Seu asseio e brancura fazem parte de um contexto social e burocrático, que como especificidades do museu revelam uma estrutura cultural definida pelos seus aspectos funcionais. Para Miwon Kuwon⁴⁴ um espaço como esse está vinculado à concepção moderna de espaço de galeria ou museu que:

com suas impecáveis paredes brancas, luz artificial (sem janelas), clima controlado e arquitetura pura, era percebido não só em termos de dimensões básicas e proporção, mas como um disfarce institucional, uma convenção normativa de exposição a serviço de uma função ideológica. Os aspectos arquitetônicos aparentemente benignos de um museu/galeria, em outras palavras, eram considerados mecanismos codificados que ativamente dissociam o espaço de arte do mundo externo, potencializando o imperativo idealista da instituição que definia a si e aos seus valores hierárquicos como “objetivos”, “desinteressados” e “verdadeiros”. (2008, p. 169)

A brancura faz parte da norma e as regras são rígidas, não se pode entrar no museu sem cumpri-las. Em primeiro lugar, sem um tíquete de entrada o visitante não tem acesso, é preciso retirá-lo no guichê, através de pagamento⁴⁵.

Em seguida, existe um código de condutas adotado à risca pelos funcionários do setor de segurança, para entrar no museu o visitante passa por um detector de metais e por uma revista de bolsas e sacolas; as mochilas, bem como guarda-chuvas ou bengalas, devem ser guardados no guarda-volumes. Cadeiras de rodas não são permitidas, aqueles que dependem deste auxílio para locomoção devem utilizar uma cadeira de rodas fornecida pelo museu. Fotógrafos ou quaisquer profissionais que precisem utilizar tripés para câmeras só poderão fazê-lo mediante uma autorização da direção e com acompanhamento de algum funcionário responsável. Também não é possível entrar com alimentos e/ou bebidas, nem mesmo garrafas de água, para isso o museu oferece inúmeros pontos com água potável, que deve ser consumida somente nestes locais.

Todas estas normas servem de cuidado e atenção para com as obras de arte, objetos e documentos expostos que estão sob a guarda e responsabilidade do museu, visando minimizar a possibilidade de ocorrência de danos físicos aos mesmos. Contudo, ao mesmo tempo em que previnem danos, afastam o visitante, ao causar desconforto e um sentimento de não pertencimento. Ao propor-se como um lugar onde é exigido um código de conduta rígido e vigiado, a experiência sensorial

fig. 38 - *escalar o totem*, 2016.
Caneta hidrográfica sobre papel Cà
grain branco 224 g. 21 x 29 cm

e estética seguramente é prejudicada. Sem dúvida, estas regras não são uma prerrogativa do MON, como já apontado no texto, elas perduram desde pelo menos um século. A questão é que o paradoxo se perpetua: como lambuzar-se nas delícias expostas com tantos impeditivos a restringir o comportamento espontâneo do visitante?

Afinal, e o MON?

Não restam dúvidas de que o Museu Oscar Niemeyer é a instituição artística mais importante do Estado do Paraná, e encontra-se entre as mais significativas do país pelo seu porte e qualidade das mostras. Entretanto, isso não o afasta das críticas de Douglas Crimp e de Paul Valéry, de priorizar questões funcionais, políticas e econômicas em detrimento da educação e da arte para o primeiro, e em manter a arte descontextualizada como reclamara o segundo. Contudo, tampouco o MON reafirma essas ponderações tal qual foram postas, seu contexto é outro, seu tempo é outro, ainda que a descontextualização seja seu “nó górdio”.

É preciso acrescentar, que no seu caso específico, a descontextualização apresenta-se paradoxalmente naquilo que são suas virtudes: a impecável limpeza e a eficiente burocracia, que se disfarça e quase parece não existir. Igualmente a tantos outros museus contemporâneos, o MON preza sua distância da vida cotidiana, criando um mundo à parte da realidade, onde existe uma suspensão da consciência do dia-a-dia. O que chega a ser reconfortante, pois dentro de suas paredes não podemos ser atingidos pela vida real, tudo está em seu lugar, é branco e higiênico.

As exposições no MON quando inauguradas surgem como que do nada, pois seu processo de montagem, de onde vieram e para onde irão é uma incógnita. A busca na eficiência da produção e a impecável manutenção colaboram para a sensação de vazio que ocorre a cada término de exposição, pois nada permanece, tudo vai embora. A sala é limpa, readequada e recebe outra mostra. As exposições temporárias ocupam seus espaços como inquilinos, e delas ficam apenas rastros documentais de sua realização. Com isso, o histórico do museu é uma sucessão de eventos que parecem caracterizar seus espaços como lugares de passagem, cuja história é evanescente, se apaga na última pá de poeira retirada.

Sem dúvida, se o propósito do MON fosse servir de capital cultural e de promotor de entretenimento, pode-se afirmar que sua burocracia limpa e branca funciona. Atualmente a equipe que integra a AAMON – Associação dos Amigos do MON, responsável por sua administração, é muito eficaz. Eficácia que torna-se estéril se as exposições temporárias que por ali passam não deixarem herança ao museu, a não ser um catálogo e algumas linhas no seu currículo. Aumentando o índice de sua desconexão da vida social e cultural, por não construir fundamentos discursivos a partir destas mostras. Sua funcionalidade também torna-se árida ao se dedicar aos cuidados e à segurança de um acervo tão híbrido, com fragmentos oriundos de distintas origens. A partir do qual, é quase impossível construir um discurso homogêneo, mas afinal é justamente essa homogeneidade que Douglas Crimp critica por assim fazerem todos os museus. Com isso, a memória sob a guarda do MON, por não ser consequência de uma única coleção, somente pode contar uma história com muitas lacunas, ou muitas histórias.

Ao final, se o museu serve para contar uma história, que não pode ser contada pelo seu acervo, então é contada por documentos, por registros de grandes exposições, pela sua feira de catálogos, pelo número recorde de visitantes, pela

fig. 39 - rascunho, 2015.
Caneta hidrográfica sobre papel
de rascunho. 13 x 21 cm

magnitude de sua arquitetura. Uma história de eventos, onde o tempo é curto para produzir conhecimento, para adensar experiências estéticas. A história do Museu Oscar Niemeyer é contada em longos corredores inacreditavelmente brancos, que como um lugar de passagem, se desvenda como um sintoma do que significam os museus nesse mundo globalizado.

Como consequência de uma série de desvios em sua trajetória, o MON acaba por revelar nossa condição pós-moderna, repleta de sobreposições e ressignificações, como quebra-cabeças onde faltam muitas peças, onde impera a descontextualização e a anacronia, o que também pode denotar que não há uma história dada para contar, ou ainda que o discurso ou histórias precisam ser construídos. Dito tudo isso, feito este panorama, parece-me que o investimento na sua vocação educativa e um esforço em costurarem-se histórias a partir de seu acervo, a fim de ir preenchendo suas lacunas, seriam os desafios que restam a todos nós envolvidos com sua existência.

Os aspectos que foram tratados neste capítulo que contribuem para essa condição descontextualizadora são a formação de seu acervo, a invisibilidade de sua estrutura e a tendência à espetacularização das mostras temporárias. Porém, é preciso resgatar sua história e arquitetura como peças-chave para esta compreensão. Sua história extemporânea

o espetáculo já vai começar

fig. 40 - *o espetáculo já vai começar*, 2015.
Caneta hidrográfica sobre papel Cà grain
branco 224 g. 21 x 29 cm

e suas arquiteturas antagônicas, também contribuem para a configuração do museu como um lugar afastado de seu entorno, desconectado da vida urbana e comum, porque o discurso que deveria constituir seu contexto cultural e histórico apresenta descompassos difíceis de se superar. O MON foi criado de supetão, num impulso, sem história e sem acervo. De um lado uma arquitetura moderna supostamente funcional, que nunca serviu à sua função original, de outro uma arquitetura icônica que surge para contribuir com a proposta de uma identidade cultural global para a cidade. Uma arquitetura de cartão postal, excelente para guias turísticos, mas pouco identificada com a cultura local. Esta aspiração de dar visibilidade global a uma cidade a partir de um ícone cultural é uma forte característica dos nossos tempos, onde os espaços institucionais como os museus, se alinham aos shoppings e aeroportos numa padronização da visualidade destes lugares, tornando-os, ao invés de identitários, ilhas de cultura descontextualizadas, que, em conjunto, não formam de fato conjunto orgânico, e se apresentam como “a” cultura, numa visão claramente unívoca de o que seja cultura. Sendo assim, considero que o MON é um bom emblema da situação das instituições soberanas da arte de hoje: o intuito de ter em sua essência a identidade cultural global das cidades parece significar estar alijado de seu contexto. Representando a um só tempo todas as cidades e nenhuma em particular.

PARTE II

O real como ficção C A P Í T U L O I V

Enquanto a primeira parte desta tese aborda a inter-relação das circunstâncias históricas relativas à construção arquitetônica e ao surgimento do Museu Oscar Niemeyer, esta segunda parte traz uma descrição do projeto da exposição *SOBRE 34mil m²* que acontecerá em 2017, e que constitui o desenvolvimento da pesquisa histórica.

Trata-se de um *site-specific*, cuja pesquisa foi feita a partir da vivência e registro de seus espaços durante meses, resultando em processos poéticos produzidos *para* e *com* a arquitetura do MON. Uma das intenções deste conjunto de trabalhos é revelar ao visitante do museu, miradas que não seriam possíveis de outra maneira, ora porque divulgam espaços restritos ao público ora porque revelam ângulos e lugares que mesmo acessíveis, em geral, não são percebidos.

As imagens que foram produzidas no decorrer deste processo, são ao mesmo tempo seu ponto de partida e sua consequência, porque no início é através delas que construo um olhar sobre o lugar – seus espaços e seus usos; as fotografias funcionam como molduras através das quais é possível mostrar aquilo que percebo. Foi portanto, através da lente fotográfica que registrei como a arquitetura do MON se estruturava para mim, e somente num segundo momento, com a quantidade de imagens feitas é que padrões ou conjuntos se tornaram reconhecíveis. As fotos passaram a ter então um sentido descritivo mais eloquente acerca da estrutura funcional do museu, ao apresentarem, pela repetição ou justaposição, a ambígua funcionalidade desta arquitetura.

Dito isto, proponho o seguinte trajeto: ao chegar ao Museu Oscar Niemeyer, depois de comprar um ingresso de entrada na bilheteria, o visitante deve atravessar o pátio de pilotis até a outra extremidade para ter acesso a entrada. Já dentro do edifício, ao subir a rampa de acesso ao primeiro piso, terá a sua esquerda as três salas centrais do museu, onde os jardins internos estão visíveis (fig. 23). Uma delas receberá a exposição *SOBRE 34 mil m²*. Os trabalhos estarão distribuídos conforme a ilustração da figura 41, num percurso narrativo que será descrito a seguir.

A recepção da exposição é feita pela instalação *sala de aula*, que apresenta um espaço aberto (meia-parede) e convidativo. Esta montagem está ancorada em primeiro lugar, no propósito de Oscar Niemeyer do projeto de 1967 para o Instituto de Educação do Paraná – IEP, que nunca se efetivou; e também, nas ideias de Mário Pedrosa e num trabalho de arte

- ① "Sala de aula"
INSTALAÇÃO
COM MESAS, BANCOS E
ESTANTES MÓVEIS.
NAS ESTANTES
ESTARÃO DISPONÍVEIS
REPRODUÇÕES DO
ACRÍVO DO MON
E CÓPIAS DA PESQ.

- ② FOTOGRAFIAS DOS
JARDINS INTERNOS

[] PAREDES MOF
 [] MEIA-PAREDE
 [] FOTOGRAFIAS JARDINS
 [] FOTOGRAFIAS CENÁRIOS
 [] ESPELHOS
 [] FOTOGRAFIAS CORREDORES

- ③ FOTOGRAFIAS CENOGRAFICAS
DO MUSEU - MON

- ④ "um corredor para Kafka"
INSTALAÇÃO COM DEZ METROS DE
COMPRIMENTO POR 1,5m.
FOTOGRAFIAS DE CORREDORES DO
LADO ESQUERDO E ESPELHOS
DO LADO DIREITO.

fig. 41 - Desenho ilustrativo
da disposição para a exposição
SOBRE 34 mil m².

de Luis Camnitzer. *sala de aula* propõe uma memória do que teria sido o destino daquela arquitetura, um local de ensino; dessa forma, a instalação é uma ficção que evoca uma potencialidade jamais realizada e acena à uma vocação que precisa constantemente ser revisada: o diálogo entre arte e educação.

Na continuação, num espaço ainda aberto, estará a série de fotografias dos jardins internos, que apresenta a principal característica da arquitetura do edifício, evidenciando sua ambiguidade, pelo jogo de espelhamento, ainda que virtual. O terceiro momento da exposição, se configura numa sala mais fechada, dedicada às fotografias independentes entre si, que retratam cenas entre inusitadas e triviais.

Situações que não se repetem na ordem do museu mas, no entanto, revelam o caráter cenográfico que permeia seus espaços, mesmo aqueles destinados aos serviços. Estas imagens apontam a um aspecto teatral presente na sua estrutura e funcionamento. Deste recinto o visitante terá apenas uma saída na sequência do percurso, pela qual será obrigado a passar por um corredor que constitui a instalação *um corredor para Kafka*, que se refere as passagens impolutas da área administrativa do museu. Este lugar estreito e longínquo encerra a exposição, e devolve, ao seu final, o visitante ao espaço expositivo.

A trajetória proposta para a exposição, pensada desta maneira, busca provocar através da experiência espacial uma narrativa surgida da pesquisa histórica.

sala de aula: ficção e memória

Conforme já dito, o percurso dentro da exposição *SOBRE 34mil m²* prevê que o visitante inicie seu passeio pela instalação *sala de aula*, que retoma o conceito inicial do edifício e procura instigar uma aptidão do museu: sua vocação educativa. Esta proposta partiu das leituras de Mário Pedrosa e Luis Camnitzer, este por suas entrevistas e textos que tangenciam sua proposta artística *O museu é uma escola*, e o primeiro por suas ideias para museus.

Mário Pedrosa pensava que o museu precisaria ser uma espécie de “para-laboratório”, onde se pudesse compreender a arte experimental e a invenção. Não deveria ser tradicional visando a guarda da arte *representativa*, mas o lugar para uma arte *presentativa*, aquela em que o fazer prevalece, onde “se deve fazer e decantar”. Ele considerava os artistas a “matéria-prima do museu”, e pretendia instaurar escolas de iniciação e apreciação artísticas, e também cursos de “integração e formação do artista no seu verdadeiro meio [...]” (1995, pp. 295-302).

Suas ideias principais estão presentes em dois projetos para museus, sendo o primeiro o Museu de Brasília⁴⁶, para o qual fora solicitado por Oscar Niemeyer, e o segundo a reestruturação do MAM-RJ projetado por Reydi, que sofreu um incêndio em julho de 1978. De maneira resumida, Mário Pedrosa propunha para estes dois museus, acervos que incluíssem as origens da arte, tanto mundial – abarcando civilizações primitivas – quanto local – arte dos povos periféricos, estas lado a

⁴⁶ Isto está registrado em uma carta de 24 de julho de 1958, publicada em 1995 pela EDUSP.

lado com a produção moderna e contemporânea, especialmente a brasileira e latino-americana. Propostas que deixam claro seu caráter eminentemente pedagógico e documental, pois, além dos amplos acervos de obras, reproduções, cópias em gesso e maquetes, contariam com documentos, filmoteca e cartas geográficas em grande escala. (1995, p. 293) Para o Museu das Origens, como passaria a ser chamado o MAM, propôs um conjunto de “cursos teóricos e aprendizado prático [...], com artes plásticas, música, cinema, vídeo tape (laboratório de fotografia - oficina gráfica, ateliê de gravura, marcenaria, moviola etc.); incluindo [...] antropologia cultural e seções especializadas de cultura urbana, comunidades rurais, comunidades tribais, festas urbanas, carnaval.” (1995, p. 312) Assim, o museu de arte, seria o lugar ideal para a educação, “sobretudo o museu vivo, experimental, que visa o povo”, ou por que não, para uma reeducação perceptivo-estética, que se contrapor à tendência da “inferência lógica” do viver urbano agitado. (1995, p. 298)

A despeito do caráter ideológico e quase utópico das propostas de Mário Pedrosa, sua insistência na vocação pedagógica do museu permanece imprescindível até os dias de hoje, como declara o trabalho de Luis Camnitzer *O museu é uma escola* (fig. 42), exposto no MAM de São Paulo em 2016. Trata-se de uma estratégia do artista para estabelecer compromissos do museu em relação à seu caráter pedagógico. Surgida de uma provocação, a proposta consiste em que o museu que a adquire, escreva em sua fachada com letras institucionais o texto: *O museu é uma escola: o artista aprende a comunicar-se, o público aprende a fazer conexões.*

Camnitzer, não se autodefine como artista, educador ou curador, porque acredita que estas três atividades nunca estão dissociadas, e porque para ele a arte é educativa. Defende que sua proposta funcione como um discurso do próprio museu, e numa entrevista para o MALBA (Museu de Arte Latino-americana de Buenos Aires) descreve:

El proyecto trata de forzar al museo que acepta a hacerlo a que establezca un contrato de servicios con el público sobre cómo se va a comportar de allí en adelante. Implica que se dedicará a hacer muestras dentro de un espíritu educativo y no funcionar meramente como un depósito de obras coleccionadas en honor de los dueños y los consejos de directores. Se trata justamente de minimizar la huella del ego y acentuar la función pedagógica. Es por eso que insisto en que la obra pase a ser institucional y no como expresión de mi arte, para que el público pueda exigir una rendición de cuentas si percibe que la institución está traicionando el espíritu de la frase. Es por eso que la tipografía es la que normalmente utiliza el museo, el diseño está hecho por el equipo de diseño de la institución y existe un compromiso de publicar una postal “oficial”. Es obligar a las instituciones a que dejen de funcionar como mausoleos erigidos en honor de algún individuo o individuos, o de una clase social, y entrar en un contrato social que redistribuya el poder. Ya sé que no va a pasar nada, pero si uno no trata de afectar cambios es peor. Así, por lo menos el público sabe qué derechos tiene y con suerte presiona a las instituciones para que cambien, o para que si no cambian por lo menos queden expuestas en su hipocresía. (CAMNITZER, 2013)

Por levar em conta estas reflexões, a instalação *sala de aula* foi pensada para ser um local livre para pesquisa e conversas

fig. 42 - Desenho de topo com uma das possíveis disposições da instalação sala de aula.

acerca do Museu Oscar Niemeyer, um museu ainda em construção. Ao resgatar a concepção da escola se procura dar concretude a um passado ficcional da arquitetura do museu, ao mesmo tempo em que resgata uma disposição que lhe havia sido prevista. Se concordamos com a hipótese de Douglas Crimp, discutida no capítulo 3, segundo a qual são os museus que constroem a história cultural, neste espaço a história do edifício será construída a partir de um passado que ele não teve, cuja lacuna aqui se restitui como uma possibilidade. Não no sentido de preencher um vazio e alterar sua biografia, mas de restabelecer questões sobre o papel institucional dos museus na sociedade contemporânea, que atualmente parecem estar sofrendo demasiado as influências de um mundo regido pelos interesses econômicos.

Conforme já apontado no capítulo 2 (figs. 18 e 19), as salas de aulas do IEP teriam os jardins internos como únicas aberturas para luz e ventilação. E sua configuração seria normal, no que diz respeito à disposição das carteiras, quadro-negro e mesa, de acordo com um modelo tradicional de ensino. Contudo, um dos pressupostos desta instalação é que ela não se limitasse a uma cenografia do que teria sido aquele ambiente escolar, mas que de fato pudesse transpor os aspectos arquiteturais e estabelecer o espaço expositivo como um lugar de aprendizagem, troca de informações e de reflexão sobre este ambiente museológico específico.

A *sala de aula* será portanto um local para atividades, que chamo de performances/aulas, a fim de construir com o público reflexões para as questões abordadas pela exposição *SOBRE 34mil m²* (figs. 42 e 43). Uma delas é a história que

fig. 43 - Vista parcial da exposição *SOBRE 34mil m²* a partir da entrada da instalação *sala de aula*.

seu acervo conta sobre a arte que guarda, por isso terá reproduções em papel de todas as obras do acervo. Outra questão refere-se às especificidades do museu, que serão discutidas a partir de conversas e depoimentos de funcionários dos diversos setores, que serão convidados especiais. Por exemplo, o responsável pela manutenção ao ser convidado poderá dizer ao público quantas lâmpadas o museu utiliza; como fazem para pintar a cobertura do Olho; onde guardam os equipamentos; etc. Ou ainda, o responsável pelo laboratório de manutenção e restauro, pode dar seu depoimento de como recebem e devolvem as obras para uma exposição, e de como acondicionam o acervo e qual seu critério de classificação. E também, algum funcionário da gestão museológica pode contar quais são suas atribuições. Nestas conversas o público poderá participar com perguntas e também depoimentos.

Além destas atividades propostas por mim, serão convidados artistas e historiadores que farão palestras sobre os assuntos que tangenciam este projeto que também terão um caráter performático, decorrentes de sua experiência com a exposição *SOBRE 34mil m²*. Os nomes já convidados são: Keila Kern, Juliana Gisi, Julia Buenaventura e Paulo Reis. Mas esta lista poderá ser ampliada ou modificada. A ideia é que pelo menos duas vezes na semana ocorram estas atividades, além do uso espontâneo permitido ao público.

O mobiliário (fig. 44), que consiste em mesas, estantes, bancos estofados e almofadas foi desenvolvido para ser confortável e permitir várias configurações, por isso conta com rodízios de borracha. O espaço permitirá atividades para

MESA 2,50 m x 1,0 m h. 75,5 cm

BANCO ESTOFADO
2 m x 0,50 m x 0,46 m.

BANCO INDIVIDUAL ESTOFADO
 ϕ 0,48 m x h 0,48

fig. 44 - Desenhos de mesa e bancos para a instalação sala de aula.

grupos de até 16 pessoas. As mesas podem ser utilizadas para pesquisas individuais, conversas em dupla e podem ser organizadas para discussões para 8 cada uma.

Este espaço poderá ser utilizado espontaneamente pelo público do museu: para leituras, descanso ou como local de encontro. No degrau existente na sala (fig.20), estarão dispostas almofadas de 200 x 90 cm. A parede acima deste degrau, poderá ser utilizada como espaço de projeção e como lousa, pintada com tinta que permita a escrita com giz. A sala contará com estantes móveis com o material para leitura e consulta: pranchas de papel impresso, tamanho A4, manuseáveis com reproduções de todo o acervo do museu, publicações sobre o MON, alguns fac-símiles da construção dos edifícios (como os apresentados aqui nas figuras 16 a 23), as fotografias feitas por mim das áreas de serviço do museu e algumas cópias desta tese.

No início havia pensado em instalar plantas no jardim adjacente, mas o museu proíbe a utilização de qualquer vegetal, animal ou substância viva, que possa atrair insetos, bactérias e fungos, por conta da preservação das obras expostas, mesmo para estas áreas abertas. Dificuldades com relação à arquitetura do MON que se devem às exigências de um museu, mas também ao estilo modernista da arquitetura. Para Mário Pedrosa, a idealização da arquitetura moderna brasileira, se deu num tal grau que a isolou do cotidiano na sociedade. Sobre a construção de Brasília, havia dito que além de estar isolada pela distância “seria uma espécie de casamata impermeável aos ruídos externos, aos choques de opinião” (PEDROSA, 1981). O MON não seria também uma espécie de casamata?

Por outro lado, a despeito da arquitetura e de maneira mais propositiva, Camnitzer afirma que o espaço de exposição é equivalente a uma sala de aula, e a pergunta fundamental da arte não é “o que é isso?”, e sim, “o que aconteceria se...?” Ou seja, a questão frente a uma proposta artística é a possibilidade investigativa que ela impulsiona. Portanto, é nesse diálogo entre arte e educação, que abarca desde Pedrosa até Camnitzer, que esta instalação foi concebida. Porque, sobretudo no que diz respeito à instalação *sala de aula* a primeira pergunta que me ocorre de forma a construir uma história para este lugar é “o que teria acontecido se este espaço tivesse sido uma escola?” E num segundo momento, proponho a instalação como questão: “o que aconteceria se o museu fosse também uma escola?”

Jardins internos: intervalos ou obstáculos

Os jardins internos, apontados como a principal característica arquitetônica na concepção do edifício, foram idealizados para que a luz e a ventilação pudessem chegar às salas de aula através de aberturas zenitais. Mas hoje, apenas três dos nove jardins estão abertos, quero dizer, integrados ao museu. Através dessas aberturas entram sorrateiros os raios solares em alguns momentos do dia, o que torna possível especular sobre o clima lá fora de dentro da caixa de concreto. As fotografias que apresentarei a seguir foram feitas em quase todos os nove espaços, mesmo os que estão fechados aos

⁴⁸ Michael Fried no livro *Why Photography Matters as Art as Never Before*, ao analisar as fotografias de museus de Thomas Struth reivindica à linguagem a capacidade de desconexão entre dois mundos, o representado e o vivido. Nas suas palavras “o que as fotografias de Struth nos dão a ver, [...] é a desconexão - a ontológica separação ou discrepância - dos respectivos mundos da pintura, ou das pinturas que ele fotografa, e das fotografias em si, nenhum desses mundos podem ser identificados com o nosso próprio”. (FRIED, 2008, p. 122). Para Fried, Thomas Struth consegue a façanha de nos escancarar a impossibilidade de vivenciar um espaço representado, por mais real que ele se apresente na imagem. Ele afirma que a força do trabalho está na separação que fica

patente, porque nós os observadores da fotografia, não pertencemos nem ao mundo da pintura e nem ao mundo representado na fotografia. São dois mundos distintos entre si, e também, distintos do nosso. O raciocínio desta afirmação reside no caráter não transparente, ou impeditivo das pinturas, que de alguma maneira é intensificado pelas fotografias de Struth, seja pela perspectiva, seja pela composição dos personagens, tanto da pintura como dos observadores delas. No entanto, ocorre que no meu entender a força das imagens de Struth acentua, especialmente, a ambiguidade dos dois meios, pintura e fotografia, na busca por um mesmo tipo de representação do espaço. Os ângulos e a composição, que seguem para fora da pintura e transformam-se em pontos e linhas angulares na composição

da fotografia, aguçam o caráter perspectivo, próprio da fotografia, e explorado pelas pinturas representadas. O fato do artista não escolher pinturas com outro tipo de representação de espaço dá crédito a este raciocínio. Em primeira instância Struth constrói espacialmente suas fotografias com o esquema espacial presente nas pinturas, e isso revela o quanto a representação espacial das pinturas é a mesma do meio fotográfico. Sendo que ambas são formas de estruturação do espaço para sua apresentação em linguagens bidimensionais. Neste sentido é possível concordar em partes com Fried, já que como linguagem, nenhuma das duas, pintura ou fotografia, consegue alcançar o mesmo nível de experiência do espaço vivido pelo observador das fotografias, aqueles dois mundos

definitivamente não são o nosso, e vice-versa. Mas meu argumento é que isso se dá não tanto pelo próprio caráter dos meios, mas especialmente pela estrutura perspectivada que a fotografia consegue acentuar a partir do esquema espacial dado pela pintura retratada. Esta reflexão surgiu do exercício da tradução do capítulo 9 do referido livro, aceita para publicação na revista *Ars*, nº 28, que será lançada no início de 2017. Esta tradução foi feita em parceria com Juliana Gisi de Almeida.

⁴⁸ Michael Fried... <<<

⁴⁹ Fine art é uma denominação para impressões de fotografias, desenhos, pinturas e arte digital por processo de dispersão de pigmento mineral em papéis de fibra de algodão ou alfacelulose, usando um rigoroso gerenciamento de cor e equipamentos de última geração. O que permite durabilidade e permanência das impressões por muito mais tempo que nos processos comuns. Atualmente fotógrafos e artistas tem priorizado este processo para impressão de suas imagens.

visitantes, que utilizados ou não, se mostraram instigantes para a pesquisa por sua estrutura longilínea e esquadrinhada, igual à um corredor ou túnel, e cujo desuso ou subutilização, aqui ganha significado.

Estas imagens reúnem tanto aspectos relativos ao museu e sua arquitetura, quanto questões da linguagem fotográfica que me interessava explorar. Um destes assuntos é a capacidade ilusória da fotografia em contraste com uma ideia geral já formada de espaço, ponto admiravelmente problematizado na série de imagens de museus de Thomas Struth, que contrapõe, ou melhor, sobrepõe o esquema de representação de espaço da fotografia ao da pintura.⁴⁸

Os jardins foram capturados de maneira a explorar a profundidade, utilizando um ponto de vista quase sempre central. De tamanho 70 x 105 cm, as fotografias estão impressas em papel *Rag Art Photographique 310g*. pelo processo *fine art*⁴⁹, o que lhes dá um acabamento aveludado que acentua a sensação de profundidade, e apresenta uma escala que abarca o campo visual do observador em pé à sua frente. Em algumas imagens explorei os reflexos dos vidros, que às vezes duplicam o espaço confundindo o olhar e outras parecem divisórias invisíveis, sugerindo que o que se vê seria uma montagem de duas fotos distintas. Isso porque o vidro que separa o jardim da sala expositiva, translúcido e transparente, estabelece essa relação entre dois espaços diferentes num mesmo plano visual. Este conjunto de imagens é o que mais se diferencia da ideia de retratos de lugar, porque nele predomina um jogo visual que distorce a compreensão do espaço representado. A seguir farei referência a algumas imagens desta série.

^{5º} Sombrite - é o nome dado a telas de sombreamento, normalmente utilizadas para hortas e jardins. No Museu, em alguns pontos dos jardins, este material é utilizado para diminuir a radiação solar para dentro das salas.

A fotografia *Meio a meio* (fig. 45) é dividida rigorosamente no centro, do lado esquerdo é possível ver uma sala do museu sendo preparada para receber uma exposição, as paredes estão vazias, há alguns itens de limpeza espalhados, como uma vassoura, balde e panos; o lado direito é ocupado com o jardim ensolarado, que projeta as vigas superiores como faixas por toda a extensão da parede lateral. A perspectiva do duto de ar condicionado acompanha a aresta superior do jardim, e essas linhas conduzem o olhar para o fundo da fotografia, ao mesmo tempo que interrupções, como as paredes transversais, a fita de isolamento na sala expositiva, uma pequena etiqueta colada no vidro que está em primeiro plano bem no centro e uma linha paralela à margem direita, embaralham este sentido.

O vidro que circunda os espaços dos jardins fez com que minha silhueta aparecesse refletida algumas vezes. Em *Túnel vermelho* (fig. 46), o retângulo branco do fundo, que sugere uma abertura, é contornado pelo vulto da minha cabeça que aumenta a tensão deste ponto. O mesmo ocorre com *Cortina de sombra* (fig. 47), cujos reflexos, acentuados com a entrada de luz solar, criam desenhos ondulados ocasionados pelo sombrite^{5º} à esquerda da imagem, o que amplia o contraste de claros e escuros.

Estas sobreposições, são de fato, efeitos ocorridos nas superfícies do museu que a fotografia capturou. Nestes retratos, a projeção longitudinal é muito marcante, dada pela sequência de elementos, como vigas e luminárias, que se

repetem até o fundo, e que aparecem também duplicados nos vidros. O Jogo de espelhamento é bem evidente no trabalho *passagem* (fig. 48), cuja iluminação mais homogênea e reflexo nítido, aumentam a ilusão de que o espaço tem o dobro do tamanho. Ao fundo, na área mais clara, é possível vislumbrar algumas figuras caminhando e um letreiro em preto que contrastam com o branco, ao redor deste retângulo de luz há um sombreado, que o arremata, contrastando com sua luz.

Ainda que apresente uma certa ambiguidade a imagem *dobrado* (fig. 49) é a mais simétrica da série, pois o retângulo branco ao fundo está exatamente no centro. O reflexo dos seixos e da parede do jardim à esquerda é bastante ilusório porque o vidro tem atrás de si uma espécie de biombo, o que o torna espelhado. Acima e à esquerda é possível ver alguns spots de luz amarelada, que também se refletem numa faixa abaixo do anteparo. Outras duas coisas quebram a simetria, algumas manchas de cor vermelha projetadas na parede da direita, provenientes da exposição, e um balde de tinta esquecido na metade da passagem.

Na continuação, descreverei algumas imagens dos jardins que não são utilizados e, conseqüentemente, ficam isolados do espaço do museu. Seus vidros estão escondidos por tapumes de MDF, o que transforma toda sua extensão em parede expositiva para o interior das salas. A fotografia *Rothko* (fig. 50) retrata o único destes espaços – vazios e não integrados – que ainda pode ser visto a partir da área de circulação do primeiro piso, porque sua porta

é transparente. Esta imagem apresenta um quadrilátero claro dentro de um retângulo escuro. O espaço do jardim interno ocupa esse recorte quase quadrado. O ponto de vista é central e as linhas da arquitetura reforçam esta perspectiva. Uma reta oblíqua que desce do canto superior esquerdo para o inferior direito delimita a projeção da luz natural. Na área ensolarada superior à direita, as linhas das vigas projetam sua sombra no vidro e revelam uma forma ovalada mais escura, espectro de algo que se encontra acima do vigamento. Esta linha transversal que corta o quadrado em dois triângulos, é acentuada por dois detalhes arquitetônicos, uma viga na longitudinal no canto superior à esquerda, que se sobressai à parede, e dois degraus que do canto inferior direito se dirigem ao fundo.

O mesmo ocorre, mas de forma invertida, na imagem *escada* (fig. 51), cujo ponto de vista está situado no quarto inferior da foto, dando uma sensação de queda, como se o lugar fosse um duto de elevador ou coisa parecida. Também revela que a umidade não deixa o branco das paredes permanecer, há bastante limo tingindo-as de verde, o que aponta que o lugar não é utilizado. Talvez por estes espaços não estarem incorporados ao museu como lugares a serem contemplados, admirados, eles sejam os mais fortes sintomas da inutilidade deste aspecto da arquitetura. Mesmo quando estão limpos, como é o caso da *estandarte* (fig. 52), sempre tem um ou outro elemento que delata seu desuso, como a faixa de tela preta pendente que se destaca na brancura do espaço, uma presença inútil e abandonada.

fig. 45 - *meio a meio*, 2015.
Impressão *fine art* em Rag Art
Photographique 310g. 70 x 105 cm

fig. 46 - *túnel vermelho*, 2015.
Impressão *fine art* em Rag Art
Photographique 310g. 105 x 70 cm

fig. 47 - *cortina de sombra*, 2015.
Impressão *fine art* em Rag Art
Photographique 310g. 70 x 105 cm

fig. 48 - *passagem*, 2015.
Impressão *fine art* em Rag Art
Photographique 310g. 70 x 105 cm

fig. 49 - *dobrado*, 2015.
Impressão *fine art* em Rag Art
Photographique 310g. 70 x 105 cm

fig. 50 - *Rothko*, 2015.
Impressão *fine art* em Rag Art
Photographique 310g. 105 x 70 cm

fig. 51 - *escada*, 2015.
Impressão *fine art* em Rag Art
Photographique 310g. 105 x 70 cm

fig. 52 - *estandarte*, 2015.
Impressão *fine art* em Rag Art
Photographique 310g. 105 x 70 cm

O museu é um teatro

Considero necessário enfatizar que todas as fotografias feitas no decorrer desta pesquisa são fruto de circunstâncias fortuitas, nada foi premeditado ou propositalmente arranjado. Contudo, há dez delas que se destacam por apresentarem situações compositivas específicas ou por se configurarem como cenários. Para a exposição estas imagens estarão dispostas numa sala fechada adjacente ao espaço mais aberto das fotografias dos jardins, e imediatamente anterior à instalação *um corredor para Kafka* (fig. 41). Como se fosse uma antessala para o corredor, sua configuração em formato mais quadrado privilegia a observação frontal, porque interessa, aqui, a relação com a ideia cenográfica. Estas fotografias também serão impressas em papel Rag Art Photographique 310g., com tamanho 70 x 105cm.

Vou iniciar com a imagem *porta* (fig. 53), uma porta de passagem, e a descrição poderia ser apenas essa, já que nada nela é muito singular. Trata-se de uma porta de duas folhas cinza, que está fechada e apresenta alguns sinais de desgaste e um cartaz vermelho à altura dos olhos que é pouco legível. Acima dela passam dutos elétricos, no canto superior esquerdo há um dispositivo de alarme e à direita há uma mola que mantém a porta fechada. Além disso, se vê parte do piso e das paredes laterais. Para mim a forte impessoalidade dos corredores também está presente nesta imagem, ainda que aqui os sinais de uso e de desgaste estejam visíveis.

⁵¹ Thomas Demand (1964) artista alemão que constrói maquetes baseadas em fotografias de lugares reais, para então fotografá-las como se fossem espaços reais. Mas a ausência de vestígios de uso, de palavras ou números, mesmo de pessoas e inclusive de informação factual no título da obra, provoca uma estranheza perspicaz. Pois, não há elementos que provoquem identificação no observador, no máximo a sensação de que aquele lugar é um lugar comum. Por exemplo tome-se o trabalho *Corridor* de 1995: trata-se de um corredor de prédio de apartamentos, mas nenhum indício da imagem refere-se a sua origem, é impossível saber que trata-se do lugar onde viveu o assassino Jeffrey Dahmer. Com isso Demand aposta na banalidade e na isenção da imagem, não há vestígio

de uso. Os interruptores não tem teclas e não há sequer números nas portas dos apartamentos. Se por um lado, isso causa um efeito “desistoricizador”, como afirma o próprio artista, por outro, desvenda a artimanha utilizada. (FRIED, 2008, p. 273)

porta lembra-me as propostas de William Anastasi, que desde os anos 1960 produz trabalhos que tratam de especificidades da arquitetura do espaço expositivo, como por exemplo *Wall Removals e Sight Specific Photographic Installations*. Especialmente, *Six Sites* (imagens das paredes sobre as paredes), de 1966, é uma referência para algumas fotografias desta pesquisa. Porém, Anastasi prioriza a reificação do espaço expositivo e o apresenta enquanto arte através da imagem, numa espécie de literalização do próprio lugar. Nas fotografias feitas no MON – com exceção as dos jardins das salas 4, 5 e 6 – existe uma alusão a algo ausente, que pertence ao lugar e o estrutura mas que não está visível na área expositiva. Ao ser trazido a este espaço através da imagem fotográfica, evidencia-se sua ausência e também sua trivialidade. Michael Fried (2008) ao se referir ao projeto do artista Thomas Demand, chama a atenção para o excesso de banalidade de suas imagens, que junto à despersonalização é utilizada como estratégia, não deixando o observador confortável a ponto de iludir-se com a cena.⁵¹

Ocorre que nas fotografias do MON a banalidade e a despersonalização estão no acaso da composição de cada situação, porque não houve manipulação, o que se vê como banal é a própria configuração que o museu oferece. Além dos espaços funcionais que não são abertos ao visitante, existem outros que não estão sequer ocupados, estão ociosos. Por exemplo, *auditório* (fig. 54), apresenta um ambiente inusitado. No dia da tomada desta fotografia, tampouco o funcionário

⁵¹ Thomas Demand... <<<

que me acompanhava conhecia o recinto – ele trabalha no museu há dez anos –, quando o descobrimos, sua surpresa foi tão grande quanto a minha. Trata-se de um amplo vão de concreto, cujo piso sobe em curva em direção ao fundo; o chão e o teto são formados por caixotões, vazados para baixo e para cima, que criam uma inquietude acerca da finalidade deste lugar; o encontramos iluminado como se fosse utilizado para algum fim. Esta área, que se situa abaixo do grande salão do Olho, de acordo com desenhos do projeto arquitetônico, seria destinada a um pequeno auditório, até hoje não concluído.

Da mesma maneira, a foto *bastidores* (fig. 55) apresenta um balcão em fórmica vermelho e branco em perspectiva e paralelo à parede de alvenaria da esquerda, sem sinal de uso. A parede em L, à direita, é de uma estrutura em MDF aparente, uma escada de madeira está encostada no balcão ao fundo. Esta cena remete a coxias de palco, como algo que está ali para ser usado em outro lugar. De qualquer maneira o balcão parece novo, nunca fora utilizado, e há uma atmosfera de provisoriedade nesta disposição. Este lugar, também, situado abaixo do grande salão, no projeto inicial seria reservado para um bar ou café, que nunca chegou a existir.

Igualmente despojada, *corredor para lugar nenhum* (fig. 56) mostra um vão entre a parede de MDF de uma das salas e a parede de vidro do jardim interno. Como se pode ver algumas latas de tinta estão empilhadas à direita, porque este lugar é utilizado para armazenar material e ferramentas empregadas nas montagens das exposições. Ainda que o ponto de vista

da imagem alongue o olhar até o fundo, convidando-o a entrar, nada ali é sedutor para que este passeio vá além do visual. O mesmo ocorre com *parede* (fig. 57) que apresenta uma parede de concreto (é possível ver as marcas da estrutura) pintada de branco, com dois conjuntos de quatro lâmpadas em cada lado, abaixo delas um corrimão cilíndrico também branco; chama atenção que tal superfície esteja tão bem iluminada, como se algo devesse estar em evidência ali, uma parede que contorna a escada de acesso ao salão do Olho.

Na fotografia *exposição* (fig. 58) a primeira mirada se depara com o vazio de uma sala expositiva, um retângulo branco flutua à meia altura, é um anteparo, mas poderia ser uma intervenção digital. No entanto, se olharmos atentamente vemos os cabos de sustentação fixados no teto, e uma etiqueta remanescente de uma exposição. Nas paredes laterais há outras etiquetas. Esta imagem nos oferece o próprio espaço expositivo por ele mesmo, o branco enfatiza a ausência de figuras, objetos e pessoas, o lugar está despido do que o significa.

O ponto de vista utilizado nestas fotografias é relativo ao meu ponto de vista em pé ($\approx 1,55\text{m}$). A perspectiva do espaço ainda que sugira uma profundidade reforça um distanciamento. E aqui retomo uma questão do início do capítulo, a desconexão e o distanciamento entre as fotografias e o observador, que amparada pelas reflexões de Michael Fried, parecem se somar a um aspecto que eu quis reforçar em relação à arquitetura do museu: seu caráter cenográfico e constantemente “novo”.

⁵² Juliana Gisi (1979) é artista visual de Curitiba, professora da UFPR, doutora em Artes Visuais, cuja tese resultou no livro *60/70: as fotografias, os artistas e seus discursos*, publicado pelo XIV Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia-2014. Aqui me refiro a *Desvios*, série fotográfica (2008-2010) em que Juliana retrata corredores de hotéis de Porto Alegre - RS. Essas imagens exploram a perspectiva fotográfica, a relação de escala (140x200cm) e o ponto de vista frontal. E, ao mesmo tempo que são sedutoras pela luz e cor, o silêncio e o vazio destes espaços, aliados ao status de objeto (dado pela moldura imponente em madeira maciça) repelem o observador de volta para seu espaço do mundo concreto. A série *Desvios*, bem como

outros trabalhos, pode ser visualizada no seu portfólio virtual: <<https://julianagisi.wordpress.com/fotografia/desvios/>>

⁵³ Candida Höfer (1944) é uma fotógrafa alemã egressa da Escola de Dusseldorf, onde estudou entre 1973 e 1982, foi aluna de Bernd Becher junto com Thomas Struth, Andreas Gursky e Tomas Ruff, entre outros. "Em alguns aspectos ela se manteve mais fiel que qualquer outro à prática do casal Becher: assim como eles que fotografaram sistematicamente estruturas industriais na Europa e América, ela também, com pequenas diferenças, dedicou sua carreira a fotografia de significantes interiores - salas - de todos os tipos, também na Europa e na América." Para Fried,

ainda que as imagens de Höfer sejam repletas de detalhes sensuais, mais do que representarem o vazio e aludirem a uma solidude, excluem o observador. Embora sejam extremamente nítidas não o convidam a entrar no espaço representado, ao contrário, o repelem, o deixam na posição de contemplação. O que se dá, segundo o autor, por conta de seu ponto de vista quase sempre elevado e pela simetria acurada que ao invés de aumentarem a ilusão, as tornam estranhas e portanto distantes. Com isso, é a distância que se enfatiza e não a proximidade. (FRIED, 2008, pp.281-286)

Como podemos observar na imagem *sempre branco* (fig. 59), as paredes são frequentemente pintadas de branco, para que o local da exposição esteja continuamente imaculado de interferências do tempo, do uso, do cotidiano, tanto é que a escada que aparece na imagem, está manchada somente de cor branca, o que indica que esta é de longe a cor mais utilizada para as paredes do museu. Também chamam a atenção as arestas, tanto do encontro das paredes com o chão, quanto o canto das duas paredes visíveis, que parecem feitas de papelão, porque o encaixe não é perfeito. Este retrato parece se tratar de uma maquete, ou ainda de um cenário, ou de um lugar que está sendo preparado para algum acontecimento.

Acredito que estas últimas imagens descritas referem-se muito bem a este aspecto cenográfico e “emoldurador” do museu, que prevê o branco como um imenso invólucro, funcionando como um *passe-partout* silencioso, mas não invisível. Ao produzir estas imagens não busquei elementos sedutores, que pudessem camuflar sua condição ordinária e asséptica, ao contrário, pretendi que essa condição estivesse desvelada pelo enquadramento, pela perspectiva cônica e pela supremacia do branco. Com isso, ao contrário da variação cromática e da sedução luminosa presente, por exemplo, nos Desvios de Juliana Gisi⁵², ou nas fotografias de museus de Cândida Höfer⁵³, e da banalidade rigorosa e calculada das maquetes fotografadas de Thomas Demand, minhas imagens parecem desprovidas de atrativos, apresentam situações corriqueiras do MON que através da fotografia pude recortar e relacionar ao modo como experimentei este lugar.

⁵² Juliana Gisi (1979) é artista... <<<

⁵³ Candida Höfer (1944) é uma... <<<

fig. 53 - *porta*, 2015.
Impressão *fine art* em Rag Art
Photographique 310g. 70 x 105 cm

fig. 54 - *auditório*, 2015.
Impressão *fine art* em Rag Art
Photographique 310g. 54 x 105 cm

fig. 55 - *bastidores*, 2015.
Impressão *fine art* em Rag Art
Photographique 310g. 70 x 105 cm

fig. 56 - *corredor para lugar nenhum*,
2015. Impressão *fine art* em Rag Art
Photographique 310g. 70 x 105 cm

fig. 57 - *parede*, 2015.
Impressão *fine art* em Rag Art
Photographique 310g. 70 x 105 cm

fig. 58 - *exposição*, 2015.
Impressão *fine art* em Rag Art
Photographique 310g. 70 x 105 cm

fig. 59 - *sempre branco*, 2015.
Impressão *fine art* em Rag Art
Photographique 310g. 70 x 105 cm

Os corredores e Kafka

Depois das fotos cenográficas, o visitante, por fim, se depara com a instalação *um corredor para Kafka*, e para sair da exposição ele necessariamente terá que passar por este espaço: um corredor comprido de quase dez metros, com pouco mais de 1,40m de largura cujo teto estará a 2,10m do chão. Dentro do corredor haverá uma sequência de imagens, a uma altura de 1,60m, na parede da esquerda, e à direita uma faixa de espelhos na mesma altura (figs. 60 e 61). Na entrada haverá uma imagem (fig. 62) e na saída um espelho que duplicará este corredor, e estará no sentido para o qual o visitante se dirige. Este trabalho surgiu da observação dos corredores da área administrativa em relação à leitura de *O Castelo*, de Kafka. Ao atravessar a longa passagem da instalação, as fotografias justapostas aparecerão refletidas na faixa de espelhos, criando uma espécie de clausura num espaço virtualmente labiríntico, como se vários espaços saíssem de um mesmo corredor, aludindo-se a um tipo de espaço burocrático kafkiano, onde não se sabe o que há por detrás das paredes e portas.

As fotografias utilizadas no corredor, foram tomadas na área administrativa do museu, que fica no volume semienterrado, abaixo do piso de pilotis, em dois blocos restritos ao público. Como já descrito no capítulo 2, os longos corredores (fig. 24), que estão interligados por passagens mais curtas em suas extremidades, dividem o subsolo de maneira geométrica e simétrica, o que os torna muito parecidos, quase idênticos, como revelam as imagens que apresento adiante.

fig. 6o - Imagens ilustrativas da instalação *um corredor para Kafka*. Vistas a partir da entrada (acima) e da saída (abaixo).

Fazem parte da instalação quatorze imagens dos corredores da área administrativa, no tamanho 40 x 60 cm em papel Harman Baryta Warmtone 320gr, que tem um acabamento um pouco brilhante, o que as aproxima do efeito do espelho e também funciona como uma barreira para que o olhar não se alongue para dentro da imagem, apesar de suas perspectivas acentuadas.

Nestas imagens boa parte do plano está preenchido por paredes vazias. Embora as paredes, teto e piso destes espaços sejam brancos, a luz utilizada muda a tonalidade das fotografias, algumas imagens são mais amareladas, outras mais azuladas, acinzentadas, e algumas parecem mais brancas do que outras. É possível vislumbrar também faixas de luz suavemente cromáticas, que vazam de corredores perpendiculares ou de portas abertas, projetadas pelas diferentes temperaturas da iluminação. Esta variação cromática da luz foi mantida, as fotografias não foram “corrigidas” a partir de um balanço de branco. No entanto, estes matizes dificilmente são percebidos à olho nu. É como se, de fato, a fotografia revelasse essa condição. Com exceção de extintores de incêndio vermelhos, bebedouros de água azuis, etc., que em alguns casos figuram como pontos de cor, prevalecem os tons de branco, se é que posso chamá-los assim.

O ponto de vista se declara na convergência simétrica das linhas do piso, do teto, das luminárias e de reflexos brilhantes no piso, às vezes está situado mais à esquerda ou à direita, mas sempre à altura aproximada de 1,55m (relativo ao

meu ponto de vista em pé, como já disse anteriormente). A variação lateral do ponto de fuga, que faz com que as paredes fiquem em escorço ou tomem boa parte do plano fotográfico, é enfatizada na justaposição dessas imagens. A representação fotográfica replica a estrutura binocular da visão, de como percebemos a profundidade em termos de distância e escala. Com isso a reprodução parece traduzir nossa experiência espacial com o mundo, ainda que isto não seja completamente verídico, pois, a nitidez total da imagem somente é possível no plano fotográfico, enquanto que na realidade o olho precisa ajustar o foco a cada ponto objetivo do espaço, e a cada ajuste os demais pontos se embaçam.

Além disso, esta aparente realidade quando desprovida de narrativa, que é o caso das fotografias do MON, ressalta a despersonalização do espaço apresentado. Mesmo que a representação da imagem fotográfica seja semelhante aos espaços de circulação do museu, ainda assim, os poucos detalhes não declaram a origem do lugar ao observador desavisado. Estes espaços se parecem com quaisquer corredores, poderiam pertencer a edifícios administrativos, ser o interior de um banco ou de uma indústria, tanto faz. O fato é que as fotos não contribuem para uma personalização, e esta “neutralidade” ou indiferença é o que de alguma maneira traduz o espírito “burocrático” que assola as instituições na contemporaneidade, mesmo as culturais, mesmo um museu de arte. Talvez haja uma sobreposição de interesses e significados nesta forma de apresentação, mas sem dúvida, esta configuração busca exagerar a confusão de um espaço burocrático, impessoal e impecavelmente limpo.

Esta espacialidade que identificamos como burocrática aparece de forma intensa e complexa na literatura de Kafka. No livro *Kafka, para uma literatura menor* (2003), Deleuze e Guattari descrevem dois grupos arquiteturais que servem a dois tipos de burocracias, uma do passado, imperial, arcaica e despótica, e a do futuro, que seria a nova burocracia socialista ou capitalista dos estados modernos. A segunda arquitetura, da nova burocracia, refere-se à do corredor, “à lente grande angular e profundidade de campo, ao ilimitado corredor imanente, ao modelo terrestre ou subterrâneo, longínquo e contínuo”. (p. 131)

Respectivamente em Kafka encontramos: “por um lado, o infinito-limitado-descontínuo-próximo e distante; por outro, o ilimitado-contínuo-finito-longínquo e contíguo.” (p. 132) Ainda que em Kafka, os dois tipos coexistam, aqui interessa a força desta estrutura arquitetônica longínqua, contínua, de um ilimitado finito que é o corredor. Por exemplo, no romance *O Castelo*, o Albergue dos Senhores é descrito com longos corredores cheios de portas, de “quartos contíguos e sujos onde os funcionários trabalham na cama”, cujas portas abrem e fecham rapidamente sem que se possa saber o que há dentro. (p. 130) O personagem K. tenta sem sucesso conversar com algum destes funcionários, na tentativa de conseguir se aproximar do castelo, mas mesmo quando consegue algum contato, este se torna infrutífero. Além disso, todas as portas nestes corredores são iguais e contíguas, nunca se sabe exatamente quem está presente e em qual quarto. A ênfase recai na infinita angústia de

uma questão irresoluta, que pelos meandros da burocracia e falta de conhecimento nos procedimentos burocráticos levam o personagem e enredar-se em incontáveis digressões com moradores da vila e funcionários subalternos.

Para encerrar, a argumentação central de Deleuze e Guattari é a de que nos dois esquemas arquitetônicos existem dimensões espaciais contraditórias. Por exemplo, no segundo apesar da longinquidade está a contiguidade que aproxima as distâncias, porque “contíguo e longínquo fazem parte de uma outra dimensão, o comprimento, a linha recta, rectilínea” (p. 132) Os corredores do MON sem dúvida atendem a um modelo burocrático e organizacional atual, o longínquo e retilíneo, sequencial, ainda calcado na divisão por salas, interligados por longos corredores, onde prevalece a percepção de “ilimitada finitude”. De forma que, a proximidade somente se dá para os espaços contíguos ou por corredores transversais. Isto aparece na perspectiva acentuada das linhas arquiteturais, como se pode ver nas figuras 62, 63 e 64.

A vacuidade e a brancura dessas passagens são características que revelam a total despersonalização do ambiente, e por consequência uma certa desconexão com a realidade, o que de alguma forma não torna as imagens destes corredores sedutoras ao observador, ele não é convidado a entrar neste espaço, não há nada para se descobrir que a fotografia não revele. Há uma monotonia nesta série, que espero aprofundar na instalação como um todo.

Uma estrutura a partir da perspectiva é evidente nestas fotografias. Tenho como ponto de partida que a fotografia é capaz de registrar como eu percebo a estrutura espacial dada pela arquitetura. É como se através da lente fotográfica

eu estabelecesse um ângulo desta estrutura que me interessa documentar e compartilhar, como pode ser observado especialmente na figura 63. Embora as luzes estejam acesas e por causa delas haja uma variação tonal que esquentava o final do corredor, a longitude ampliada pela perspectiva e pelo vazio das paredes, acentua a impressão de um lugar inabitado. Mais do que isso, dá uma sensação de um lugar qualquer, aponta a monotonia – da qual já falei – de um hospital ou mesmo de uma prisão, nada ali traz a informação de se tratar de um museu. Outra questão que me interessa é a centralidade do ponto de vista, que sutilmente problematiza a opacidade da superfície fotográfica, no seu intuito simulado de representação do espaço e sua profundidade. Por mais que o ângulo projetado das linhas de fuga chamem o espectador para dentro da fotografia, como se para dentro dela houvesse uma profundidade a ser explorada, a superfície semibrilho do papel fotográfico adverte o olhar de que o limite está logo a sua frente.

E não posso deixar de acrescentar a isso que a condição refratária da superfície impressa reforça a brancura e vacuidade inóspitas destes lugares. É tudo tão branco e tão iluminado que ofusca, não se vê rastro de uso. Uma assepsia que de tão naturalizada, nem é questionada, acostumados que estamos com o superficial e o faiscante, como reclama o romancista Junichiro Tanizaki de maneira muito sensível, no ensaio *Em louvor à sombra* de 1933. Para ele, a verdadeira beleza da laca, das pinturas e dos aposentos japoneses que só se revela na penumbra, aos poucos foi sendo perdida com a influência da iluminação moderna ocidental, estranha e prejudicial. A arquitetura oriental preconiza a sombra, e a decoração

pode-se resumir numa complexa e profunda gama de cinzas, onde a luz é sempre filtrada pelos *shoji* e lanternas, e o brilho e a cor são percebidos aos poucos, “de maneira intermitente, um aqui, outro acolá, em misteriosas visões de brilho mortiço e apenas porque o padrão está quase todo oculto em trevas”. (TANIZAKI, 2007, p. 26) Ao contrário, o branco higiênico moderno parece ter vindo para ficar e segue perdurando nos espaços institucionais, especialmente os dedicados à arte moderna e contemporânea. Porém, as fotos dos corredores na sua variação de brancos, revelam aquilo que a olho nu talvez não consigamos enxergar, que estes brancos de fato são azuis, cinzas, amarelos e cor-de-rosa, dada a variação sutil da luz que insistimos chamar de branca.

fig. 61 - Sequência de imagens que farão parte da instalação. Impressas em *fine art* em papel Harman Baryta Warmtone 320g. 40 x 60 cm cada.

fig. 62 - *corredor_0510*, 2016.
Impressão *fine art* em papel
Harman Baryta Warmtone 320g.
161 x 105 cm

fig. 63 - *corredor_o657*, 2016.
Impressão *fine art* em papel
Harman Baryta Warmtone 320g.
161 x 105 cm

fig. 64 - *corredor_0672*, 2016.
Impressão *fine art* em papel
Harman Baryta Warmtone 320g.
40 x 60 cm

Desenlace

Como encerramento das questões que surgiram no decorrer deste processo, existem três imagens que para mim exploram os limites deste projeto como um todo, de como a fotografia aliada a propostas de ocupação do espaço é capaz de protagonizar o banal, revelando situações e paisagens inexpressivas, e principalmente reestabelecer uma percepção do próprio espaço representado e seus elementos estruturais, a partir de sua encenação.

A primeira delas *brazil* (fig. 65), é o retrato de um dos equipamentos de ar condicionado, que aqui aparece como uma máquina de ficção, com seus apoios metálicos e tubos. A posição centralizada e a escala insinuam um corpo escultórico, pesado, robusto, que ocupa boa parte da superfície. Apesar de claramente ser reconhecido como um aparelho ou equipamento, encontrá-lo nos recintos do museu, ou ainda, perceber que este tipo de máquina faça parte de sua estrutura, revela algo de nosso modo de viver e habitar o mundo que escapa das questões apontadas aqui. Além disto, a imagem causa uma sensação de um ambiente inóspito, uma fábrica ou mesmo uma usina, não nos remete ao espaço de um museu. Por outro lado, fotografar, escolher um ângulo, fazer um enquadramento, propor uma escala e definir um acabamento de sua superfície, são procedimentos que conferem ao objeto representado um certo protagonismo. Seu título remete ao filme *Brazil - the film* (1985), de Terry Gilliam, uma comédia britânica de ficção científica sobre uma

sociedade absorvida por máquinas e burocracias de um estado controlador e distópico.

A segunda imagem, *montagem* (fig. 66), faz parte da série de retratos dos jardins internos do museu. Estes jardins são “um fora” dentro do museu. Assim como nas outras fotos desta série, o ponto de fuga está situado mais ou menos no meio, acentuando as linhas da arquitetura que se dirigem em sua direção. Neste caso, parece difícil identificar os planos: ao centro e ao fundo, uma área retangular chama o olhar, tudo parece se dirigir para este ponto central mais claro, porém opaco. Ao mesmo tempo as paredes divisórias da direita impedem que o olho siga esta profundidade. Há também o reflexo de metade de meu corpo, que é sutil, como se um véu de imagem transparente houvesse sido sobreposto à cena, que traz novamente o olhar para a frente. E a presença do tripé à direita, entrega toda a situação, um mínimo de narrativa se desdobra, porque a primeira impressão de se tratar de uma montagem de duas imagens distintas, se desfaz no momento em que meu vulto remete ao tripé.

O terceiro e último trabalho, sobre o qual quero lançar um olhar dentro do contexto geral desta tese, é a fotografia *cenário* (fig. 67). Trata-se de um “cenário acontecido”, se esta for a melhor definição, uma composição encontrada nos corredores da área de acesso ao Olho. A cena retrata parcialmente a escada que dá acesso à torre. Ao lado da escada, dominando o centro, encontra-se um pedestal de forma octogonal, que pela sua posição e pela iluminação que recebe, alude a um objeto em exposição. Este volume está emoldurado por paredes de fundo e laterais à meia-luz. A situação parece ter

sido preparada, porque suas linhas e tons de cinza criam um cenário, e não um retrato concreto do museu. De todas as fotos feitas neste projeto, esta é a que mais se aproxima de uma montagem, uma característica que coloca a noção de realidade e ficção sob certa pressão. E claro, a insinuação de uma situação forjada, mais precisamente de uma montagem deliberada para a fotografia, sobrecarrega a suspeita acerca da realidade dos espaços do museu apontada por estas imagens. Estas três cenas acima descritas sintetizam tanto a ambiguidade da linguagem fotográfica em ser representação e ilusão, quanto a ambiguidade do museu com sua identidade despersonalizada.

Ao deixar para trás o corredor para Kafka, o visitante de *SOBRE 34mil m²* é devolvido ao museu depois de ter experimentado através do percurso um leque de percepções apresentadas em espaços e imagens. Imagens tramadas na descoberta tanto do presente quanto da sua história do MON. A partir de então, talvez ele caminhe por lá, sabendo que há mais do que enormes pilotis sustentando aquelas salas, que há nas camadas escondidas, desejos não alcançados, propostas não finalizadas, e outras tantas vocações e vontades a se construir.

O maior desafio enfrentado no decorrer deste processo foi o de costurar o conteúdo da escrita ao conteúdo poético. Porém, agora, ao finalizá-lo percebo que não se tratava de dois conteúdos, mas que na realidade constituíam uma mesma substância. Substância essa que fui decantando em dois extratos, um histórico e um visual, que permeiam os relatos e ficções aqui apresentados, e que, longe de parecerem separados, se sustentam mutuamente, e portanto são indissociáveis.

fig. 65 - *brazil*, 2015.
Impressão *fine art* em Rag Art
Photographique 310g. 105 x 70 cm

fig. 66 - *montagem*, 2015.
Impressão *fine art* em Rag Art
Photographique 310g. 70 x 105 cm

fig. 67 - *cenário*, 2015.
Impressão *fine art* em Rag Art
Photographique 310g. 70 x 105 cm

fig. 68 - *volume suspenso*, 2015.
Impressão *fine art* em Rag Art
Photographique 310g. 70 x 105 cm

Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. Museo Valéry-Proust. In: **Prismas**, la crítica de la cultura y la sociedade. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Ediciones Ariel, 1962. p. 187 - 200.
- AMARAL, Aracy. Mário Pedrosa: um homem sem preço. In: MARQUES NETO, Jose Castilho (org.) **Mário Pedrosa e o Brasil**. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2001. (p.51-56)
- ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. Mário Pedrosa e a tradição crítica in: MARQUES NETO, Jose Castilho (org.) **Mário Pedrosa e o Brasil**. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2001. (p.41-50)
- _____. Os Novos Museus. **Novos Estudos**, CEBRAP, nº 31, out 1991. p. 161-169
- _____. Os novos museus. In: **O lugar da arquitetura depois dos modernos**. São Paulo: EDUSP, 1993.
- BARRIOS, Carola. Transcrições arquitetônicas: Niemeyer e Villanueva em diálogo museal. **Arquitextos**, São Paulo, ano 13, n. 151.03, Vitruvius, dez. 2012 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.151/4465>>.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica**. 1955. 21p. <http://www.ufrgs.br/obec/assets/acervo/arquivo/benjamin_reprodutibilidade_tecnica.pdf> Consultado em 15 de junho de 2016
- CABRAL, Themys. Os desenhos de Curitiba. **Gazeta do Povo**. Texto publicado na edição impressa de 05 de fevereiro de 2011. in: <http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/os-desenhos-de-curitiba-ee64b5kc2zotz1haskcigzyvi>. Consultado em 17 de outubro de 2015.

CAMNITZER, Luis. **El museo es una escuela**. Entrevista institucional. 2013. in: <http://www.malba.org.ar/luis-camnitzer-el-museo-es-una-escuela/>. Consultado em 08 de agosto de 2016.

_____. **Ni arte ni educación**. Disponível em: <<http://www.niartenieducacion.com/project/textos/>> . Consultado em 10 de agosto de 2016.

_____. Entre pensamiento crítico y cinismo ético. Entrevista - **Revista Exit Express**, n.46, outubro de 2009. Disponível em: <http://www.revistasculturales.com/revistas/108/exit-express-revista-de-informacion-y-debate-sobre-arte-actual/num/46/>. Consultado em 10 de agosto de 2016.

_____. El aula de camnitzer. entrevista a Gerardo Pulido. **Revista Incubo** nº3, Incubo / Metales Pesados, Santiago, Chile. 2008

_____. La Enseñanza del arte como fraude. texto de conferência no Museu de Arte da Universidade Nacional em Bogotá, março de 2012. Disponível em: <http://esferapublica.org/nfblog/la-ensenanza-del-arte-como-fraude/>. Consultado em 09 de agosto de 2016.

CIFUENTES, Adolfo. Ficções Museográficas - O Cubo Branco como Caixa de Pandora. **PÓS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG** : Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 156 - 174, nov. 2012.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. Lucio Costa e a revolução na arquitetura brasileira 30/39. De lenda(s) e Le Corbusier. **Arquitextos**, São Paulo, ano 02, n. 022.01, Vitruvius, mar. 2002 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.022/798>>.

CORNELSEN, Ayrton Lolo. Poder público e o urbanismo em Curitiba. **Revista Paraná em Páginas**. s/d. Disponível em: <<http://www.lolocornelsen.com.br/portal/lolo/txt-palestra.html>>. Consultado em 02 de julho de 2015.

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas dos museus**. Trad. Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 306p.

DURAND, José Carlos; SALVATORI, Elena . Por uma nova agenda de pesquisa em torno de Oscar Niemeyer. **Arquitextos**, São Paulo, ano 11, n. 130.06, Vitruvius, mar. 2011 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.130/3800>>.

FABBRINI, r.n. A fruição dos novos museus. **Especiaria - Cadernos de Ciências Humanas**. Vol 11, n.19, jan/jun2008, p.245-268.

FIGUEROLA, Valentina. Concreto, Poesia e Niemeyer, **Revista AU**, edição 106, em 2003. Disponível em: <<http://au.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/106/artigo23488-1.aspx>>. Consultado em 08 de abril de 2016.

FOSTER, Hal. **O complexo arte-arquitetura**. Tradução Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naif, 2015. 208p.

_____. **O complexo arte-arquitetura**. Tradução Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naif, 2015. Resenha de GEMIN, Deborah Alice Bruel. A arquitetura contemporânea icônica e a subordinação do cultural ao econômico. **Resenhas Online**, São Paulo, ano 16, n. 174.03, Vitruvius, jun. 2016 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/16.174/6031>>.

FRIED, Michael. **Why photography matters as art as never before**. New Haven: Yale University Press, 2008. 410 pp.

_____. **Thomas Demand e suas alegorias da intenção; "exclusão" em Candida Höfer, Hiroshi Sugimoto e Thomas Struth**. Trad. Deborah A. Bruel Gemin e Juliana Gisi. Revista Ars, nº 28, ano 15, São Paulo, 2017. No prelo

HERKENHOFF, Paulo. **Museu Oscar Niemeyer: 2003 a 2007**. Org.: Ariadne G. Mattei Manzi. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2008.

HUGHES, Robert. **Man of steel**. 22/06/2005. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/artanddesign/2005/jun/22/art>>. Consultado em 23 de março de 2016.

IZAR DOS SANTOS, Gabriela. Brasília, a capital, e Oscar Niemeyer, o autofágico. **Minha Cidade**, São Paulo, ano 05, n. 057.03, Vitruvius, abr. 2005 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/05.057/1980>>.

JAMESON, Frederic. Reificação e utopia na cultura de massa. Trad. João Roberto Martins Filho. **Crítica Marxista**, São Paulo, nº 1, 1994. p. 1-25.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. **Revista Arte & Ensaios**, ano XV, nº 17, PPGAV/EBA/UFRJ, 2008. p.167-187. Disponível em: <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17_Miwon_Kwon.pdf>

LERNER, Jaime. 2001. **Entrevista**. In: arcoweb.com.br/projetodesign/entrevista/jaime-lerner-01-08-2001 Consultado em 16 de setembro de 2015.

MACIEL, Carlos Alberto. Villa Savoye: arquitetura e manifesto. **Arquitextos**, São Paulo, ano 02, n. 024.07, Vitruvius, maio 2002. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.024/785>>.

MANZI, Ariadne Mattei (Org.). **Museu Oscar Niemeyer: 2003 a 2007**. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2008.

MIRANDA, Oswaldo. Comentário postado no blog Mirán. PratoArt Déco/NovoMuseu. de 16/05/2007. Disponível em: <<http://mirandesign.blogspot.com.br/2007/05/prato-art-dconovomuseu.html>>. Consultado em 07 de novembro de 2014.

MOIMAS, Valentina. Arquitetura Moderna no Brasil. Uma história em processo de escritura. **Arquitextos**, São Paulo, ano 14, n. 168.00, Vitruvius, maio 2014. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/14.168/5217>>.

MOTTA, Renata. Espaços Indigestos: os museus precisam de arte? **Revista Número**, Número 4,(s.d.) Disponível em: <<http://www.forumpermanente.org/rede/numero/rev-numero4/renatamotta4>>

MOURA, Rosa. Efeitos simbólicos do museu Oscar Niemeyer na internacionalização de Curitiba. **Arquitextos**, São Paulo, ano 11, n. 125.08, Vitruvius, out. 2010 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.125/3567>>.

MUELLER, Oscar. **Centro Cívico de Curitiba, um espaço identitário**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Orientador Prof. Dr. Rogério de Castro Oliveira. Porto Alegre, 2006. 210p.

Museu Oscar Niemeyer. Texto institucional sobre o museu. Disponível em: <http://www.museuoscarniemeyer.org.br/institucional/sobre-mon>. Consultado em 19 de outubro de 2015.

Museu de Curitiba firma sua identidade. **Agencia Estado**. 21 de Novembro de 2002. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,museu-de-curitiba-firma-sua-identidade,20021121p7662>>. Consultado em outubro de 2015.

NOBRE, Ligia. Guggenheim-Rio é visão estereotipada do Brasil. **Revista Número**, Número 2,(s.d.) . Disponível em: <<http://www.forumpermanente.org/rede/numero/rev-numero2/ligia-nobre>>. Consultado em 28 de janeiro de 2016.

NUNES, Fabricio Vaz. [e-mail]. 24 de novembro de 2016, Curitiba [para] GEMIN, Deborah Alice Bruel. Diálogo sobre o assunto da tese.

PEDROSA, Mario. **Política das Artes**. Organização e apresentação Otília Beatriz Fiori Arantes. vol.01. São Paulo: EDUSP, 1995. (Parte III Museus de Artes no Brasil, p285-312)

_____. **Brasília ou Maracangalha?** Texto transcrito do livro “Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília”, Mario Pedrosa. Editora Perspectiva, São Paulo, 1981. Org. Aracy A. Amaral. Disponível em: <http://brasiliapoetica.web1509.kinghost.net/brasil-ou-maracangalha/>

PLETISCH, Vera L. **Mario Pedrosa: Arte E Educação**. Anais do 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (p 3924 - 3934).

RUPP, Isadora. Da burocracia ao museu. **Gazeta do Povo**. Texto publicado na edição impressa de 11 de novembro de 2012.

_____. Para preencher vazios. **Gazeta do Povo**. Texto publicado na edição impressa de 18 de novembro de 2012.

SAIKI, Lyrian. NovoMuseu de olho na revolução cultural. **Tribuna Paraná**, 23 de novembro de 2002. Disponível em: <<http://www.tribunapr.com.br/noticias/parana/novomuseu-de-olho-na-revolucao-cultural/>>. Consultado em 20 de novembro de 2015.

SALZSTEIN, Sonia. Mário Pedrosa: crítico de arte. In: MARQUES NETO, Jose Castilho (org.) **Mário Pedrosa e o Brasil**. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2001. (p.69-81)

SOUTO NETO, Francisco. Obra genial de Niemeyer. artigo publicado no **Jornal do Centro Cívico**. Ano II - nº 7 - dezembro de 2002. pág.3.

SPERLING, David. As arquiteturas de museus contemporâneos como agentes no sistema da arte. **Periódico Permanente**, v. 1, n.1, 2012. Fórum Permanente.

TANIZAKI, Junichiro. **Em louvor da sombra**. Tradução do japonês Leiko Gotoda. São Paulo: Companhia das Letras. 2007. 72p.

TOMKINS, Calvin. **A vida dos artistas**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Bei Comunicação, 2009.

ULTRAMARI, Clovis. et al. O NovoMuseu de Oscar Niemeyer: a obra do arquiteto pelo olho do operário. **Cadernos de Arquitetura e Urbanismo**, Belo Horizonte, v. 11, n. 12, p. 169-188, dez. 2004.

VALÉRY, Paul. **O Problema dos museus**. Tradução Sonia Salzstein. Revista Ars, vol 6, nr 12, 2008 [p.31-34].

VENTURI, Robert; BROWN, Denise Scott; IZENOUR, Steven. **Aprendendo com Las Vegas**. Coleção Face Norte, volume 03. Cosac Naify : São Paulo, 2003.

WEBER, Max. **¿Qué es la burocracia?**. Libros Tauro. [www.ucema.edu.ar]. Última consulta em: 20 de março de 2015. <http://www.ucema.edu.ar/u/ame/Weber_burocracia.pdf> Consultado em 29 de setembro de 2015.

WISNIK, Guilherme. **Os novos museus e o marketing das cidades**: Curitiba e Rio de Janeiro. (s.d.) Disponível em: <www.correiodacidade.com.br/antigo/ed323/politica3.htm> Consultado em 06 de outubro de 2015.

Lista de imagens

- fig. 1** *elefante branco*, 2014. Caneta hidrográfica sobre papel de bloco de anotações. 10 x 13,5 cm. Acervo da artista.
- fig. 2** Imagens da construção do edifício Humberto Alencar Castelo Branco. Fonte: Tecnicalc - <http://www.tecnicalc.com.br/pt/detalhes.php?pag=6&cod=18>
- fig. 3** *recorte na paisagem*, 2015. Caneta hidrográfica sobre papel Hahnemühle bamboo 265g. 30 x 40cm. Acervo da artista.
- fig. 4** Desenhos de Niemeyer das vistas superiores do conjunto dos volumes propostos no projeto do IEP (1967).
Fonte: Mueller, Oscar. **Centro Cívico de Curitiba**, um espaço identitário. Dissertação de Mestrado. 2006. p. 177
- fig. 5** Desenhos com vista frontal e cortes laterais mostrando a disposição dos pilotis em relação ao piso suspenso.
fonte: Mueller, Oscar. **Centro Cívico de Curitiba**, um espaço identitário. Dissertação de Mestrado. 2006. p. 183
- fig. 6** Desenho de topo com a disposição das salas de aula em toda a extensão do primeiro piso.
fonte: Mueller, Oscar. **Centro Cívico de Curitiba**, um espaço identitário. Dissertação de Mestrado. 2006. p. 182
- fig. 7** *vão*, 2015. Caneta hidrográfica sobre papel Cà grain branco 224g. 21 x 29cm. Acervo da artista. Acervo da artista.
- fig. 8** Capa e página interna do folder do NovoMuseu projeto gráfico de Miran.Fonte: Oswaldo Miranda.

- fig. 9** Material produzido por Miran para o Novo Museu: logomarca, sacolas, capa de CD de exposição de Poty Lazzarotto, xícara e camiseta. Fonte: Oswaldo Miranda.
- fig. 10** Transparência do Olho, antes do escurecimento dos vidros. (fonte Arcoweb: <https://arcoweb.com.br/projetodesign/especiais/oscar-niemeyer-e-brasil-arquitetura-novomuseu-curitiba-01-01-2003>)
- fig. 11** Banner do 3º Foro de Agricultura de América del Sur, instalado na área dos pilotis do MON durante o evento realizado nas dependências do Museu Oscar Niemeyer em novembro de 2015. (foto: Deborah Bruel)
- fig. 12** *ao chegar*, 2016. Desenho ilustrativo dos acessos ao MON. Caneta hidrográfica sobre papel opalina 180g. 21 x 29 cm. Acervo da artista.
- fig. 13** *rotas*, 2016. Desenho ilustrativo dos acessos ao MON. Caneta hidrográfica sobre papel opalina 180g. 21 x 29 cm. Acervo da artista.
- fig. 14** *subterrâneo*, 2016. Desenho ilustrativo do subsolo e acesso ao Olho. Caneta hidrográfica sobre papel opalina 180g. 21 x 29 cm. Acervo da artista.
- fig. 15** Logomarca do Museu Oscar Niemeyer. Fonte: fac-símile de papel timbrado
- fig. 16** *olho aberto ao público*, 2015. Caneta hidrográfica sobre papel Cà grain branco 224g. 21 x 29cm. Acervo da artista.
- fig. 17** *treinando para ser Niemeyer*, 2015. Caneta hidrográfica sobre papel Cà grain branco 224g. 21 x 29cm. Acervo da artista.

- fig. 18** *castelo branco*, 2016. Caneta hidrográfica sobre papel opalina 180 g. 21 x 29 cm. Acervo da artista.
- fig. 19** *pilotis*, 2014. Desenhos da estrutura da construção do edifício de 1967. Caneta hidrográfica sobre papel Cà grain branco 224g. 2014. 21 x 29cm. Acervo da artista.
- fig. 20** *cuidado degraui*, 2015. Desenhos das elevações junto às paredes de algumas salas expositivas do MON. Caneta hidrográfica sobre papel Cà grain branco 224g. 21 x 29cm. Acervo da artista.
- fig. 21** Desenho de Niemeyer do memorial descritivo – vista da sala de aula do projeto para o IEP.
- fig. 22** Anotações e desenhos de Oscar Niemeyer – memorial descritivo – vista da sala de aula do projeto para o IEP.
- fig. 23** *salas*, 2016. Desenho de topo com a disposição atual das salas expositivas no primeiro piso. Caneta hidrográfica sobre papel Cà grain branco 224g. 21 x 29cm. Acervo da artista.
- fig. 24** *corredores*, 2016. Desenho ilustrativo da disposição dos corredores nas áreas administrativa e técnica do MON. Caneta hidrográfica sobre papel opalina 180 g. 21 x 29 cm. Acervo da artista.
- fig. 25** *olho*, 2015. fotografia digital. Acervo da artista.
- fig. 26** Imagens do salão principal do Olho na sua configuração original em 2003. (foto: Flavio Antonio Ortolan)
Fonte: < <http://www.fotografandocuritiba.com.br/2016/05/o-interior-do-olho.html> >

- fig. 27** Imagem do momento em que o barco bate no céu abobadado no filme *The Truman Show*.
Fonte: <<http://www.archdaily.com/295301/films-architecture-the-truman-show>>
- fig. 28** Detalhe dos vidros e do teto do Olho. (foto: Flavio Antonio Ortolan)
Fonte: <<http://www.fotografandocuritiba.com.br/2016/05/o-interior-do-olho.html>>
- fig. 29** Detalhes da exposição Eternos tesouros do Japão, agosto de 2006. Salão do Olho com os vidros escurecidos. À esquerda com a iluminação da exposição e à direita com as luzes do salão parcialmente acesas. (Foto: José Gomercindo)
Fonte: <<http://www.historico.aen.pr.gov.br/modules/galeria/detalhe.php?foto=27728&evento=5420>>
- fig. 30** *torre*, 2015. Desenho dos pisos do Olho sugerindo a localização da loja, bar, restaurante e pequeno auditório. Caneta hidrográfica sobre papel Cà grain branco 224g. 21 x 29cm. Acervo da artista.
- fig. 31** Imagem do livro *Aprendendo com Las Vegas*. Fonte: fac-símile de página do livro: VENTURI, Robert; BROWN, Denise Scott; IZENOUR, Steven. **Aprendendo com Las Vegas**. Coleção Face Norte, volume 03. Cosac Naify : São Paulo, 2003.
- fig. 32** Ilustração dos modelos pato e galpão decorado de Venturi, Scott Brown e Izenour para **Aprendendo com Las Vegas**, de 1972. Fonte: fac-símile de página do livro: VENTURI, Robert; BROWN, Denise Scott; IZENOUR, Steven. *Aprendendo com Las Vegas*. Coleção Face Norte, volume 03. Cosac Naify : São Paulo, 2003.
- fig. 33** *olhares*, 2016. Caneta hidrográfica sobre papel opalina 180 g. 21 x 29 cm. Acervo da artista.
- fig. 34** *azul e amarelo*, 2015. Fotografia digital. Acervo da artista.

- fig. 35** *iceberg-formigueiro I*, 2015. Caneta hidrográfica sobre papel Cà grain branco 224g. 21 x 15cm. Acervo da artista.
- fig. 36** *iceberg-formigueiro*, 2015. Caneta hidrográfica sobre papel Cà grain branco 224g. 21 x 29cm. Acervo da artista.
- fig. 37** *iceberg-formigueiro II*, 2015. Caneta hidrográfica sobre papel Cà grain branco 224g. 21 x 29cm. Acervo da artista.
- fig. 38** *escalar o totem*, 2016. Caneta hidrográfica sobre papel Cà grain branco 224g. 21 x 29cm. Acervo da artista.
- fig. 39** *rascunho*, 2015. Caneta hidrográfica sobre papel de rascunho. 13 x 21cm. Acervo da artista.
- fig. 40** *o espetáculo já vai começar*, 2015. Caneta hidrográfica sobre papel Cà grain branco 224g. 21 x 29cm. Acervo da artista.
- fig. 41** Desenho ilustrativo da disposição para a exposição *SOBRE 34 mil m²*.
- fig. 42** Desenho de topo com uma das possíveis disposições da instalação *sala de aula*.
- fig. 43** Vista parcial da exposição *SOBRE 34 mil m²* a partir da entrada da instalação *sala de aula*.
- fig. 44** Desenhos de mesa e bancos para a instalação *sala de aula*.
- fig. 45** *meio a meio*, 2015. Impressão *fine art* em Rag Art Photographique 310g. 70 x 105 cm. Acervo da artista.
- fig. 46** *túnel vermelho*, 2015. Impressão *fine art* em Rag Art Photographique 310g. 105 x 70 cm. Acervo da artista.
- fig. 47** *cortina de sombra*, 2015. Impressão *fine art* em Rag Art Photographique 310g. 70 x 105 cm. Acervo da artista.

- fig. 48** *passagem*, 2015. Impressão *fine art* em Rag Art Photographique 310g. 70 x 105 cm. Acervo da artista.
- fig. 49** *dobrado*, 2015. Impressão *fine art* em Rag Art Photographique 310g. 70 x 105 cm. Acervo da artista.
- fig. 50** *Rothko*, 2015. Impressão *fine art* em Rag Art Photographique 310g. 105 x 70 cm. Acervo da artista.
- fig. 51** *escada*, 2015. Impressão *fine art* em Rag Art Photographique 310g. 105 x 70 cm. Acervo da artista.
- fig. 52** *estandarte*, 2015. Impressão *fine art* em Rag Art Photographique 310g. 105 x 70 cm. Acervo da artista.
- fig. 53** *porta*, 2015. Impressão *fine art* em Rag Art Photographique 310g. 70 x 105 cm. Acervo da artista.
- fig. 54** *auditório*, 2015. Impressão *fine art* em Rag Art Photographique 310g. 54 x 105 cm. Acervo da artista.
- fig. 55** *bastidores*, 2015. Impressão *fine art* em Rag Art Photographique 310g. 70 x 105 cm. Acervo da artista.
- fig. 56** *corredor para lugar nenhum*, 2015. Impressão *fine art* em Rag Art Photographique 310g. 70 x 105 cm. Acervo da artista.
- fig. 57** *parede*, 2015. Impressão *fine art* em Rag Art Photographique 310g. 70 x 105 cm. Acervo da artista.
- fig. 58** *exposição*, 2015. Impressão *fine art* em Rag Art Photographique 310g. 70 x 105 cm. Acervo da artista.
- fig. 59** *sempre branco*, 2015. Impressão *fine art* em Rag Art Photographique 310g. 70 x 105 cm. Acervo da artista.
- fig. 60** Imagens ilustrativas da ilustração *um corredor para Kafka*. Vistas a partir da entrada (acima) e da saída (abaixo).

- fig. 61** Sequência de imagens que farão parte da instalação. Impressas em *fine art* em papel Harman Baryta Warmtone 320g. 40 x 60 cm. Acervo da artista.
- fig. 62** *corredor_0510*, 2016. Impressão *fine art* em papel Harman Baryta Warmtone 320g. 161 x 105 cm. Acervo da artista.
- fig. 63** *corredor_0657*, 2016. Impressão *fine art* em papel Harman Baryta Warmtone 320g. 161 x 105 cm. Acervo da artista.
- fig. 64** *corredor_0672*, 2016. Impressão *fine art* em papel Harman Baryta Warmtone 320g. 40 x 60 cm. Acervo da artista.
- fig. 65** *brazil*, 2015. Impressão *fine art* em Rag Art Photographique 310g. 105 x 70 cm. Acervo da artista.
- fig. 66** *montagem*, 2015. Impressão *fine art* em Rag Art Photographique 310g. 70 x 105 cm. Acervo da artista.
- fig. 67** *cenário*, 2015. Impressão *fine art* em Rag Art Photographique 310g. 70 x 105 cm. Acervo da artista.
- fig. 68** *volume suspenso*, 2015. Impressão *fine art* em Rag Art Photographique 310g. 70 x 105 cm. Acervo da artista.

Agradecimentos

Ao Museu Oscar Niemeyer, em especial à Estela Sandrini e Cristine Pieske pelo carinho e entusiasmo com que me acolheram.

Ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação e Artes da USP, seu corpo docente e técnico.

À Fundação Araucária e CAPES.

À UNESPAR Campus I - Curitiba (EMBAP), seu corpo docente e técnico; em especial ao Colegiado do Curso de Escultura: Carina Weidle, Lilian Gassen, Débora Santiago, Katiúcyá Périgo e Pollyanna Morgana, pelo apoio.

Aos professores: Dária Jaremtchuk, Vera Maria Pallamin, Luiz Recamán e Ricardo Fabbrini.

À Marco Giannotti por ter aceitado me acompanhar nesta jornada.

À Julia Buenaventura por todas as nossas conversas.

À Caroline Saut Schroeder pela amizade, dedicação e parceria no belo projeto gráfico.

À Ana Rocha por acreditar e ajudar a construir o projeto da exposição.

À Juliana Gisi pela amizade e parceria na tradução do Michael Fried.

Aos queridos amigos que me apoiaram e, que de uma maneira ou de outra, contribuíram para que esse percurso fosse possível: Aline, Ana Bellenzier, Beto, Fabio Noronha, Fabrício Vaz Nunes, Felipe Ferreira, Helô, Keila Kern, Leticia Magalhães, Luana Veiga, Patrícia Bosquirolli, Paulo Reis e Taís Cabral.

À Lori de Almeida pela cumplicidade.