



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
Centro de Ciências Humanas e Sociais – CCH



Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCT

Programa de Pós Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS)
Mestrado em Museologia e Patrimônio

MUSEU DO AÇUDE E A CONSTRUÇÃO DE UM NOVO ESPAÇO MUSEOLÓGICO

Thaís Fernanda Bette

UNIRIO / MAST - Rio de Janeiro, março – 2015.

MUSEU DO AÇUDE E A CONSTRUÇÃO DE UM NOVO ESPAÇO MUSEOLÓGICO

por

Thaís Fernanda Bette

Aluna do Curso de Mestrado em Museologia e Patrimônio
Linha 01 – Museu e Museologia

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Museologia
e Patrimônio.

Orientador: Professor Dr. Ivan Coelho de Sá

B565

Bette, Thais Fernanda

Museu do Açude e a construção de um novo espaço museológico / Thais Fernanda Bette.--Rio de Janeiro, 2015.

xi, 138f. : il.

Orientador: Professor Dr. Ivan Coelho de Sá

Referencia: f. 103 -111;

Inclui anexos

Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro ; Museu de Astronomia e Ciências Afins, Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Rio de Janeiro, 2015.

1. Museu. 2. Museologia. 3. Patrimônio. 4. Museu do Açude. 5. Arte contemporânea. 6. Instalação física. I. Sá, Ivan Coelho de. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio. III. Museu de Astronomia e Ciências Afins. V. Título.

CDU: 069.01

FOLHA DE APROVAÇÃO**MUSEU DO AÇUDE E A
CONSTRUÇÃO DE UM NOVO
ESPAÇO MUSEOLÓGICO**

Dissertação de Mestrado submetida ao corpo docente do Programa de Pós- Graduação em Museologia e Patrimônio, do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro–UNIRIO e Museu de Astronomia e Ciências Afins–MAST/MCT, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Museologia e Patrimônio.

Aprovada por

Prof. Dr. _____

**Ivan Coelho de Sá
(PPG-PMUS - UNIRIO)**

Prof. Dr^a. _____

**Alejandra Saladino
(PPG-PMUS - UNIRIO)**

Prof. Dr^a. _____

**Maria Clara Amado Martins
(PPGAV – UFRJ)**

Rio de Janeiro, março de 2015.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO
Centro de Ciências Humanas e Sociais - CCH




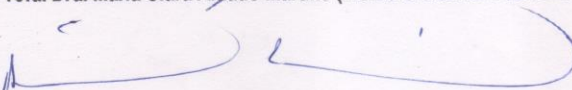
Museu de Astronomia e Ciências Afins - MAST/MCT

**Programa de Pós Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS)
Mestrado em Museologia e Patrimônio**

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Às 13 horas do dia 30 de março de 2015, no NUPRECON do CCH / UNIRIO, foi iniciado o exame de defesa de Dissertação da aluna **THAIS FERNANDA BETTE**, do Mestrado em Museologia e Patrimônio, do Programa de Pós Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS), desenvolvido em parceria pela UNIRIO e pelo MAST, como parte do processo de obtenção do título de Mestre em Ciências- Museologia e Patrimônio. Integraram a banca de avaliação os seguintes professores doutores: **Ivan Coelho de Sá (orientador)**, **Alejandra Saladino (membro interno, PPG-PMUS)** e **Maria Clara Amado Martins (membro externo - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - PPGAV / UFRJ)**. Abrindo os trabalhos, o professor orientador comunicou à aluna como se daria o processo de avaliação, sendo 30 minutos para apresentação da proposta e resultados finais da pesquisa, seguindo-se as considerações da avaliadora externa, da professora do Programa convidada para a banca, e, finalmente, do professor orientador. A aluna realizou a apresentação no prazo estipulado. Em seguida, os professores fizeram suas considerações. A aluna teve 20 minutos para debater as considerações apresentadas, aceitando incorporá-las ao seu trabalho. A seguir, a aluna e os demais presentes retiraram-se do recinto e os professores fizeram suas deliberações. Às 14 horas e 45 minutos a banca solicitou o retorno da aluna ao recinto e encerrou-se a defesa, sendo a aluna aprovada e fazendo, assim, jus ao Grau de Mestre em Ciências em Museologia e Patrimônio. A banca indicou a dissertação para publicação.


Prof. Dra. Maria Clara Amado Martins (membro externo PPGAV / UFRJ)


Prof. Dra. Alejandra Saladino (membro interno - PPG-PMUS)


Prof. Dr. Ivan Coelho de Sá (orientador)

Aos meus pais Ana Dalva e Carlos Alberto.

Ao meu marido Leonardo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a CAPES que permitiu a continuidade do Mestrado com uma bolsa de estudos.

Ao Prof. Dr. Ivan Coelho de Sá, pela atenção e a palavra acolhedora em momentos angustiantes.

Aos membros da banca, Prof. Dr^a. Alejandra Saladino e Prof. Dr^a. Maria Clara Amado Martins, que desde a qualificação aceitaram ao convite, pelas críticas e sugestões, que tanto contribuíram e que tentei respeitosamente atender.

As Profs. Dr^{as} Maria Luisa Luz Távora e Helena Cunha Uzeda pela suplência na banca de defesa.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio e aos colegas de turma, sempre dispostos ao diálogo e as trocas sejam científicas ou sociais.

Aos entrevistados, que muito contribuíram com a pesquisa: Vera de Alencar – diretora dos Museus Castro Maya; Paulo Sá – Coordenador de Comunicação Social do Museu do Açude – e Anaildo Baraçal – ex-Coordenador de Acervos dos Museus Castro Maya (atualmente no Museu Nacional de Belas Artes) –, pela generosidade e atenção. Aos entrevistados Nuno Ramos e Eduardo Coimbra – artistas participantes do Espaço de Instalações, que me atenderam prontamente e foram muito atenciosos.

Aos integrantes do Projeto Hélio Oiticica pela contribuição em forma de imagens e documentos.

Aos queridos colegas de trabalho (sim, ainda os considero assim), Gláucia Côrtes Abreu, Norma Marotti Faibanks, Denise Batista, Denise Taveira de Couto e Virgílio Luiz Gonzaga Júnior, que participaram desse e de outros momentos da minha vida com ensinamentos e ajuda sempre afetuosa.

A amiga a quem carinhosamente chamo de Conselheira Museológica, Vivian Horta, que sempre me ajudou com conversas, conselhos e ensinamentos da área que escolhemos, à qual também devo agradecer pela participação direta desde o projeto para este Mestrado.

Aos amigos presentes durante o tempo de Mestrado ou não, aos quais nomeio alguns aqui: Noeli dos Santos, Nilza Correa, Mariana Casanova, Jorge D'Anello, Luana Ferreira e Selma Nastaro Zaia.

Ao meu tio Alcides Ferrari pela presença firme e decidida, sempre pronto a ajudar. Ao meu irmão Carlos Alberto Bette Júnior, pelo carinho e pelas implicâncias. A todos os outros familiares presentes ou não na caminhada da vida, aos quais destaco os tios Antônia Ferrari Grande, José Carlos Grande, Maria José Rosa Ferrari e José Claudio Ferrari e as primas Keila Cristina Grande, Katia Fabiana Grande, Kelly Cristina Ferrari Camargo e Micheli Patrícia Ferrari, pela presença, amizade e carinho, durante a vida e especialmente neste momento.

Ao marido, namorado, amigo, companheiro Leonardo Silva Leite por estar ao meu lado apesar de tudo, pelo amor, dedicação e por embarcar comigo nos sonhos mais loucos, além da ajuda constante no Mestrado.

Aos meus pais Ana Dalva Ferrari Bette e Carlos Alberto Bette, por tudo e por sempre, pelo que aprendi com eles, desde princípios básicos como respeito, disciplina, educação, amor e verdade e a sempre dar valor aos estudos.

RESUMO

BETTE, Thaís F.. **Museu do Açude e a Construção de um Novo Espaço Museológico**. 2015. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2015. 138 f., il. (algumas color.). Orientador: Prof. Dr. Ivan Coelho Sá.

A dissertação tem como objetivo analisar o Espaço de Instalações do Museu do Açude, por meio do Projeto *A Forma na Floresta* que possibilitou a criação de um novo espaço museológico no Museu do Açude, pertencente ao Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM. Nesse sentido, a dissertação levanta questões sobre a musealização de instalações e suas implicações e ainda reflexões sobre o espaço, a conservação e a documentação desse tipo de obra. Propõe reflexões acerca da musealização das obras expostas em espaço aberto, circundante à casa principal do museu, ou seja, a Floresta da Tijuca. Para isso foram utilizados documentos primários dos Museus Castro Maya e de artistas do projeto, entrevistas e ainda livros relativos ao projeto publicados pelo museu. O referido projeto proporcionou a instalação de obras de arte contemporânea, *site specific* (à exceção de uma obra), diferenciando-se da proposta inicial do museu criado por Raymundo Ottoni de Castro Maya. Os Museus Castro Maya, composto pelo Museu do Açude e Museu da Chácara do Céu, têm origem na Fundação Raymundo Ottoni de Castro Maya, que tem como proposta expor a coleção de obras de arte de seu patrono. São feitas comparações com instituições que desenvolvem projetos afins, tais como Museu de Arte Moderna – MAM, em São Paulo, Kroller Muller Museum, na Holanda, Museu de Arte Moderna - MoMA, em Nova York e o Instituto INHOTIM, em Minas Gerais. São apresentadas ao longo do texto um breve histórico sobre o Espaço de Instalações do Museu do Açude, que é atualmente composto por obras de Iole de Freitas, Ana Maria Maiolino, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Nuno Ramos, José Resende, Eduardo Coimbra e Piotr Uklanski.

Palavras-Chave: Museologia, Patrimônio, Museu, Musealização, Instalação (Arte), Espaço de Instalações, Museu do Açude, Arte Contemporânea, *Site Specific*.

ABSTRACT

BETTE, Thaís F.. **Açude Museum and the Construction of a New Museum space**. 2015. Dissertation (Master) – Graduate Program in Museology and Heritage, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2015. 138 f., il. (some colours.). Supervisor: Ivan Coelho Sá.

The thesis has as the main objective to analyze the Installation Area of Açude Museum, through the Forma na Floresta Project, that enabled the creation of a new museum space in Açude Museum, belonging to the Brazilian Institute of Museums - IBRAM. In this sense, the thesis raises questions about the musealization of installations, its implications and reflections on the space, conservation and documentation of such work. The research proposes reflections about the musealization of the works exhibited in the open space around the main house of the museum, the Tijuca Forest. To fulfil that objective, we used primary documents of Castro Maya Museums and artists' projects, interviews and records about the Project published by the Museum. The related project provided the installation of works of contemporary art, site specifics (except for one work), differing from the original proposal of the museum created by Raymundo Ottoni de Castro Maya. Castro Maya Museums, composed by the Açude Museum and Chácara do Céu Museum, were part of Raymundo Ottoni de Castro Maya Foundation, whose proposal was to exhibit the collection of art works owned by his patron. Comparisons are made between institutions with similar projects, such as Museum of Modern Art-MAM in São Paulo, Kroller Muller Museum in the Netherlands, the New York Museum of Modern Art MoMA and the INHOTIM Institute, in Minas Gerais. A brief history of the Instalation Area of the Açude Museum, which is currently constituted by works of the artists Iole de Freitas, Ana Maria Maiolino, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Nuno Ramos, José Resende, Eduardo Coimbra and Piotr Uklanski is also presented.

Keywords: Museum, Museology, Heritage, Musealization, Installation (Art), Installation Space, Açude Museum, Contemporary Art, *Site Specific*.

SIGLAS E ABREVIATURAS

PPG-PMUS - Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio

IBRAM – Instituto Brasileiro de Museus

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico

S.A. – Sociedade Anônima

MEC – Ministério da Educação

MAM/RJ – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

MAM/SP – Museu de Arte Moderna de São Paulo

ICOM - The International Council of Museums

MoMA – Museum of Modern Art

MAC-USP – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

MCM – Museu Castro Maya

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Menu para jantar ao amigo César Melo Cunha.....	11
Figura 2: Antiga casa da Chácara do Céu	16
Figura 3: Atual casa da Chácara do Céu/ Museu da Chácara do Céu	16
Figura 4: Casa do Açude antes das reformas	19
Figura 5: Casa do Açude atualmente.....	19
Figura 6: Sala de exposições – Museu do Açude	20
Figura 7: Foto aérea – Museu do Açude.....	62
Figura 8: Dora Maar.....	73
Figura 9: Aqui Estão – Ana Maria Maiolino	75
Figura 10: Magic Square n° 5 – Hélio Oiticica.....	77
Figura 11: New House – Lygia Pape.....	80
Figura 12: New House – Lygia Pape.....	81
Figura 13: Sem Título – José Resende.....	82
Figura 14: Calado – Nuno Ramos.....	83
Figura 15: Calado – Nuno Ramos.....	83
Figura 16: Garota de Ipanema – Piotr Uklánski.....	84
Figura 17: Garota de Ipanema – Piotr Uklánsk	85
Figura 18: Passarela – Eduardo Coimbra	86
Figura 19: Sistema de Sustentação – Passarela – Eduardo Coimbra	87
Figura 20: Sistema de Sustentação – Passarela – Eduardo Coimbra	87
Figura 21: Passarela – Eduardo Coimbra	88
Figura 22: Sem Título – Iole de Freitas	89

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	2
1 Museus Castro Maya	7
1.1 Raymundo Ottoni de Castro Maya	7
1.2 Museu Chácara do Céu	13
1.3 Museu do Açude	17
1.4 A Fundação Raymundo Ottoni de Castro Maya	21
2 Algumas Reflexões	27
2.1 Sobre museus e patrimônio	27
2.2 Sobre instalações.....	35
2.3 Acerca do que é uma instalação.....	38
2.3.1 A influência de Duchamp	43
2.4 Musealização de instalações	48
2.5 Outras propostas afins.....	54
3 O Projeto “A Forma na Floresta”	62
3.1 O Espaço.....	62
3.2 Breve Histórico do Projeto.....	67
3.3 O Projeto e as instalações	72
3.3.1 “Dora Maar na piscina” (Iole de Freitas).....	72
3.3.2 “Quase Nada” (Anna Maria Maiolino).....	73
3.3.3 “Magic Square n° 5” (Hélio Oiticica)	75
3.3.4 “Sem Título” (José Resende), “ <i>New House</i> ” (Lygia Pape) e “Calado” (Nuno Ramos)	79
3.3.5 “Garota de Ipanema” (Piotr Uklanski)	84
3.3.6 “Passarela” (Eduardo Coimbra)	85
3.3.7 “Sem Título” (Iole de Freitas)	88
3.4 Instalações e Museus: Reflexões	89
CONSIDERAÇÕES FINAIS	97
REFERÊNCIAS	103
ANEXOS	112

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

O tema central desta dissertação é o Espaço de Instalações do Museu do Açude, projeto que propôs abrir ao público o espaço a céu aberto do Museu do Açude, dos Museus Castro Maya, localizado no Alto da Boa Vista, e que adentra a Floresta da Tijuca, imensa área verde incrustada na cidade do Rio de Janeiro. O projeto não foi previsto pelo patrono dos museus, Raymundo Ottoni de Castro Maya, mas, foi idealizado pela equipe de técnicos da instituição durante os anos 1990. A ideia foi abrir o grande espaço físico no entorno da casa principal, proporcionando a relação de obras de arte contemporâneas com a natureza, ou seja, a floresta que circunda a propriedade de 151.132 m².

O projeto hoje chamado de Circuito Expositivo recebeu o nome de *A Forma na Floresta*. O espaço inicialmente recebeu o título de Espaço de Instalações Permanentes do Museu do Açude. Atualmente, após análises de alguns técnicos, referentes às próprias obras em contato com a natureza, associado ao fato de que o museu não é voltado para a arte contemporânea, apesar de ser um espaço aberto a essa categoria de arte, passou a ser denominado de Espaço de Instalações do Museu do Açude.

As instalações artísticas no Museu do Açude foram idealizadas por artistas nacionais, como Iole de Freitas, Anna Maria Maiolino, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Nuno Ramos, José Resende, Eduardo Coimbra e o único estrangeiro, o polonês Piotr Uklanski.

Surgiram algumas questões que problematizaram esse tema: O fato de o circuito estar em um espaço institucionalizado tornaria tal conjunto em uma coleção? Como classificá-la dentro do museu? Seria intenção dos artistas que suas obras se tornassem permanentes? Qual a proposta de um museu tradicional, de artes em geral em receber tal projeto em seu espaço externo? Como o museu se relaciona com esse espaço que não é o convencional?

Assim esta pesquisa, desenvolvida no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS), teve como objetivo geral historiar e analisar o projeto de instalações no Museu do Açude, apresentando ainda outros processos relativos a ele, buscando também relacioná-lo ao museu em que está inserido. Para isso, os objetivos específicos ficaram subdivididos em alguns tópicos, apresentados a seguir. Analisar bibliografia referente ao tema. Entender as motivações e expectativas dos artistas quanto ao projeto. Investigar em projetos de artistas e acervos próprios ou familiares, a existência de documentação relativa às obras

construídas no Museu do Açude. Refletir sobre como os Museus Castro Maya se relacionam com as obras de arte contemporâneas. Refletir sobre a musealização de tais obras em um espaço institucionalizado e de como tais obras deram uso ao parque. E finalmente, compreender o processo ao longo dos anos através das incorporações de novas obras ao projeto.

Para entender a disposição do Espaço de Instalações e o tema deste trabalho é preciso esclarecer que os Museus da Fundação Raymundo Ottoni de Castro Maya, são divididos em duas unidades, a Chácara do Céu em Santa Teresa, que tem como trinômio museu, arte e cidade, promovendo a difusão do acervo, retomando projetos de Castro Maya e dialogando com outros acervos, particulares ou públicos. Já o Açude tem o trinômio museu, arte e natureza, que articula cultura e natureza, com a ideia de museu integral. Os dois museus foram uma idealização de Castro Maya, empresário e mecenas que reuniu uma coleção de objetos nacionais e internacionais, perpassando o moderno e o contemporâneo.

Tomei conhecimento desse projeto durante o estágio em Museologia, nos Museus Castro Maya, que teve duração de dois anos, e que me colocou em contato não só com essas obras, mas com o acervo e as atividades relacionadas à documentação e à conservação. Esse período despertou meu interesse pelo projeto que traz ao Museu obras de arte contemporânea, mas que pode gerar dúvidas quanto à adequação e à classificação em um museu convencional, como por exemplo, se estariam de acordo com a Política de Acervos do museu, se estariam adequadas ao pensamento de um museu casa/museu de arte ou ainda se esse espaço externo do museu seria um espaço museológico.

Para a realização deste trabalho a metodologia utilizada foi leitura de referências nas áreas afins ao mesmo, como Museologia e Arte Contemporânea, sendo trabalhados textos de estudiosos como Tereza Scheiner, Diana Farjalla Correia Lima, Marília Xavier Cury, Anne Cauquelin, Catherine Millet, Rosalind Krauss, Cristina Freire, Michel Archer, Ana Maria Albani Carvalho, dentre outros. Foram também utilizados documentos dos arquivos dos Museus Castro Maya e da 6ª Superintendência do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico – IPHAN, e, ainda entrevistas com artistas e profissionais envolvidos neste projeto.

De todos os técnicos do Museu que participaram diretamente deste projeto, foi possível entrevistar Vera de Alencar, diretora dos Museus Castro Maya; Paulo Sá, Coordenador de Comunicação Social do Museu do Açude; e Anaildo Baraçal, Coordenador de Acervos dos Museus Castro Maya à época do início do projeto (Atualmente no Museu Nacional de Belas Artes). Dentre os oito artistas (sendo dois falecidos, Hélio Oiticica e Lygia Pape) entrevistei apenas dois, sendo eles Nuno

Ramos e Eduardo Coimbra. Além desses, outros entrevistados não autorizaram a divulgação de suas entrevistas.

Outro empecilho enfrentado foi com relação à documentação, tanto por parte do Museu, como por parte de artistas dos quais esperava, além de entrevistar ter contato com o material produzido por eles na época da idealização das obras, e, no entanto o material nem sempre foi disponibilizado.

Isso tudo fez com que o projeto inicial desta dissertação, que buscava, entre outras coisas, trabalhar com a documentação dessas obras, fosse modificado, passando a trabalhar questões mais palpáveis diante de lacunas no processo de pesquisa. A proposta deste trabalho é além de trazer à luz da Museologia esse espaço dentro do Museu do Açude e da Floresta da Tijuca, discutir a sua musealização.

No primeiro capítulo, “Raymundo Ottoni de Castro Maya”, apresentaremos a figura histórica do fundador dos Museus Castro Maya, para entender os meios que o levaram a reunir sua coleção e a construir um museu e uma Fundação com o seu nome. Tal Fundação também recebe destaque neste capítulo mostrando as bases para o que se tem hoje como os Museus Castro Maya. Neste capítulo, além disso, apresentamos a instituição que é composta por dois museus: o Museu Chácara do Céu e o Museu do Açude, onde estão localizadas as instalações, objeto deste trabalho, para situar o leitor da localização e da formação do museu em que se encontra o espaço destinado às instalações, para que seja possível fazer uma reflexão sobre obras de arte contemporânea nesse espaço específico.

No segundo capítulo, “Algumas Reflexões”, levantamos questões a respeito de museus, buscando na discussão dos teóricos, compreender como se dão questões referentes à prática de museus. Em uma subdivisão, trabalhamos as questões de musealização, como parte importante nos museus tradicionais, procurando entender como se dá esse processo e suas implicações. Nesse mesmo capítulo apresentamos reflexões a respeito do que sejam instalações artísticas contemporâneas e como elas surgiram. Dentro desse item ainda trazemos uma subdivisão que trata especificamente da influência de Marcel Duchamp para a Arte Contemporânea e para as instalações. Para este capítulo as principais referências foram Anne Cauquelin, Michael Archer, Cristina Freire, Ana Maria Albani Carvalho e Tereza Scheiner.

Já no terceiro e último capítulo, “O Projeto *A Forma na Floresta*”, as discussões permeiam o Espaço de Instalações do Museu do Açude, quando é apresentado um pequeno histórico deste projeto e ainda são destacadas as instalações que compõem tal projeto. Por fim, também são feitas reflexões referentes à musealização de tais

instalações em um espaço já consolidado como museu convencional de artes e que exhibe a coleção de Raymundo Ottoni de Castro Maya.

CAPÍTULO 1

MUSEUS CASTRO MAYA

1 Museus Castro Maya

1.1 Raymundo Ottoni de Castro Maya

Raymundo Ottoni de Castro Maya nasceu em 22 de março de 1894, em Paris, filho de Raymundo de Castro Maya e Theodósia Ottoni de Castro Maya. A família residia na capital francesa há muitos anos e lá nasceram também seus irmãos Christiano (1890- 1923) e Paulo (1895-1928).

Em 1899, Raymundo de Castro Maya retornou ao Rio de Janeiro. Em 1903 a família foi morar em Santa Teresa, na Chácara do Céu, numa casa em estilo eclético, com predominância de elementos clássicos.

No Brasil, Castro Maya bacharelou-se em Direito, porém nunca exerceu a profissão de advogado. Optou por trabalhar e investir nos negócios de seu pai, tendo aumentado consideravelmente a fortuna que recebeu como herança.

Como um industrial bem sucedido, herdou alguns empreendimentos e implementou outros, como a Companhia Carioca Industrial que produzia a Gordura de Coco Carioca. Segundo BATISTA (2012, p. 35), em 1922, com seu irmão Paulo, Castro Maya compôs a diretoria da S.A. Cia. de Melhoramentos no Maranhão, que fora fundada pelo pai em 1891 e funda sua primeira indústria, a Companhia Carioca Industrial.

[...] Castro Maya soube conciliar atividades tradicionais, como o comércio atacadista de tecidos, com a abertura de novas frentes industriais, caso da produção de óleo de linhaça para uso industrial (da famosa marca Tigre), até então exclusivamente importado da Inglaterra e da Holanda. (MUSEUS CASTRO MAYA, 1994, p. 42)

Cria ainda as Companhias Nacional de Óleos Vegetais e Óleos Vegetais Carioca, esta última também no Maranhão. Fundou o Consórcio da Rey Chínis do Brasil S.A., e tornou-se diretor-presidente da Estamparia Colombo S.A., que estampava rótulos e embalagens de produtos, até mesmo a lata da Gordura de Coco Carioca. Na década de 1950, criou a Gráfica de Arte S.A., destinada à impressão de livros de luxo, com papéis especiais e prensas manuais. Porém, o maior empreendimento, segundo MUSEUS CASTRO MAYA (1994), foi a Cia. Carioca Industrial, sendo que, desta empresa, ele controlava uma rede de firmas e estabelecimentos pelo país, que passavam por ramos muito diferentes, dos frigoríficos à estamparia, da produção de papel à fabricação de óleos vegetais.

Esse perfil de empresário foi um facilitador da vida cultural que Castro Maya desenvolveu. O governo Getúlio Vargas (1930-1945) impulsionou as indústrias nacionais e a cultura em geral visando a modernização do país. É nesse cenário de grande desenvolvimento econômico que a cultura também foi impulsionada. Com a fortuna gerada por seus negócios, Castro Maya se transformou em um grande incentivador das artes.

O colecionismo apareceu na vida de Castro Maya por influência de seu pai, colecionador de moedas, livros e objetos de arte. Sua mãe, fluente na língua francesa, grande leitora e tradutora de livros, legou a Castro Maya o interesse pela literatura.

O livro *Museus Castro Maya* (1994), dentre outras coisas, trata da influência sofrida por Castro Maya vinda de seu pai, também colecionador, e citando Walter Benjamin explana que *“a herança é a maneira mais adequada de formar uma coleção, pois as atitudes do colecionador e do herdeiro provêm do mesmo sentimento de responsabilidade em relação à posse.”* (MUSEUS CASTRO MAYA, 1994, p. 42)

Castro Maya realizou diversas viagens pelo mundo, como à Índia, Argentina, Chile e Egito. Além de influenciarem, estas viagens proporcionaram o conhecimento de sociedades e culturas diferentes, estabelecendo uma visão geral de mundo.

Na questão do colecionismo, presente fortemente na personalidade de Castro Maya, não é uma novidade do contexto em que o mesmo vivia. O ato de colecionar remete à Antiguidade. De acordo com SUANO (1986),

[...] Estudiosos do colecionismo crêem que recolher aqui e ali objetos e “coisas” seja como recolher pedaços de um mundo em que se quer compreender e do qual se quer fazer parte ou então dominar. Por isso é que a coleção retrata, ao mesmo tempo, a realidade e a história de uma parte do mundo, onde foi formada e também, a daquele homem ou sociedade que a coletou e transformou em coleção. (SUANO, 1986, p.12)

As coleções normalmente são a expressão do desejo de reunir objetos raros de valor histórico ou artístico, interessantes e/ou exóticos que poderão inspirar aqueles que os vêem, enriquecendo sua existência. Para que possuam um significado social, torna-se essencial analisar a trajetória desses objetos e de como foram concebidos e criados. Os objetos de coleção são retirados da sua função primeira, a qual foram criados para exercer.

Assim, coleções são reuniões de objetos de um mesmo gênero ou uma mesma época ou não, esculturas, pinturas, móveis, porcelanas, vestimentas, etc., selecionadas a partir de pesquisas ou mesmo montadas já por seus proprietários particulares, em busca de reconhecimento incessante de sua identidade. Para alguns colecionadores, essa reunião de objetos faz parte de uma tentativa de construção da

memória, de registrar as informações contidas em suas trajetórias, como se fosse possível através destes objetos em um novo arranjo, reviverem algo do passado.

Ao pesquisarmos o arquivo formado por Castro Maya ao longo de sua vida, percebemos o seu desejo de posteridade, sua preocupação com a memória de seus atos. Além disso,

“À medida dos Gabinetes de Curiosidades do século XVI, [...] Castro Maya não só reuniu pinturas, desenhos, gravuras, mobiliário e objetos de arte, como demonstrou o interesse pela natureza, tratando o entorno de suas residências, cultivando os seus jardins e preservando a floresta.” (MUSEUS CASTRO MAYA, p.6, 1994).

Castro Maya participou ativamente da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e foi seu primeiro presidente até o ano de 1952, participando do Conselho Consultivo deste mesmo museu até 1966, quando se desligou por não estar de acordo com novas deliberações.

Já nos esportes interessou-se por natação, pesca de rio e oceânica, hipismo e polo, dentre outros.

A vocação de Castro Maya para o pioneirismo se manifestou ainda em sua paixão pelo esporte. O industrial moderno abria-se aos novos hábitos, adotando o ideal americano do *sportsman*. Torcedor ardoroso do Fluminense, participou da fundação e desenvolvimento de diversos clubes esportivos, como o late e o Jockey. O interesse particular pelo hipismo e pela pesca levou-o a organizar os primeiros torneios hípicas e de pólo da cidade e a adquirir propriedade em Goiás. (MUSEUS CASTRO MAYA, p.11-12, 1994)

Envolveu-se em diversas empreitadas ao longo da vida, não somente de cunho cultural e empresarial, mas também político. Sobre este aspecto podemos mencionar o período que ocupou um cargo público de Diretor do Parque da Floresta da Tijuca, a convite do seu amigo pessoal, o prefeito do Rio de Janeiro, Henrique Dodsworth, cargo ocupado por ele no período de 1943 a 1947, recebendo um salário simbólico, ficando conhecido como *one dólar man*.

Esse trabalho propiciou a Castro Maya a publicação do livro “Floresta Nacional da Tijuca”, em 1967, relatando seu trabalho como administrador da Floresta. Durante sua “gestão” procurou transformar a Floresta Nacional em Parque Nacional da Tijuca, o que aconteceu em 1961, seis anos antes da publicação de seu livro.

Em 1938, participou de forma ativa da criação de leis, como o Decreto-Lei n.794, o Código de Pesca Brasileiro, contribuindo na sua redação. Tornou-se zelador do Monumento Artístico da Igreja e Outeiro da Glória, o qual era membro da Irmandade, participando ativamente, inclusive das questões de conservação e restauração do Monumento. Em 1945, fez parte da Comissão Consultiva de

Urbanismo, a convite da Prefeitura do Rio de Janeiro e ainda no ano seguinte participou da Comissão de reorganização do Zoológico do Rio de Janeiro.

Dentre outros cargos e participações políticas, foi nomeado pelo presidente da República como membro do Conselho Federal de Cultura¹, em 1967, passando a integrar a Câmara do Patrimônio Histórico e Artístico.² Segundo MAIA (2011), o Conselho Federal de Cultura foi um órgão centralizador nas ações e planejamento das políticas culturais do MEC entre 1967 e 1975, dedicando-se ao fomento das instituições de cultura, consideradas pelos conselheiros como espaços privilegiados na salvaguarda, promoção e difusão do patrimônio cultural brasileiro.

Enfim, seu círculo social e afetivo permitiu esses convites e lhe proporcionou, além da presença no cenário político, a construção de seu prestígio cultural e social. Recebeu em suas residências figuras de destaque na sociedade de então, chegando até mesmo a receber os presidentes Getúlio Vargas (1943) e Juscelino Kubitschek (1958), o banqueiro Nelson Rockefeller (1946), dentre várias outras personalidades.

Isso nos leva a pensar numa outra faceta de Castro Maya, que é a que lhe dá título de anfitrião, por SIQUEIRA (1997), pois sua casa foi o recanto de grandes recepções como as citadas acima. Seus convidados eram recebidos com requinte e bom gosto, atributos que lhes eram característicos.

Como anfitrião, o *gourmet* Castro Maya promoveu jantares, banquetes e festas à fantasia inesquecíveis, brindando seus convidados com a reunião de sua refinada cultura às artes gastronômicas. Seus menus costumavam fundir a tradição culinária francesa com o uso de ingredientes tipicamente brasileiros [...]. Era ele quem produzia cada detalhe de suas recepções, do convite e menu recomendados a artistas plásticos brasileiros até os inusitados arranjos de flores sobre as mesas, passando pelo preparo da comida, a contratação de músicos, a escolha do tema da celebração ou a compra de presentes para os convidados. (SIQUEIRA, 1997, p. 20)

Os objetos da coleção de Castro Maya se apresentavam como cenário e pano de fundo destas festas. Estes objetos testemunhavam o bom gosto e refinamento e eram o indício de seu lugar no mundo. Ao construir estas coleções ele também se construía socialmente. A coleção é algo que agrega valores a quem a possui, não somente cultural, mas também financeiro, passando o colecionador a ser reconhecido pela riqueza e o investimento nesse segmento. Castro Maya quis apresentar sua

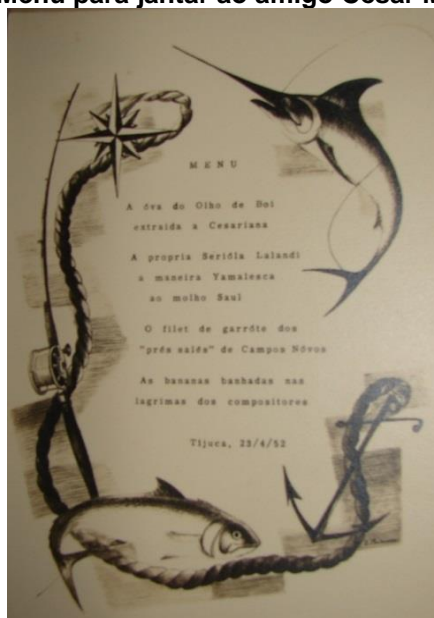
¹ O Conselho Federal de Cultura vinha substituir o Conselho Nacional de Cultura, criado em 1938 e recriado em 1961. O novo conselho tinha tanto sua representação quanto suas atribuições ampliadas, estando integrado às metas governamentais de revigorar a ação do Estado em diversas áreas, sobretudo na cultura. Entre as atribuições do Conselho, previstas na legislação, estavam: formular a política cultural nacional; articular-se com os órgãos estaduais e municipais; estimular a criação de Conselhos Estaduais de Cultura; reconhecer instituições culturais; manter atualizado o registro das instituições culturais; conceder auxílios e subvenções; promover campanhas nacionais e realizar intercâmbios internacionais. (CALABRE, 2006)

² Súmula Cronológica de RAYMUNDO OTTONI de CASTRO MAYA. Arquivo Castro Maya, p. 1 doc. 14.

coleção em sua casa, e depois desejou que tudo fosse doado a uma fundação que recebeu seu nome, apresentando-o como um grande colecionador, um homem importante para a memória do país, pois sua coleção abrange aspectos do Brasil e do mundo, destacando o Rio de Janeiro, sua paixão maior.

[...] Para Castro Maya, é a qualidade intrínseca dos objetos que, quando descoberta, possibilita a percepção da continuidade entre realidade e o sujeito, e transforma a criação artística no lugar privilegiado da civilização. [...] Este é o sentido do interesse que leva Castro Maya, a formar sua coleção. Situada na fronteira entre gratuidade e objetivo, desordem e classificação. A coleção Castro Maya aparece como uma superfície, a um só tempo reflexiva e permeável ao processo modernizador da sociedade brasileira, em cuja base situa-se a mesma “gratuidade” que manifesta em suas festas e recepções. (SIQUEIRA, 1997, p. 63)

Figura 1: Menu para jantar ao amigo César Melo Cunha



Fonte: Arquivo Histórico Castro Maya

A formação de sua coleção e o gosto por artes apareceu logo na infância, quando teve contato com obras de arte, frequentou locais, como museus, galerias de arte, festas e eventos que o permitiram assim pensar e agir.

No acervo destacam-se algumas coleções como, por exemplo, as aquarelas de Debret, que formam a maior coleção pública deste artista. Influenciado por seus amigos Portinari e Di Cavalcanti, Castro Maya, segundo SIQUEIRA (1999), reúne um conjunto de obras de artistas nacionais. Tanto Portinari quanto Di Cavalcanti, davam-lhe informações sobre o que comprar, em geral voltando-se para o nacional.

Na coleção, além dos já citados Portinari e Di Cavalcanti, encontramos outros nomes nacionais de destaque, entre eles Guignard, Di Cavalcanti, Pancetti, Volpi, Iberê Camargo, Antônio Bandeira, Visconti, Batista da Costa, esculturas de Bruno Giorgi e Mário Cravo Junior. E há ainda obras de arte popular, com um grande número

de peças em cerâmica do Mestre Vitalino, entre outros artistas populares da região nordeste do Brasil.

A heterogeneidade da coleção possui, como fio condutor, o gosto pessoal de seu formador. Segundo BATISTA (2012), no início de século XX existiu uma absorção da cultura europeia, o que se dá pelos remanescentes das origens dos próprios colonizadores, que buscavam na Europa um auxílio modernizador. E ainda, segundo a autora, isso fez parte da necessidade do desenvolvimento, até mesmo para superar a marginalização colonial. Assim, Castro Maya, que já possuía toda a carga familiar de características e experiências europeias, também coleciona obras de arte internacionais.

Vemos em sua coleção obras de autores estrangeiros, como Constantin Guys, Claude Monet, Berthe Morisot, Picasso, Matisse, Modigliani, Seurat, Miró e Degas. Além disso, parte da coleção, cerca de 400 peças, é composta por obras orientais de diversas procedências, tais como China, Tailândia, Japão, Índia, das quais muitas trazidas de suas viagens.³

Mais uma vez as características do pai foram marcantes na vida de Castro Maya, pois enquanto aquele fazia parte da Sociedade dos Amigos da Água-Forte, o filho criava, em 1952, a Sociedade dos Amigos da Gravura com o claro intuito de valorizar a técnica. Esta sociedade propiciou ainda mais a ligação de Castro Maya com artistas contemporâneos, realçando características vanguardistas e modernas em sua personalidade.

Castro Maya colecionou livros e participou de diversas sociedades de Bibliófilos pela Europa e América Latina. Criou ainda a *Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil*, em 1943, que editava livros de autores nacionais e convidava artistas para ilustrar com gravuras tais edições. No total foram 23 obras da literatura nacional, como *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Canudos*, *Macunaíma - O Herói sem Nenhum Caráter*, entre outros.

Além dos objetos de arte Castro Maya colecionou carros e barcos, dentre eles o que ficou famoso e eternizado por uma fotografia presente em grande parte das publicações sobre Castro Maya, o Bentley 1949.⁴

Castro Maya tem características marcantes que o fizeram ser quem foi, mas dentre elas as que se destacam são as de empresário, mecenas, colecionador,

³ Durante o carnaval de 2006, um grande roubo ocorreu no Museu da Chácara do Céu. No roubo praticado por quatro homens armados que renderam seguranças, foram levadas as obras *As Falésias* perto de Dieppe de Claude Monet, *Os Dois Balcões* de Salvador Dali, *Jardim de Luxemburgo* de Henri Matisse, *A Dança* de Pablo Picasso. O crime até hoje está sem soluções.

⁴ Segundo o site do galerista Jonas Prochownik, este carro teria sido trocado pela tela pintada por Di Cavalcanti, "Nú deitado" de 1930 - 1935.

esportista e anfitrião, sobretudo uma figura ligada intimamente com a cultura e as artes. Essas características da personalidade de Castro Maya foram as que mais o definiram, como elucida SIQUEIRA,

Os atributos com os quais, hoje, costumamos definir a personalidade de Castro Maya derivam, na realidade, das peças que colecionou. Termos como “moderno”, “refinado”, “ativo”, “culto”, “amante das artes”, sustentam-se nos objetos que orgulhosamente adquiriu. Carvell afirma que imaginar uma outra coleção para Freud é como imaginar um novo rosto para o pai da psicanálise. Da mesma forma, só podemos supor um outro perfil para Castro Maya, se concebêssemos uma outra coleção Castro Maya, de cuja peças conseguíssemos retirar qualidades diversas. (SIQUEIRA, 1999, P.72)

No entanto, Castro Maya não se identificava como um colecionador, mas como um amante e apreciador de arte, alguém que entende e se emociona com as obras. Ele se qualificava como amante das artes, aquele “[...] capaz de experimentar, diante de cada peça de sua coleção, uma emoção de ordem estética, que implica no reconhecimento da qualidade artística intrínseca aos objetos. [...]” (SIQUEIRA, 1999, p. 69).

Tudo isso o influenciou na aquisição e modificação de seus imóveis, pois estava imbuído de tudo que o cercava, incluindo as pessoas de seu convívio e a si próprio com suas características próprias. Isso também se apresenta nos estilos de suas casas. Envolvido pelo momento histórico, político e o cenário sócio- cultural do país, relacionado diretamente a artistas, arquitetos, políticos, enfim, pessoas que influenciaram Castro Maya a construir seu universo próprio.

Dentre os vários imóveis herdados por Castro Maya dois serão transformados em museus e doados por ele para construir a Fundação Castro Maya, ou seja, a Casa do Açude e a da Chácara do Céu.

1.2 Museu Chácara do Céu

A história do Museu Chácara do Céu iniciou-se quando da compra de uma grande propriedade no bairro de Santa Tereza, no início do século XX. A casa, conhecida como Chácara do Céu, foi herdada do pai, Raymundo Castro Maya, no ano de 1935, após ter servido de residência para a família e ser alugada à Embaixada do Canadá no Brasil, de 1943 a 1949⁵.

⁵ A casa também foi alugada a legação da Noruega entre os anos de 1922 e 1924.

O terreno de vinte e cinco mil metros quadrados tinha entrada principal pela Rua Dias de Barros. A casa, em estilo eclético, foi construída por Januzzi & Filhos⁶ e demolida por Raymundo Ottoni de Castro Maya para construir uma nova casa, um prédio modernista.

O projeto de Castro Maya em construir, no lugar do antigo palacete, uma casa modernista para sua residência teve início nos primeiros anos da década de 1950, após o falecimento de sua mãe em 1953. O desenho da nova casa foi selecionado em 1954. O período é de intensa discussão sobre artes, literatura e arquitetura no movimento de modernização, ou seja, época em que se busca uma diversificação, saindo do que HECK (2005) chama de cristalização da arquitetura. A autora ainda cita que, desde a década de 1930, o neocolonial e o ecletismo estavam sendo paulatinamente abandonados no Rio de Janeiro.

A arquitetura moderna inicia-se, ainda tímida, na década de 1920, e se mescla muitas vezes a outros estilos, que eram considerados como parte do movimento, tais como o neocolonial, que é a busca pelo nacional, com base no passado colonial e o ecletismo, que se baseia no historicismo dos estilos passados de nítida influência europeia, sobretudo francesa.

[...] O público, antes desconfiado e irônico, aprende a gostar de novas formas e incorporá-las a seu repertório cotidiano. Consolida-se uma linguagem modernista brasileira que se aplica os novos conceitos de espaço livre, estrutura livre, fachadas independentes a uma forte preocupação em fazer com que os elementos arquitetônicos amenizem o calor e excesso de luz típicos de um país tropical. (CAVALCANTI, 2006, p. 22)

A chamada Era Vargas, foi um momento de redefinição do papel do Estado brasileiro e impulsionou o projeto de modernização nacional. O moderno teve a seu favor o desenvolvimento da técnica do concreto armado, que leva a uma construção mais econômica, mas principalmente a estruturas mais leves. Segundo MIDLIN, há duas características,

[...] o emprego de grandes superfícies de vidro, protegidas, quando necessário, por *brise-soleil*, e o uso de estruturas livres, apoiadas sobre pilotis, com o térreo aberto quando possível. Essas duas características mostram também a marcante influência de Le Corbusier. [...] O *brise-soleil* (o uso comum no Brasil dessa expressão francesa, em lugar de "quebra-sol", é outra marca da influência de Le Corbusier) tem sido usado na arquitetura brasileira das mais variadas formas. [...] (MIDLIN, 1999, p.33)

⁶ Empresa de Arquitetura de Antônio Junuzzi, Filhos e Companhia, arquitetos construtores. Encarregavam-se da construção de prédios e de outros trabalhos concernentes a sua profissão. O escritório localizava-se na Avenida Central, n. 144 no Rio de Janeiro.

As casas eliminam a decoração, sobretudo nas fachadas e assumem formas racionais e geométricas. Ao contrário disso, as formas externas acompanham as internas, deixando “à mostra” as formas baseadas nas funções de cada cômodo da casa.

Castro Maya planeja assim, construir uma casa moderna, como pioneiro que sempre gostou de ser. Investiu na ideia, já que no Rio de Janeiro eram poucas as casas com plantas modernistas.

Agora, despreza francamente a tradição arquitetônica colonial brasileira. A geometria e simetria dos volumes cúbicos da casa, o equilíbrio rigoroso das aberturas de portas e janelas, os espaços amplos e confortáveis, a escada a romper os três pavimentos [...]. O equilíbrio estático dos volumes, a solidez de sua configuração final, a concepção da arquitetura como mediação harmônica de homem e natureza, tudo reporta a uma peculiar conjugação de modernidade e tradição. Trata-se de uma nova forma de articular passado e presente, na qual a eternidade preside a passagem do tempo.” (SIQUEIRA, 1997, p. 93)

Segundo BATISTA (2012), o arquiteto escolhido por ele, Wladimir Alves de Souza⁷, não era exatamente um modernista e era procurado pela alta sociedade para seus projetos saudosistas de estilos. Ao verificarmos o resultado final do projeto e suas características eminentemente modernistas, podemos creditar este resultado também à influência de Castro Maya. Um exemplo disso são os desenhos para as estantes da biblioteca, supostamente elaborados por Castro Maya.

Alto grau de requinte, aliado à descrição imponente do objeto, pode ser visto na casa Raymundo Ottoni de Castro Maya [...]. O inusitado revestimento externo em pó de pedra valoriza as esquadrias altas dispostas simetricamente. Com vista do alto de Santa Tereza, a casa é um evento pontual na carreira de estilos de Wladimir Alves de Souza, catedrático da ENBA. (HECK, p.10)

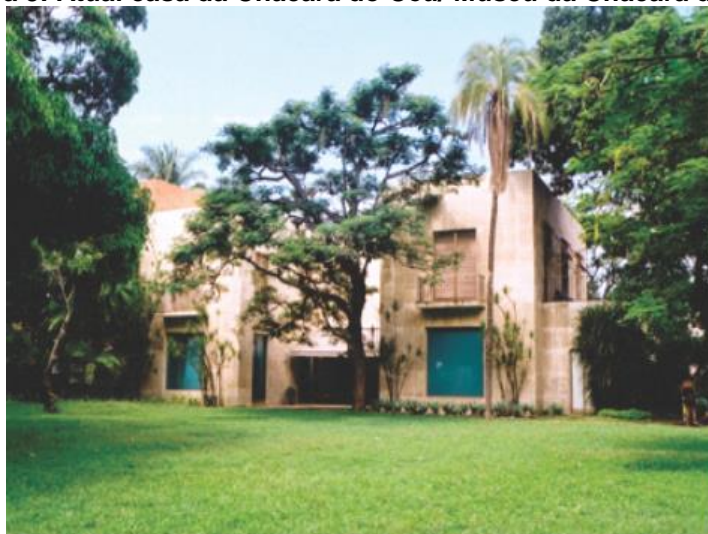
⁷ O arquiteto participou ainda da remodelação da Floresta da Tijuca, trabalho empreendido pelo amigo Raymundo Ottoni de Castro Maya, onde mais precisamente reformou a capela Mayrink, na década de 1940.

Figura 2: Antiga casa da Chácara do Céu



Fonte: Arquivo Histórico Castro Maya do Céu

Figura 3: Atual casa da Chácara do Céu/ Museu da Chácara do Céu



Fonte: Banco de dados dos Museus Castro Maya

Castro Maya convida o amigo a realizar um projeto para sua casa modernista no ponto mais alto do terreno, de onde desejava ter uma vista geral do Rio de Janeiro, pedido este que foi atendido, pois o projeto da casa, com dois pavimentos, tem vista para a Baía da Guanabara, centro da cidade, Pão-de-Açúcar e o morro do Corcovado e o Cristo Redentor.

Assim implantada, a casa teria vista de 360° para a cidade, descortinando a baía de Guanabara, o centro da cidade, o bairro de Santa Teresa, além das serras que entram pelo estado do Rio, até o Dedo de Deus. [...]. Castro Maya consegue ler o Rio de Janeiro,

possuindo-o como um dos panoramas que integram sua coleção. [...] (SIQUEIRA, 1997, p. 90)

A casa tem elementos característicos do movimento que ela representa, como pilotis e um grande “pano” de vidro na entrada principal que se junta aos pilotis, ou seja, dois fortes elementos de impacto já na chegada à edificação. Elementos esses que, segundo BRUAND, (1981), caracterizam leveza, graça e audácia aliadas à força de expressão.

Segundo SIQUEIRA (1997), Castro Maya faz uma exigência quanto à nova casa: ela deveria ter muitas paredes, o que faltava no apartamento do Flamengo, o que não lhe limitaria mais a compra de peças de arte. Isso denota uma característica forte de Castro Maya:

Por não se tratar de um colecionador preocupado com a valorização financeira das obras, mas sim de um “amante” das artes, que desejava conviver com elas, “comprava quadros geralmente pequenos e poucos, que podia colocar nas paredes” de sua casa. Daí a vontade de equilibrar, em sua nova residência, as aberturas para o exterior com extensões razoáveis de paredes limpas e brancas. (SIQUEIRA, 1997, p.123)

A planta da casa é enxuta em termos de dependências. Há apenas um quarto de visitas e a sala de jantar pode ser considerada pequena em relação às festas que dava. Isso espelha o morador independente, único na residência, apesar de seu caráter voltado para a vida social e à difusão de sua coleção de arte. A Chácara do Céu, apesar de ser um terreno de grandes proporções, não abarca toda sua extensão. Ao contrário disso, a ocupação é pequena em relação ao todo.

Mas, enfim, Raymundo muda-se para sua nova residência em 1958, nela permanecendo por 10 anos, pois faleceu em 1968, deixando os bens para a Fundação Raymundo Ottoni de Castro Maya e para suas sobrinhas, Elisabeth e Lilian.

1.3 Museu do Açude

Raymundo Ottoni de Castro Maya herdou a Casa do Açude de seu pai, após o falecimento de seus irmãos, Christiano e Paulo, na década de 1920, e começou a caracterizá-la conforme o seu gosto as tendências da época.

Castro Maya documenta, juntamente com a planta do terreno, um pequeno texto informativo. A casa foi adquirida em 1913, por seu pai, e ele aumentou-a comprando do vizinho, o fundo da propriedade, ficando ao final o terreno com aproximadamente cento e cinquenta mil metros quadrados.

Na década de 20 a preferência na arquitetura era pelo neocolonial, o ecletismo e iniciando-se o modernismo, ainda que discretamente. O ecletismo é a exploração e combinação de estilos do passado, com a adaptação dos estilos históricos às novas necessidades, aos novos materiais e às novas técnicas construtivas.

Já o neocolonial é um reviver o passado, um estilo histórico no Brasil, ou seja, do que seria o início da história do país, uma tentativa de valorização do nacional, tendo como base a tradição colonial e as influências ibéricas, sobretudo portuguesas.

Segundo ROCHA (2011) as residências foram importantes laboratórios experimentais para os arquitetos modernos. A classe média emergente, de profissionais liberais e servidores públicos, foi patrocinadora das especulações arquitetônicas de uma nova geração de arquitetos ávidos por criarem sua linguagem própria, representativa dos avanços tecnológicos e de um projeto de desenvolvimento nacional.

Em 1922, ocorreu a Exposição do Centenário, quando dos 100 anos da emancipação política do país e o governo decreta o neocolonial como o estilo nacional, que passa a ser obrigatório até 1938. Importantes prédios públicos foram construídos no período em estilo neocolonial como a Escola Normal, antigo Instituto de Educação e a reforma do prédio que hoje abriga o Museu Histórico Nacional, e tantos outros prédios de escolas realizadas nos anos 1920, 1930 e 1940.

Sob essas referências, Castro Maya inicia uma reforma que perdurou por alguns anos na casa herdada de seu pai, na Estrada do Açude. Antes uma casa simples, de chácara, sem estilo definido.

Castro Maya teria dado início às modificações da casa já ao recebê-la do pai, na década de 1920. A data referenciada por Raymundo (pai) com as obras na casa da Tijuca, ou seja, a casa da Estrada do Açude é do ano de 1921, em que repassa a Raymundo (filho), dinheiro para a compra de plantas, móveis e o pagamento de obras.

Figura 4: Casa do Açude antes das reformas



Fonte: Arquivo Histórico Castro Maya

Figura 5: Casa do Açude atualmente



Fonte: Elaboração Própria

Castro Maya faz as reformas para um melhor aproveitamento do ambiente, transformando a casa de acordo com o que ele achava necessário para si próprio e para receber seus convidados em festas, jantares e dias de sol na piscina.

Na propriedade do Alto da Boa Vista [...] já havia buscado, desde os 20 anos, articular passado e presente, pela adoção do estilo neocolonial em sua reforma. [...] a integração entre arquitetura e natureza é qualificada [...], como mais um elemento de “concepção nitidamente moderna”, abrindo largos vãos com portas de ferro e vidros inteiros para estabelecer “uma harmonia perfeita entre exterior e interior.” (SIQUEIRA, 1999, p. 89)

As principais características do estilo escolhido por ele, segundo BRUAND (1981), são elementos tomados da arquitetura colonial portuguesa, dos séculos XVII e XVIII, como:

Varandas sustentadas por simples colunas toscanas, telhados planos com largos beirais, feitos de telhas-canal, e tendo, nos vértices, uma telha em forma de pluma virada para cima (lembrando a moda do exotismo chinês no Século das Luzes), rótulas e muxarabis de longínqua origem muçulmana, azulejos fabricados diretamente no Porto recobrimo as paredes das varandas. [...]. (BRUAND, 1981, p. 53)

Além dessas, existem outras características do estilo como balcões, frontões com pináculos (referência religiosa), arcos-pletos romanos, curvas de degraus de escadas e muretas de varandas. Dentre essas características algumas destacam-se na reforma da Casa do Açude, como o beiral de telhas canal brancas decoradas com motivos florais azuis, telhados planos, escadas e varandas terminadas em curvas, além de painéis de azulejos decorando a casa em seu interior e exterior.

Segundo VERÍSSIMO (1999), o jardim é usado mais intensamente como cenografia e ainda frequentemente usado para valorizar a arquitetura. A área externa da Casa do Açude mostra, na prática, as questões apresentadas por VERÍSSIMO, na medida em que há um pátio colunado nas laterais da casa e ainda um jardim de inverno à maneira de um claustro. Há ainda os jardins muito bem desenhados o que valoriza o espaço e dá um ar bucólico e cenográfico, com seu espelho d'água centralizado e seus bancos em azulejaria.

Figura 6: Sala de exposições – Museu do Açude



Fonte: Elaboração Própria

Vê-se a decoração baseada no neocolonial e na arquitetura portuguesa por todo o espaço da casa da Estrada do Açude. Além da casa, os jardins e a piscina contêm elementos coloniais adquiridos por Castro Maya das demolições de prédios coloniais, como estátuas e louças de adorno, pináculos e painéis de azulejos, ou seja, o espaço ideal para Castro Maya iniciar as exposições de suas coleções.

1.4 A Fundação Raymundo Ottoni de Castro Maya

Castro Maya, como já foi dito, foi um colecionador de obras nacionais e internacionais, ficando sua coleção dividida em dois de seus imóveis: a Chácara do Céu e a Casa do Açude. O anfitrião Castro Maya, como define SIQUEIRA (1997), tinha prazer de receber em sua casa e de ter seus amigos e importantes nomes do cenário político e cultural ao seu redor. E assim, apresentava suas obras de arte a seus convidados, como um cicerone aos turistas.

Tinha interesse por exposições e museus de artes e além de ser um homem envolvido nos meios culturais, esteve diretamente ligado à criação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1948. Porém, é apenas em 1963, cinco anos antes de seu falecimento, que cria na casa do Açude, a Fundação Raymundo Ottoni de Castro Maya.

Entre as várias influências para a criação da Fundação Raymundo Ottoni de Castro Maya, podemos mencionar a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1948, pelo industrial Francisco “Ciccillo” Matarazzo Sobrinho, sendo este museu um dos primeiros locais voltados especificamente para a arte moderna no Brasil. Porém, a influência e maior inspiração para criar sua própria fundação foi provavelmente a participação na criação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, também no ano de 1948, que também é um museu “didático”, ou seja, é criado no Rio de Janeiro para elucidar sobre a arte moderna, numa tentativa de colocar o público em contato com a arte moderna. Castro Maya não só foi um dos idealizadores do MAM/RJ, como foi seu primeiro presidente. Juntamente com essa ideia didática de museu, observa-se que o foco é também em questões como comunicação, pesquisa e preservação.

A partir dos anos 30, com a modernização do Brasil, o Estado passa a envolver-se mais na vida cultural e social, na saúde e na educação. Também se dá neste período a criação de uma identidade para a nação, até então carente de heróis e memória. Para CARVALHO (1990), desde a passagem do Império para a República, há uma busca por representantes, novos mitos e heróis para conquistar o imaginário do povo, que não os tinha, já que na República Brasileira o herói não saiu naturalmente do povo. Esse é um grande incentivo aos museus que estão diretamente ligados à memória, à história, e que podem colaborar para forjar identidades e heróis para um povo, se assim for trabalhado em seu discurso.

E nesse contexto Castro Maya tem suas casas como espaços expositivos, estando a do Açude, aberta ao público, e a Chácara do Céu, fechada ao público em seu início. Seu desejo é materializado na criação da Fundação Raymundo Ottoni de Castro Maya, que basicamente é uma fundação voltada para as artes, deixando a marca de seu fundador na memória e na arte para o Brasil.

Tal fundação tinha definido as suas reais funções perante a sociedade e as artes, assim como estabelece o próprio Castro Maya.

[...] Promover e divulgar atividades de caráter artístico e cultural, quer pela criação de museus e exposições, quer pelo intermédio da instituição de concursos, bolsas de estudo ou prêmios, práticas de igual caráter. A essas finalidades ainda acrescentava “o propósito de que ela desperte e fomente entre os visitantes o mesmo amor às coisas e à história de nossa cidade, que desde muito me tem conduzido a apreciar as contribuições legadas pelos artistas que aqui viveram”. (MAYA, 1965, p. 22).

Assim, verifica-se a preocupação em criar uma Fundação que promova a cultura e o incentivo aos estudos, destacando-se os que falariam sobre o Rio de Janeiro, grande paixão de Castro Maya. Entretanto, ele não consegue cumprir integralmente o que propôs, pois curto foi o tempo que teve para tal, já que sua morte ocorre em 1968.

A exposição criada para o Açude, que inicialmente era a sede da Fundação, já que a Chácara do Céu era sua residência, era composta principalmente pelas obras de Debret, montadas num salão construído especialmente para receber a coleção. Esse salão encontra-se na lateral da casa principal, em frente ao espelho d'água, e recebeu o nome de Galeria Debret.

Segundo SCHEINER (2003), todo museu realiza uma seleção de objetos, de outro modo admitiria que o mundo é o museu de si próprio e sendo assim negaria a própria existência. Entre suas mais de 500⁸ obras de Debret, antes de as expor, Castro Maya, estabeleceu um recorte que atendia sua percepção de mundo naquele momento. Essa seleção não foi aleatória, ela representava o colecionador, a sua identidade. “[...] considerando que toda coleção é a representação de uma determinada parcela da realidade, e neste sentido caracteriza-se como um fragmento [...]” (RANGEL, 2011, p. 4), e é parcela da vivência de um homem, que desejou apresentá-la ao seu público, como o seu museu, sua realidade, a partir da riqueza financeira e cultural.

⁸ As obras de Jean-Baptiste Debret pertencentes aos Museus Castro Maya estão catalogadas da seguinte forma: 490 aquarelas, 61 desenhos, 15 gravuras avulsas, segundo a Base de Dados Donato, criada pelo Museu Nacional de Belas Artes.

Durante uma de suas viagens à França, Raymundo encontrou e adquiriu a coleção original das aquarelas do Pintor Debret. Essa coleção, ele a guardara em armário especial hermeticamente vedado para protegê-la da umidade e do mofo e raramente mostrava aos amigos.” (MAYA, [1994?], p. 9)

Além dessas obras algumas telas fizeram parte da exposição, ficando expostas nas paredes da galeria e nas paredes da casa, que também apresentava os painéis de azulejos, mobiliário, louça da Companhia das Índias em vitrines e ainda obras de cerâmica popular, como as de Mestre Vitalino.

Desde a mocidade, comecei a adquirir peças e objetos de arte, que aplicava na casa ou no terreno da chácara; consegui, assim, reunir grande número de vasos, estátuas de cerâmica e, principalmente, painéis de azulejos antigos portugueses com figuras, que se vão tornando cada vez mais raros, tanto no Brasil como em Portugal. Consegui, também, móveis antigos de jacarandá, que estão distribuídos pela casa, e um acervo de quadros do Rio antigo, entre os quais deve ser salientada a preciosa coleção de aquarelas de J.B. Debret, executadas durante sua permanência no Brasil em princípios do século dezenove. (MAYA, 1965, p. 3)

Foi da compra de obras de Debret e do fato de acondicioná-las hermeticamente, permitindo a alguns que as vissem, que surgiu a ideia de criar um museu. Segundo MAYA [1994?], Raymundo convocou as duas sobrinhas, Elisabeth e Lilian para consultá-las sobre se haveria objeções ao seu desejo de criar uma Fundação que levaria seu nome, enfim, um museu na casa do Alto da Boa Vista, aberto ao público, onde as pessoas teriam a oportunidade de admirar os desenhos de Debret. Sem objeções de suas sobrinhas foi criada a Fundação.

Como já citado acima há certa preocupação com a qualidade do ambiente e com as obras. *“Nos anos 50/60, quando a Galeria Debret foi inaugurada, possuía iluminação e climatização, embora muito mais voltadas para o conforto do visitante que para a conservação do acervo exposto, segundo os padrões museológicos da época”* (OS MUSEUS CASTRO MAYA, 1996, p. 8). Há uma apreensão grande quanto ao mofo ocasionado pela grande umidade presente na região envolta pela Floresta da Tijuca. Castro Maya toma a decisão de usar aparelhos de ar condicionado e vitrines hermeticamente fechadas.

Castro Maya, ao enviar um livro a Rubem Braga⁹ apresentando a Fundação, recebe como resposta, além dos agradecimentos, sugestão de maior divulgação da existência do trabalho, incluindo a Floresta da Tijuca:

[...] Acredito, por sinal, que deveria ser feito um trabalho divulgação da existência do belo museu, que muita gente não conhece. Um filme de curta-metragem para ser exibido em grandes circuitos de cinema e

⁹ Foi escritor e considerado por muitos o melhor cronista depois de Machado de Assis.

um outro para televisão atraíam, estou certo, um [...] número muito maior de visitantes. [...]. (BRAGA, 1967, p.1)

A importância da criação do Museu foi devidamente reconhecida, pois apesar da dificuldade para se chegar ao seu local pela Estrada do Açude, ele era visitado, embora estivesse aberto ao público apenas uma vez na semana.

A dimensão se tornaria ainda maior quando, após sua morte, os dois museus foram abertos e toda a coleção foi disponibilizada ao público. Para isso Castro Maya toma a seguinte decisão antes de falecer, registrada em testamento:

[...] pediu-nos que após a sua morte, transformássemos também em museu, a Chácara do Céu, em Santa Tereza, recomendando-nos que tudo que nela estivesse a vista passasse a pertencer a Fundação com exceção da prataria da família que se encontrava guardada e que nos passaria a pertencer. Tudo foi feito segundo suas recomendações. (MAYA, [1994?], p. 11)

Tão logo a casa da Chácara do Céu foi aberta à visitação pública como museu, em 1972, ou seja, quatro anos após a morte de Raymundo Ottoni de Castro Maya, a casa do Alto da Boa Vista foi fechada por questões de conservação. Assim, as obras e objetos mais sensíveis à umidade, especialmente as com suporte em papel, foram transferidas de unidade museológica. Sendo assim a exposição do Açude foi remodelada, recebendo outros objetos, como a coleção de peças orientais, a maioria em cerâmica, reabrindo ao público em 1984.

Já a Chácara do Céu, possuía sistema de refrigeração central distribuído apenas para a biblioteca e quarto de Castro Maya. Transformada em museu, acrescentaram-se dois aparelhos independentes na sala de jantar, quatro no jardim de inverno e um no quarto de hóspedes.

Nesta época, a museóloga Neyde Gomes de Oliveira tomou a decisão de desativar os aparelhos de ar condicionado, pois estes, ao serem desligados à noite, submetiam o acervo a uma oscilação de temperatura perniciososa à sua conservação.

Segundo o livro MUSEUS CASTRO MAYA (1994), Raymundo Ottoni de Castro Maya era muito organizado e controlava tudo que lhe pertencia, complementando sua atividade de colecionador com a ordenação metódica e criteriosa da documentação de acervo, o que auxiliou no trabalho de catalogação feito pela museóloga Neyde de Oliveira.

Em 1983, a Fundação foi extinta por problemas financeiros, sendo então incorporada pela União, passando a Chácara do Céu e a Casa do Açude a constituírem os Museus Castro Maya. O reconhecimento oficial da importância da coleção e da arquitetura das casas de Castro Maya ocorreu, em 1974, com o

tombamento pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional-IPHAN. O tombamento com número de processo 0898-T-74, compreende os dois imóveis, ou seja, a Casa do Açude e Chácara do Céu e as respectivas coleções, tendo sido inscritos nos livros de Belas Artes, Histórico e Arquitetônico/Etnográfico/Paisagístico, pois, abrange os parques que ambientam os prédios.

CAPÍTULO 2

ALGUMAS REFLEXÕES

2 Algumas Reflexões

2.1 Sobre museus e patrimônio

Para entender o Museu é preciso compreendê-lo como um espaço relacional, que pode ser de “construção” e “desconstrução” de realidades, de discussão e possibilidades de conhecimento e transformação, de objetos, patrimônios, de conexão entre pessoas e objetos e de pessoas com pessoas. Antes de tudo o Museu deve estar atento às suas funções sociais, a questões de limites éticos, do desenvolvimento, na prática, de uma Museologia mais inclusiva, atuando em diversidade e complexidade, ajudando diferentes grupos sociais, percebendo as influências da globalização cultural na Museologia, dentre outros desafios, para que possa, então, estar verdadeiramente aberto ao seu público, possibilitando o desenvolvimento de toda sua potencialidade.

Uma questão que perpassa a atualidade dos museus são termos como “Museologia” e “Patrimônio”. Esses termos estão cada vez mais indissociáveis, sendo o Museu um de seus espaços de encontro. Segundo ALVES E SCHEINER (2012), Museologia e Patrimônio são conceitos inseparáveis. Para tais autoras, o museu é um dos aspectos e campos do patrimônio e vice-versa. Podemos pensar ainda que museu e patrimônio estão em constante processo de “construção, desconstrução e ressignificação”, pois são “produzidos” organicamente, ou seja, por pessoas que o reconhecem como tal. Assim,

[...] pode-se então afirmar que museu e patrimônio são categorias em processo constante de construção, desconstrução e ressignificação, de acordo com a sociedade ou grupo que com eles se relacionam. Destaca-se, porém, que os museus tradicionais, assim como o patrimônio, conforme os concebemos hoje, são originários, principalmente, do movimento nacionalista de reconstrução nacional que toma corpo na França pós-revolucionária e que tem como vertentes, entre outras, a luta contra a destruição e depredação daquilo que os intelectuais franceses, como o escritor Vitor Hugo, entendiam como patrimônio e o discurso da construção de uma identidade nacional. (BATISTA, 2012, p. 19)

Na Política Nacional de Museus fica clara a relação das duas partes, ou seja, “[...] as categorias museu e patrimônio podem ser consideradas como campos complementares e, por isso mesmo, uma não se reduz obrigatoriamente à outra. [...]”

os museus não são apêndices do campo patrimonial [...]”. (Política Nacional de Museus, 2007, p. 19).

Atualmente pensa-se o Patrimônio, não somente como um grande monumento a céu aberto, uma praça ou um prédio representante de algum estilo arquitetônico, mas entende-se também que ele pode ser reinterpretado, repensado e eleito como tal, assim como também os museus se dão nessa relação do homem com o real, sendo definidos e eleitos conforme se definem tais relações, ou seja, é definido por pessoas, não precisando ser somente uma imposição. Hoje em dia, segundo SCHEINER (2009) o patrimônio,

“[...] é uma das grandes articulações simbólicas do contemporâneo - já não mais como o conjunto de valores atribuídos ao espaço geográfico e aos produtos do fazer humano, mas como um **valor plural**. [...] o patrimônio é um modo de ser do real [...] um modo específico de olhar a realidade: *E como mudam os olhares, deslocam-se os significados*. [...]. O hábito de pensar o patrimônio a partir de referências iconizadas da natureza ou da cultura, reconhecíveis a partir de instâncias simbólicas [...], poderia levar à ideia de um passado, fundamento do presente. Mas na Atualidade, quando nada existe em permanência, a ideia de patrimônio vem sendo re-significada, admitindo-se a existência de vários patrimônios [...]. (SCHEINER, 2009, p. 50)

A ideia de patrimônio pode ter diversos sentidos como posse, herança, também identidade e tradição, mas é nesse contexto de algo recebido, herdado é que se encontra a maior parte das interpretações de patrimônio. Essa noção pode ser encontrada já na Roma Antiga, mais voltada para a noção do Direito, ou seja, quando algo é recebido em herança do pai. Assim, patrimônio é algo que recebemos e que temos por missão conservar para que possa ser repassado e recebido por outras pessoas, e que devemos apropriar, para compreendermos seu real significado, e assim preservá-lo.

“[...] No contexto dos discursos sobre o patrimônio cultural, a apropriação é entendida como uma resposta necessária à fragmentação e à transitoriedade dos objetos e valores. Apropriar-se é sinônimo de preservação e definição de uma identidade, o que significa dizer, no plano das narrativas nacionais, que uma nação torna-se o que ela é na medida em que se apropria do seu patrimônio [...]. (GONÇALVES, 1996, p. 23 – 24)

A ideia contemporânea para patrimônio vem do conceito herdado da Modernidade, ou seja, um conjunto de bens que pode ter várias procedências como material, intangível, virtual e pode vir também de cultura, como um acervo cultural. A Convenção sobre o Patrimônio Cultural Mundial, apresentada no texto dos Conceitos Chave da Museologia estipula *“que são considerados como ‘patrimônio cultural’ monumentos: obras arquitetônicas, obras de monumental escultura e pintura, [...]-*

sites: obras do homem ou obras conjugadas da natureza e do homem” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2010, p. 74). E ainda “*deve ser considerado patrimônio natural: características naturais, [...] – geológica e formações fisiográficas [...] - Sítios naturais ou áreas naturais*” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2010, p.74).

Segundo GONÇALVES (1996), as coleções, as narrativas de patrimônio cultural são feitas de fragmentos e estes representam uma promessa não realizada de totalização. Para este autor, os patrimônios culturais fogem do passado ou da relação ao futuro, estando sempre sob ameaça de desaparecimento.

[...]. Não por acaso, a metáfora da ruína é tão relevante nessas narrativas. Uma ruína é o que desaparece. Paradoxalmente, é algo que já não é mais. Foi, certa vez, parte de uma totalidade. Ao mesmo tempo, convida a uma permanente reconstrução. Um patrimônio cultural é feito de ruínas no sentido literal e no sentido metafórico do termo. [...] (GONÇALVES, 1996, p. 117)

Porém, segundo SCHEINER (2004), a percepção do patrimônio inicia-se já em nossos corpos, na geografia do corpo, e dimensiona o mundo através da percepção de si e do outro, pois é pelos sentidos que nossos corpos se prologam em direção ao mundo e ao outro. E pode ser também a identidade de uma nação, e assim sendo, preservar o patrimônio é preservar a nação. “*Ameaças ao patrimônio são ameaças à própria existência da nação como uma entidade presente, auto-idêntica, dotada de fronteiras bem delimitadas no tempo e no espaço.*” (GONÇALVES, 1996, p. 33)

Outra questão está ligada ao conceito de patrimônio, descrita nos “Conceitos Chaves da Museologia” do ICOM é a de que “*A ideia de patrimônio está inevitavelmente ligada à do potencial de perda ou desaparecimento [...] e ao mesmo tempo com a vontade de preservar esses bens.*” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2010, p. 66).

Ainda sob a mesma referência, fica clara a definição de que Patrimônio, se conservado, pressupõe um sacrifício e sua perda também é um sacrifício que esbarra na questão da disponibilização de recursos financeiros e humanos para fazer a manutenção de tais obras ou ainda o sacrifício de deixá-las perder no tempo. Porém, a princípio, o que se pensa é realmente na preservação, assim que se patrimonializa ou musealiza.

Segundo CHOAY (2001) monumentos históricos são patrimônios e são divididos em duas categorias, móveis e imóveis, que requerem dois tipos diferentes de tratamento. Os primeiros, a serem inseridos na categoria “móveis”, serão transferidos de seu depósito provisório ao definitivo, aberto ao público, consagrado então com o nome de *museum* ou museu. Os segundos, inseridos na categoria “imóveis”, precisam

receber nova atribuição de uso, não sendo abandonados, mas sim conservados, exatamente pelo uso que se faz deles. Assim, tanto os móveis quanto os imóveis proporcionam a vivência com objetos e construções, ou seja, a experiência do contato.

Segundo SCHEINER (2003), vivenciar é infinitamente mais importante que informar, e coloca no museu a crença de enfim enxergar o mundo, com um novo olhar, o que permite ver as coisas e para além delas, já que ao invés de ver as coisas o sujeito trata de ver-se a si mesmo. Ainda segundo a autora, essa seria a função maior do museu, ou seja, a construção do autoconhecimento e do reconhecimento dos semelhantes e do mundo em que vive.

SCHEINER (2006) diz que o museu se fortaleceu como tradicional espaço de guarda importante para os que constituíam as narrativas da História. O discurso museológico da Modernidade se configurou com base nestas narrativas e com as chamadas ciências auxiliares da História, a cronologia, a paleografia, a diplomática, e mesmo os museus etnográficos, se fundamentaram nas abordagens cronológicas e narrativas historiográficas, fazendo o discurso do outro a partir do próprio ponto de vista, sem dar voz ao que era retratado. Afirma também que nestes museus, as escritas sobre a oralidade transformaram pessoas em objetos e fatos culturais em narrativas do exótico. Na passagem do moderno para o contemporâneo museus articularam falas a partir de novos recortes discursivos, já não importando em recriar o mundo a partir do centro, mas apresentar coisas em multiplicidade, como fragmentos do real.

Ainda segundo SCHEINER (2003), o Museu é um fenômeno identificável por meio de uma relação muito especial entre “Homem”, espaço, tempo e memória. Assim, se dá a musealidade que, para a autora, é um valor atribuído às “dobras do Real”, estabelecidas no espaço e no tempo, memória e sistema de valores de cada cultura, e, assim sendo, pode mudar no tempo, no espaço e conforme o pensamento de cada sociedade.

Ao analisarmos o pensamento de Zbynek Stránský percebe-se que Museu é uma das formas de relação específica entre a o “Homem” e a “Realidade”, ao longo da História, e que Museologia diz respeito à atividade do conhecimento específico orientado para os museus, e fundamenta o Museu, tido por ele também como fenômeno. Para Stránský a missão da Museologia é interpretar cientificamente a atitude do “Homem” com a realidade, para que se entenda musealidade em seu contexto histórico e social, e esse conceito é um aspecto específico da realidade e o valor documental do objeto. A musealidade é um valor, algo que atribuímos a um objeto que o torna passível de musealização, é um reconhecimento da importância do mesmo.

Para SCHEINER (1998) o museu se constrói a partir de “modelos do Real”, desenhados por sociedades que estão vinculados a crenças, valores e representações materiais de grupo. A relação dialética entre “Homem” e objeto se dá na exposição, já que o Museu mostra seu discurso, com planos de realidade (museu tradicional). O Museu é local de preservação de patrimônios já que objetivamente os objetos são também memória e documento da história da Humanidade.

Em outras palavras, os documentos patrimoniais - de importância burocrática, probatória e legal - é que dão lugar ao patrimônio, na medida em que materializam valores materiais e imateriais dos objetos. Podemos dizer, então, que estas instituições, ao criarem um *corpus* documental em papéis criam um *corpus* patrimonial, na medida em que dão origem a objetos patrimoniais que se tornam documentos históricos, artísticos, etc. (GRIGOLETO, 2012, p. 66)

Assim, a partir da documentação, o que a autora acima chama de burocracia, é o que nomeadamente transforma os objetos em patrimônio, em objetos de museu, quando se tornam passíveis de pesquisa através de sua documentação primária.

SCHEINER (2013) enfatiza ainda que não há Museu em permanência, mas sim na relação, já que cada indivíduo o define para si mesmo, no tempo e no espaço. Para a autora, Museu não é uma coisa única, mas o nome genérico dado a um conjunto de manifestações do indivíduo e das diferentes coletividades. A percepção do real não é única, se dá em pluralidade e assim museu e patrimônio também podem ser pensados em pluralidade, ou seja, não são únicos e nem uma verdade absoluta, sendo passíveis de questionamentos ou outras percepções, pois tudo é processo e nada se dá em permanência, a não ser a noção de que nada é sempre o mesmo, pois, segundo BERMAN (2008) “*tudo que é sólido desmancha no ar*”, ou seja, cada um de nós está em constante mudança o tempo todo, mudando assim a percepção que temos em relação ao todo em nossa volta e a nós mesmos.

Museu é processo que se dá no momento e na relação, algo não definitivo, já que é “*um espaço que estabelece uma intermediação institucionalizada entre o indivíduo e os objetos [...] [que] induz a ver aquilo que os olhos deixam passar no cotidiano e com mais razão ainda o que é diferente, insólito – o outro.*” (MENESES, 1992, p.3)

Museus devem ainda, para SCHEINER (2006), trabalhar as evidências do real como conjuntos abertos, que se articulam em permanente e continuada interação. Relata que o paradoxo da prática museológica é atuar simultaneamente sobre todos

os tempos e espaços possíveis, registrando todos os olhares, usando todas as linguagens possíveis, tratando cada referência como um fractal¹⁰.

Em relação à Museologia, SCHEINER (2006) acredita que deva ser reconhecida por tratar prioritariamente de pessoas e seus ambientes e não apenas de museus e objetos. A Museologia hoje é compreendida como campo do conhecimento dedicado ao estudo e análise do fenômeno Museu, enquanto representação da sociedade humana, nos diferentes tempos e espaços sociais. Porém, ao se pensar nas funções práticas do museu, ou seja, em sua missão, seus exercícios básicos, em sua utilidade, que vão além dessas da percepção do mundo, aprendizado, reconhecimento de si e do outro, há ainda outras funções, por exemplo:

A função básica de preservar, *lato senso*, engloba as, de coletar, adquirir, armazenar, conservar e restaurar aquelas evidências, bem como a de documentá-las. A função de comunicar abrange as exposições, as atividades educativas, as publicações e outras formas de disseminar informação, enquanto que a de pesquisar está presente, em maior ou menor grau, em todas essas atividades. (FERREZ, 1994, p.65)

Porém, dentre essas, a de proporcionar ao visitante a experiência de ver e conhecer objetos é de grande valor, pois, além disso, conforme já citado anteriormente, permite enxergar o mundo com novo olhar, permite ver e conhecer a si mesmo.

O museu coleciona junto aos objetos as informações que são decodificadas na pesquisa, podendo ser, segundo FERREZ (1994), intrínsecas e extrínsecas¹¹ dos objetos, ou seja, através da pesquisa e da observação conhece-se o objeto e então se coleciona as informações para então serem de alguma forma provocativas numa exposição, com a visão do curador na mostra. É preciso “[...] pensar no museu como um local para a reflexão, pensamento, e um local de documentação, ‘um museu histórico, não como a instituição voltada para os objetos, mas para os problemas históricos.’” (MENESES, 1992, p.4). Ainda precisamos entender que os museus não são os portadores da verdade histórica e dos objetos chamados históricos “mais importantes”, mas devemos:

[...] mostrá-los como são: parcelares. Os museus não tratam da História, mas de discursos sobre a história. Ocultando o lugar da emissão desses discursos, oferecem representações dos processos históricos, como se fossem naturais, neutros, verdadeiras máquinas

¹⁰ Fractais são estruturas geométricas complexas, divididas em partes, cada uma semelhante ao original. São imagens de objetos abstratos que são infinitamente multiplicadas.

¹¹ As informações intrínsecas aos objetos são as que encontramos no próprio, ou seja, informações básicas principalmente matérias, como dimensões, material, cor, suporte, dentre outros, já as extrínsecas aos objetos são aquelas vindas de informações mais subjetivas, adquiridas através de pesquisa, por exemplo, o histórico da peça, de onde ela veio, exposições das quais participou, donatário ou vendedor, dentre outras.

do tempo nas quais os visitantes embarcariam para 'conhecer seu passado'. [...] (SIMÃO NETO, 1988, p.261).

E para isso é preciso que se tenha consciência de que não são locais de verdades, mas sim de discussões, de possibilidades, para que haja diálogos e que esteja aberto a mudar ou que possam abrir espaço para exposições temporárias contemplando outras visões de um mesmo assunto, desde que seja consenso de toda equipe, vontade do público e tudo seja documentado e tratado sob o olhar da Museologia.

Para BALERDI (2008, p. 20) os museus são filhos do seu tempo e circunstância, se acomodam da melhor maneira possível às novas exigências sociais e pretende libertar-se das antigas servidões que o identificam como caduco e carente de vida. Segundo GAUDIBERT *et al* (1992), a função do museu está relacionada com a função da arte e, como ela, muda ao longo do tempo para que possa se adaptar às necessidades e para contribuir com o desenvolvimento de sua comunidade. Para isso, dentre as funções sociais do museu destacamos a de que deve possibilitar o reconhecimento do outro, participando dos debates culturais, sendo um fórum aberto, devendo também desenvolver novas percepções de tempo, espaço, cultura e meio ambiente.

Não há museu sem relação, pois assim seria apenas um local com objetos guardados, a partir da relação se valoriza o que há nesse espaço e se criam sentidos. O museu não pode ser mais o que nos apresenta GUILLAUME (2003), um espaço simbólico fechado, tendo até uma conotação de funerário, com objetos fora da vida cotidiana, espaço de poder protegido de ameaças, segregando os que não têm conhecimento prévio do que se mostra ali. Outra questão é a classificação do museu como permanente, já que, se entendido como *“fenômeno, em alguns casos, pode até deixar de existir, pois uma das características do fenômeno é não ser cristalizado no tempo e no espaço.”* (BATISTA, 2012, p. 21). Levando essa discussão adiante, podemos pensar que não há museu em permanência, seja por ter sido fechado definitivamente ou por estar temporariamente fechado ao público por alguma restrição, seja ela financeira, de recursos humanos, ou qualquer outra que afete o atendimento ao público. A exemplo disso há a publicação Museus em Números (2011), que relata esses números:

“[...] quase totalidade dos museus registrados junto ao CNM (92,9%) encontrava-se aberta ao público à época da data de corte da pesquisa; 5,7% estavam fechados e 1,5% em fase de implantação. Importante esclarecer que os classificados como fechados são aqueles que não estão abertos à visitação pública, mas cujo funcionamento interno é mantido regularmente.” (MUSEUS EM NÚMEROS, 2011, p.84)

Os museus estão sempre em mutação, assim como as pessoas passam por reformas físicas e políticas e seguem novos rumos. Para NORA (1993) *“é isso que os torna apaixonantes: que os lugares de memória só vivem de sua aptidão para a metamorfose, no incessante ressaltar de seus significados e no silvado imprevisível de suas ramificações”*. (NORA,1993, p.22).

Segundo CHAGAS (2006), o museu está vinculado às musas por via materna e assim sendo são “lugares de memória” e por via paterna estão vinculados a Zeus, ou seja, são lugares de poder. E sendo um local de poder, que pode influenciar, e conforme já citado anteriormente em MENESES (1992)¹², o museu é também um local de indução, ou seja, que pode levar a um entendimento, conduzir pensamentos não só de uma pessoa, mas de uma sociedade. Portanto, esses conceitos estão articulados em toda instituição museológica.

Precisamos entender que museu/patrimônio são sempre eleições, e isto é feito por algum grupo com algum interesse ou finalidade, ou seja, serão sempre escolhas, amostras da realidade. Precisamos entender também que não é possível preservar tudo que se encontra ou que se produz, pois assim viveríamos num cenário. Não podemos deixar de pensar que existem “modernizações” acontecendo, mudanças em todos os sentidos, inúmeras pesquisas sendo feitas a todo o momento, já que não estamos em busca do final da história, mas estamos também a construindo, ou seja, não homogeneizando a história local, mas levantando questionamentos e criando novas interpretações e uma nova historiografia, a partir de pesquisas documentais e do museu. Conforme apresentado anteriormente, segundo SCHEINER (2003), todo museu realiza uma seleção de objetos, de outro modo admitiria que o mundo é o museu de si próprio.

Apesar de tudo essa ainda é uma tarefa difícil para alguns museus, especialmente os consolidados e tradicionais, que têm um discurso já concretizado e uma exposição pronta e que parte da população tem como referência. Podemos pensar que foi isso que fez Castro Maya, quando selecionou seus objetos e criou seu museu, apesar de ter uma vasta coleção, e de muitas vezes ser comparada a um Gabinete de Curiosidades, temos um exemplo da seleção que ele fez, quando, decidiu vender a coleção de moedas de seu pai.

Segundo GAUDIBERT *et al* (1992), alguns museus têm levado em conta uma democratização da cultura, mas relata que é difícil se desfazer das obras de arte originais que comunicam sozinhas um choque para os visitantes e permitem aos responsáveis por atividades e realização de eventos, embora, naturalmente, a arte em

¹² Ver página 31.

sua singularidade é o que podemos imaginar de menos democrático, já que não é acessível a todos ainda. Ainda para GAUDIBERT *et al* (1992), ideal seria um museu que quebrasse o discurso social para encontrar a liberdade e espontaneidade de experiências pessoais e transformá-la em elementos de um discurso social dentro de um contexto democrático, o que também podemos pensar da arte nos tempos atuais. De certa forma, foi isso também que fez Castro Maya, ao desejar que sua coleção e seus imóveis se tornassem museus, ou seja, democratizar a cultura, e isso, principalmente através da arte.

2.2 Sobre instalações

Para compreender as instalações¹³ é preciso saber que estas, por serem recentes na História da Arte ainda trazem conflitos entre autores. As instalações são consideradas por alguns autores como parte da Arte Contemporânea, mas para outros estão inseridas na Arte Conceitual, que será apresentada mais adiante no texto.

Na Arte Contemporânea, a própria arte passa a ser assumida como matéria para o trabalho artístico e o passado passa a ser considerado como um banco de imagens. Para CARVALHO (2005) e CAUQUELIN (2005) é preciso distinguir a diferença entre arte contemporânea e arte atual, ou a arte feita hoje em dia. CAUQUELIN (2005) explana também que, arte atual não se preocupa com distinção de tendências ou rótulos, e que o contemporâneo não pode ser definido como pós—moderno, mas sim como atual, que para esta autora designa algo heterogêneo ou desordem em que se juntam a tradição histórica da arte e a de estar desprezando o conteúdo formal determinado.

Ainda para CAUQUELIN (2005), as instalações fazem parte do grupo da arte atual, juntamente com outras tipologias que são divididas em dois grupos: o primeiro com a arte conceitual, o minimalismo e a *land art* e o segundo, denominado de reação ou “neo-arte”, onde estão a figuração livre, as instalações, o *action painting*, a *body art*, *bad painting*, *funk art* e o grafite. Para ARCHER (2012), entre as décadas de 60 e 70, após um afrouxamento das categorias e do desmantelamento das fronteiras interdisciplinares, a arte assumiu formas e nomes diferentes como conceitual, *arte povera*, processo, anti-forma, *land*, ambiental, *body*, *performance* e política. E para ele

¹³ Segundo SILVA (2009) citando MARCONDES (2002) em seu livro (Des) Velar a Arte “Instalação: um evento (Ereignis), um acontecimento e a obra de arte abre seu próprio mundo. A obra instala um mundo quando no seu evento, permitindo a espacialização [...]” (MARCONDES, N., 2002, p. 107). E ainda citando Kant, as experiências sensíveis são previamente condicionadas pelo espaço e pelo tempo, interferência que acontece em todas as obras de arte, se faz sentir de forma arrebatadora na Instalação. (SILVA, 2009, p. 7)

tudo isso tem suas raízes no Minimalismo e nas ramificações do *Pop* e do Novo Realismo.

A transição do Minimalismo à Arte conceitual a partir dos processos de desmaterialização do espaço teve a arquitetura dos museus e galerias como ponto de partida para as primeiras formas de abordagem crítico-institucional da arte, que procuravam expor o aparato burocrático no qual o artista estava preso e seu impacto sobre o “valor” da arte. [...] (GIORA, 2010, p. 06)

A Arte Contemporânea, segundo MILLET (1997), é uma expressão que suplantou expressões como arte viva e arte atual, especialmente após os anos 80, sendo uma arte feita por artistas contemporâneos a nós. E sendo assim, não foram feitas tantas distinções de movimentos, pois não definiam os artistas e as obras.

Como observam vários autores, [...] o cenário no campo das artes ao final dos anos 1970 é bastante distinto, e podemos perceber que os “chamados ‘movimentos’, ‘tendências’, ‘escolas’ ou ‘correntes’ já não são pertinentes nem para a interpretação da obra de arte, nem para autoreflexão dos próprios artistas, porque foram substituídas por diversas estratégias de busca de identidade, de localização antropológica da atividade artística e de auto-definição” (HEGYI, 2002 apud CARVALHO, 2005, p. 67)

Isso mostra que é possível classificar a arte contemporânea de diversas formas, de acordo com o pensador que seja analisado, mas fica claro que já a partir das décadas de 1960-1970, quando começam suas primeiras manifestações, não há grandes paradigmas, mas sim a liberdade de expressão de cada artista. Para a documentação museológica isso pode ser um problema na classificação da obra, pois, além da liberdade do artista, não há grandes consensos entre os autores da História da Arte. Isso pode gerar conflitos entre sistemas de dados de diferentes instituições, por exemplo.

A arte contemporânea, para CARVALHO (2005), caracteriza-se como um cenário de maiores rupturas com modelos que privilegiavam a especificidade, a pureza e a distinção radical entre as disciplinas, seus objetos e métodos, entre as atribuições profissionais e a atribuição da autoria, entre as categorias artísticas delimitadas por técnicas, materiais e procedimentos. Para ARCHER (2012), não há mais nenhum material específico reconhecível como material da arte, que tem utilizado além de tinta, metal e pedra, também ar, luz, som, palavras, pessoas, alimentos etc. “*Hoje existem poucas técnicas e materiais de trabalho, se é que existem que podem garantir ao objeto acabado a sua aceitação como arte.*” (ARCHER, 2012, P. IX)

Com Vladimir Tatlin, no início do século XX, segundo MILLET (1997), havia a preocupação de se respeitar a verdade do material. “[...] Acabava a representação e a idealização, o real irrompia na arte. Kazimir Malevitch [...] definia [...] o suprematismo,

como um “novo realismo pictural” e troçava de Miguel Angelo que, para seu David, havia “mutilado um pedaço de pedra magnífica” [...]”. (MILLET, 1997, p. 98).

Já a Arte Conceitual é baseada na ideia e não em sua forma e material em si e faz uma revisão da história da arte e surge algo como um retorno reprimido. Isso se dá porque a ideia inicial do artista poderá não chegar ao entendimento do público, ou seja, é um trabalho de percepção, que pode ser diferente para cada espectador.

[...] Seja qual for a forma física que possua no final, ele deve começar com uma idéia. É com o processo de concepção e realização que o artista está envolvido. Uma vez que tenha recebido do artista a sua realidade física, o trabalho está aberto para a percepção de todos, inclusive a do artista. [...]. (LeWitt, 2006, p. 178)

[...] O artista não tem nenhum controle sobre a maneira como o observador vai perceber o trabalho, uma vez saído de suas mãos. Pessoas diferentes vão entender a mesma coisa de maneiras diferentes.” (LeWitt, 2006, p. 179)

Assim, as opções por materiais, métodos de trabalho, são uma decisão artística e estética e em arte contemporânea isso é mais claro, haja visto que “[...] a técnica é parte da definição histórica de arte, logo, em arte não existem meras opções de ordem técnica, todas são artísticas e estéticas [...] assim como uma filiação ou uma recusa ao seguimento de uma dada tradição.” (CARVALHO, 2005, p. 83). Isto é, como já dito acima, não há grandes regras, mas sim preocupações artísticas e estéticas, apresentadas em um determinado contexto. Ainda segundo CARVALHO (2005),

[...] toda obra de arte é contextual, já que sua apreensão em termos artísticos e estéticos está diretamente relacionado às disposições culturais do espectador. No caso das instalações, porém, trata-se de uma maneira de conceber o objeto artístico. Uma obra concebida, realizada e reconhecida como contextual, por sua vez, opera com e a partir das contingências representadas pelas características físicas, materiais, históricas, culturais e sociais que constituem o local e o lugar ocupados pela obra. (CARVALHO, 2005, p. 50)

Já para FREIRE (2006), destaca-se essa questão conceitual nas obras de arte contemporâneas conceituando que “toda arte (depois de Duchamp) é conceitual (em sua natureza) porque a arte só existe conceitualmente” [...]” (KOSUTH apud FREIRE, 2006, p. 18)

2.3 Acerca do que é uma instalação

O termo instalação, como conhecemos hoje, começa a ser usado na década de 1960, quando passa realmente a designar a obra de arte e não mais a montagem de uma exposição.

Sua origem, no entanto, remonta aos *environments* dos dadaístas. Mais tarde a *environmental art* e *land art* tomariam não apenas o contexto da galeria, mas todo o entorno, a natureza inteira, como objeto de apreciação estética. Antes do uso geral do termo “instalação”, que se popularizou só nos anos 70, “ambiente”, “environment” e “assemblage” nomeavam, mais frequentemente, operações nas quais os artistas reuniam os mais diferentes materiais num determinado espaço. (FREIRE, 2006, p. 26)

Segundo CARVALHO (2005), o emprego do termo é recente e gera controvérsias por parte de artistas, críticos, teóricos, historiadores e público em geral, exatamente por não ser específico. Entende ainda que instalação não quer dizer uma técnica específica, nem materiais e qualidades plásticas, não são objetos da prática artística e nem algo tradicional como pintar, esculpir ou desenhar. A instalação funciona como algo genérico, indefinida em termos técnicos. *“Podemos dizer que “quem instala” dispõe alguma coisa, de algum modo, em algum lugar ou local específico [...]”*. (CARVALHO, 2005, p. 130 -132)

Dessa forma, a instalação surge da organização de materiais em um espaço determinado e diversos autores apontam que propõem uma interação com o público. Uma instalação artística acontece em um espaço e, a princípio, tem tempo certo para acabar, seja por determinação da instituição, do artista ou mesmo pelo “término” dos materiais empregados para que ela acontecesse. É também chamada de manifestação artística, que pode ser de formato e tamanho diversificados. Segundo DOCTORS (2003), as instalações nascem da possibilidade de ordenar a matéria de maneira a estabelecer sentido, deslocando o material de sua função primeira e acoplando camadas de significações.

As instalações, de um modo geral, tendem a ter uma interação com o espaço/natureza e destas com o público. Para LUZ (2010), essa integração entre paisagismo, escultura, pintura, instalações, silêncio e sons se ajustam numa grande obra que, por sua vez, são síntese de um tempo, de um país e de sua produção. Devemos ter em mente que a instalação interage com o espaço e que isso influencia diretamente na obra, *“[...] porque a dimensão espacial [...] é parte da instalação, é um componente da obra, mesmo que ela não seja concebida para um sítio específico, em termos estritos”*. (CARVALHO, 2005, p. 126-127). Assim, as instalações artísticas são uma

configuração de elementos, em um espaço, por um determinado tempo. A instalação se especializa, ou seja, se instala em um espaço, interagindo com ele.

[...] A **especialização** apresenta-se como um processo – relativo ao modo de operar no espaço – mais do que como uma qualidade [...]. De modo mais específico, esta operação envolve: 1) a disposição dos elementos no recinto de exposição; 2) o tipo de nexos que é estabelecido entre os mesmos; 3) o grau e a intensidade do vínculo entre os diversos elementos que compõem a obra e o espaço físico do recinto de exposição, para o que empregamos as noções de **local** e localização; 4) o grau e a intensidade do vínculo em relação aos aspectos simbólicos, culturais, históricos, sociais que constituem a identidade deste recinto e que permitem, ao mesmo tempo em que convocam, o emprego da noção de **lugar**. (CARVALHO, 2005, p. 135-136)

Quando uma instalação é pensada pelo artista ela pode ser projetada para um local específico ou não, ou seja, o local pode influenciar ou não na composição de tal obra, mas, enfim, necessariamente para instalá-la a obra interagirá com o local. Os artistas que fazem instalações não trabalham com a acumulação nos ateliês, pois, a instalação se especializa, e, sendo assim, fora de seu espaço, a instalação só poderá ser uma simulação.

No caso de instalações que são pensadas para um local, previamente escolhido, passam a ser identificadas com o termo *site specific*¹⁴, que segundo SPAZIANI (2011) é um termo utilizado para designar uma modalidade de instalação artística concebida especialmente para um determinado local. Assim, “*Os lugares participam das obras como fonte geradora de formas e são o terreno final de construção crítica e debate.*” (GIORA, 2010, p. 10)

Portanto, uma instalação pode acontecer em um espaço específico, não específico, ou, como já citado anteriormente, em apenas em projeto. E isso, dependendo do tempo da instalação, pode fazer com que a obra se vincule a “*determinado sítio (em sua dimensão de espaço físico e de espaço simbólico) segundo distintos graus de intensidade, seja ele de ordem material, semântica, simbólica. [...]*” (CARVALHO, 2005, p. 140)

O termo ‘operar no espaço’, segundo CARVALHO (2005) descreve como as instalações se envolvem numa certa relação com o recinto de exposição e os desdobramentos que decorrem deste processo e que se deve considerar o modo como as obras vinculavam-se com o local, como operavam com a identidade mesmo, e “[...] *como tais questões afetavam as condições de existência (caráter permanente*

¹⁴ *Site specific*, são obras feitas especialmente para um determinado local, em que o mesmo tenha função na percepção de tal obra. Esse é um “[...] termo minimalista para designar a especificidade da circunstância espacial da obra. [...]”. As circunstâncias relacionais obras–espaço atuam às vezes de forma lúdica, às vezes crítica, mas todas apontam para uma realidade visual antes despercebida.” (JUNQUEIRA, 1996, p. 559)

ou efêmero do objeto físico / obra de arte), assim como as condutas do espectador em relação à obra”. (CARVALHO, 2005, p. 5)

Ser “específico” em relação a esse local [site], portanto, é decodificar e/ou recodificar as convenções institucionais de forma a expor suas operações ocultas mesmo que apoiadas – é revelar as maneiras pelas quais as instituições moldam o significado da arte para modular seu valor econômico e cultural, e boicotar a falácia da arte e da autonomia das instituições ao tornar aparente sua imbricada relação com processos socioeconômicos e políticos mais amplos da atualidade. (KWON, 2010, p. 169)

A partir da percepção do espaço, do entorno da obra como parte do seu entendimento, parte da obra em si, começaram a surgir obras *site-specific*. A ligação de uma obra com o espaço, já em inícios do século XX, quando das primeiras manifestações de retirada dos pedestais começa a se fortalecer, como, por exemplo, com os relevos de canto de Tatlin. Tais relevos, assim como outras obras deste período, não desejam mais o *status* que o pedestal dá à obra e a diferenciação do espaço.

[...] Cada relevo de canto é organizado demonstrativamente em relação ao encontro de dois planos da parede utilizados por Tatlin como suporte físico da obra. [...] Se a função do pedestal de Boccioni é isolar o objeto escultural do espaço natural, declarando que sua verdadeira ambientação difere de alguma forma do mundo, organizado ao acaso, de mesas, cadeiras e janelas, a função do canto de Tatlin é a de insistir que o relevo que ele contém apresenta uma continuidade em relação ao espaço do mundo e depende deste para ter um significado. (KRAUSS, 2007, p. 67)

Isso passou a se dar no ambiente dos museus, que abre as portas para que instalações aconteçam no seu espaço a partir da década de 1960, surgindo museus que pareciam ateliês de trabalho.

[...] *suscita la naissance d'un musée plus proche d'un atelier de travail que d'un lieu de consécration [...] L'apparition par fournées entières de groupes [...] découvert et de formuler presque chaque année une tendance nouvelle ou un mouvement nouveau.* (GAUDIBERT et al, 1992, p. 149)

Porém, apesar de ser mais uma oficina para os artistas, o museu ainda é um local consagrador e, sendo assim, após a exposição da obra em suas dependências, está ganha o *status* de importância que essa instituição o confere. Assim, “foi o museu de arte, uma figura central no processo de afirmação, reconhecimento e reprodução, de **um valor de arte**, que foi construído ao longo da história.” (HEIDEN, 2008, p. 97) (grifo nosso)

Segundo MILLET (1997), foram os conservadores de museu¹⁵ que primeiro consideraram a noção de arte contemporânea, e tomaram consciência da ambiguidade da sua função, perguntando-se, “o que significa ser o “conservador” – aquele que assegura a perenidade das coisas – de uma arte em processo e que [...], se terá permitido múltiplas metamorfoses, desvios e subversões?” (MILLET, 1997, p. 13)

Como pensar em obras em geral tão grandiosas se a princípio tem um final para acabar? Como lidar com materiais que passam a ser usados e que não foram pensados para a função, não têm tratamento adequado e nem estudos de reação aos ambientes em que ficaram instalados? Há que se pensar que, devido às dimensões, proporções espaciais dessas obras há grandes dificuldades de não estarem expostas, ou seja, ficarem desmontadas ou guardadas em reservas técnicas, especialmente se for obras pensadas para grandes espaços abertos.

A questão dos preços também dificulta muito a compra de tais obras por mecenas ou colecionadores, tornando o museu¹⁶ seu grande incentivador e “consumidor”.

[...] A dificuldade de “consumir” a Performance, a Instalação e a arte pública da maneira normal [...] significava que ela exigia um fundo subsidiário para poder existir de alguma forma. Os anos 70 testemunhavam um crescimento no patrocínio público. Isso não significava uma decadência do mercado de arte, mas uma transferência de seus imperativos operacionais para a esfera do governo nacional e local. (ARCHER, 2012, p. 146)

O que o autor citado pensa em consumo normal de arte, poderia ser a venda e compra ou mesmo o mecenato de obras tradicionais, como pinturas e esculturas, por exemplo. Isso poderia ser feito tanto por mecenas, colecionadores e até mesmo museus públicos. Assim, com a arte contemporânea, com *performances* e instalações, torna-se mais acessível ao museu a compra de tais obras pela disponibilidade de verbas e maiores espaços, mas que pode causar problemas com a questão de documentação ou exposição, pois, como documentar ou expor uma *performance*, por exemplo. Apesar disso, a influência do museu para todas as tipologias de arte é de

¹⁵ Conservadores de museu é o nome pelo qual os atuais museólogos eram conhecidos. No Brasil, esse título vigorou até a década de 1970. Na França esse título ainda é utilizado na atualidade.

¹⁶ “No espaço elástico da arte contemporânea, o movimento gerado pelo museu é, simultaneamente, centrípeto e centrífugo. Centrípeto, porque o museu se vê assumir a responsabilidade de obras que sujam e que são demasiado ameaçadoras para um apartamento burguês, ou daquelas, efêmeras, que são dificilmente integráveis num património familiar, ao ponto de se falar de uma “arte para museus”. (Acontece, aliás, que os particulares mais audaciosos que colecionam este género de obras, e que possuem os meios financeiros para o fazer, adaptam um espaço específico, que se assemelha ao espaço neutro e funcional de um museu, como o da coleção Saatchi, em Londres, tornada pública.)” (MILLET, 1997, p.76)

grande importância, assim como (e até mais) na arte contemporânea, quando algumas instituições recebem artistas para desenvolverem seu trabalho em seus espaços.

Essas são obras que solicitam a participação do público, tirando-o de seu papel de mero espectador, passando a interagir com a obra, seja no momento que está se dá, ou mesmo após estar instalada. Por exemplo, quando as pessoas devem adentrar em um espaço ou a obra em si, para ter as sensações propostas pelo artista. Segundo FREIRE (2006, p. 16) a experiência da arte envolve todos os nossos sentidos, e assim o espectador passa a fazer parte do processo de criação, e, citando Duchamp, relembra que dessa forma é o espectador que faz a obra.

No Brasil, na década de 1950, artistas como Hélio Oiticica e Lygia Pape despontam nesse quesito de participação do público, integrando o grupo Neoconcretista, que “[...] realizou trabalhos precursores do que se faria mais tarde no exterior. O Neoconcretismo rompeu com o espaço virtual da obra e chamou o espectador à participação ativa na obra.” (GULLAR, 2012, p. 53)

A arte é um processo de comunicação, assim como o museu. Para CAUNE (1995) há quatro etapas para que tenha o poder de comunicar: i) ela deve ser candidata à categorização como "obra de arte"; ii) ter um sujeito enunciativo; iii) ser recebida e aceita pelo público e finalmente, iv) é necessário que um espaço no qual ocorra esta afirmação, uma instituição legítima para guardar o objeto classificando-o na categoria de arte. Esse local citado por CAUNE é possivelmente um museu, pois é um lugar historicamente de legitimação, de “verdade”, que dita o que é e o que não é arte ou qualquer que seja sua especificidade. Afinal, é no museu que grande parte do que se considera como representantes simbólicos e culturais de um grupo estão localizados. Assim, é:

[...] nos acervos dos Museus encontra-se conservado o poder material/ poder simbólico representativo do “capital cultural” acumulado pelas sociedades, objetivando neste “capital de bens simbólicos”. (BOURDIEU, 1989, apud LIMA, 2000, p. 27).

A obra de arte é uma produção e então é um discurso. Uma instalação é um discurso de arte, pronunciado e referendado por um museu, que dá *status* ao abrir espaço para tal obra. O museu cria um pensamento, gera um discurso, fazendo então um discurso sobre arte que, segundo LIMA (2000), é a produção de um pensamento sobre a arte, sobre determinada arte, artista, ou seja, são as formas interpretativas que discutem a arte.

2.3.1 A influência de Duchamp

A Arte Contemporânea passa a nomear o que é arte¹⁷, processo de quem faz, quem diz que é e de uma instituição que a referenda como tal, ou seja, o museu, local com esse poder simbólico já citado no tópico anterior, e assim é um processo de comunicação. Agir no domínio da arte é designar um objeto como 'arte'. Para CAUQUELIN (2005),

A atividade de designação faz a obra existir enquanto tal. Pouco importa que ela seja isto ou aquilo, deste ou daquele material, sobre este ou aquele suporte, feita à mão ou já existente, pronta. Nesse aspecto, reconhece-se as proposições duchampianas.” (CAUQUELIN, 2005, p. 134)

A obra de arte contemporânea passa a ser comunicação e não mais objeto de comprovação, testemunho e então objeto aurático/autêntico. Para BENJAMIN (1935), para que uma coisa seja autêntica e com aura, ela tem de ser originalmente transmissível, desde sua duração material até seu poder de testemunho histórico e que terá esse caráter reforçado exatamente pelo museu que, no caso da arte contemporânea, especificamente das instalações, não se dá através dessa lógica.

Assim, já no início do século XX, Marcel Duchamp cria seus *readymades*, que são objetos retirados do cotidiano, objetos feitos em séries por indústrias, que são retirados de sua função original, assinados pelo artista e expostos¹⁸. “[...] *Pour Duchamp, le readymade est une “sorte de rendez-vous” fixé par un artiste, l’auter de l’énoncé, entre un objet et un public.* (CAUNE, 1995, p. 155).

O *readymade*, ao desconfigurar espaços habituais, transforma em arte um objeto cotidiano ao mesmo tempo em que levante outros pontos de vista nos espaços institucionais. Há uma neutralização de vetores: a pá de gelo não é nem um objeto de arte num museu, nem um objeto utilitário em repouso. Trata-se de uma interferência do espaço da exposição na percepção do objeto, e vice-versa. É justamente esse curto-circuito entre a arte e vida que revela o espaço institucional como criador de valores e percepções. (FREIRE, 2006, p. 20)

Segundo KRAUSS (2007), Duchamp fez um trabalho desvinculado de seus sentimentos pessoais e que não oferecesse nenhuma resposta aos esforços em

¹⁷ “[...] o fato de ela ser arte é verdadeiro à priori (é o que Judd quer dizer quando afirma que ‘se alguém chama algo de arte, isso é arte’).” (ARCHER, 2012, p. 82).

¹⁸ “[...] Avançando o facto, de que “as cores [eram] fabricadas industrialmente” (schwitters), de que os “tubos de tinta [eram] produtos fabricados” (Duchamp), os dois dadaístas, cada um por seu lado, haviam dado a entender que não havia razão para não se utilizar também, nas obras de arte de qualquer outro objeto produzido industrialmente.” (MILLET, 1997, p.24)

decodificá-lo ou compreendê-lo. Seus trabalhos não pretendiam que o objeto fosse examinado, mas sim esmiuçar o próprio ato da transformação estética.

Assim, nos elucida CAUNE (1995), que este ato não é de produção de objetos, mas de comunicação sobre a arte¹⁹. Ainda para esse autor a ruptura introduzida por Duchamp confere ao objeto *status* de arte relacional: o encontro entre o autor e o espectador é feito para o fato válido, por seu comportamento e atenção. Para Duchamp são os espectadores que fazem as imagens. Para CARDOSO (2011), o gesto de tal artista é responsável por retirar o visitante de uma ação mais passiva para colocá-lo como participante e ainda obrigando-o a completar o sentido do enunciado artístico, o que acontece com qualquer outra obra de arte, através de processos de recepção e cognição, mas agora deve passar a atribuir um sentido, o que pode ser mais complexo.

Sendo assim, foi criado, nesse momento, um paradigma nas artes, tomando Duchamp uma grande importância, e não podendo ser esquecido quando se trata de arte contemporânea. Explana FREIRE (2006) que,

[...] o resgate da obra de Duchamp é crucial para qualquer revisão da Arte Conceitual, pois o princípio do *readymade* fundamenta uma de suas vertentes mais importantes. Isso porque aí a criação não supõe uma atividade manual (artesanal) do artista, mas uma escolha que está sempre na palavra do artista. (FREIRE, 2006, p. 19)

Marcel Duchamp foi fundamental, pois as escolhas dos artistas não se conectam ao fazer manual, mas a uma ideia, a saberes mentais que o artista detém sobre sua criação, supre assim a produção artesanal de uma obra de arte. Isto ocorre quando, num ato que pode ser comparado ao de um museu, o artista retira um objeto de seu contexto original e o apresenta, expõe, modificando sua função inicial, transformando-o em arte a partir de sua assinatura ou somente depois de instituí-lo como obra de arte, colocando-o, então, em uma exposição de um museu.

Após a quebra de paradigma de Duchamp²⁰, a arte não foi mais a mesma. Novas possibilidades se abriram e a Arte Contemporânea está em constante processo de renovação. Para OLIVEIRA (2010), a Arte Contemporânea não dispõe de tempo de constituição e reconhecimento e é uma arte que se preocupa em expor o processo de fazer arte.

¹⁹ Para Costa (2011) “[...] arte contemporânea se interessa pelos objetos e acontecimentos do mundo e, como argumenta Arthur Danto (2005), desde Duchamp e especialmente após a *pop art*, insiste nessa produção um desejo de transfigurar o lugar-comum, transformando artefatos do cotidiano em obras de arte. [...]”. (COSTA, 2011, p. 30)

²⁰ “A primeira manifestação explícita da ruptura se dá no cubismo, quando Picasso e Braque passaram a colar na tela pedaços de jornal e de papel de parede, em substituição a imagens ou texturas tradicionalmente feitas a pincel pelo próprio autor. Estava implícita, neste gesto, a afirmação de que o quadro não tinha que ser obrigatoriamente produto do trabalho artesanal. [...]”. (GULLAR, 2010.)

A arte contemporânea passa a desvincular-se das mãos do artista, do saber fazer artístico. Para GOMES (2012),

[...] o artista contemporâneo é aquele que retira da obra de arte o seu caráter de artefato único. Do mesmo modo que remove do próprio artista o papel de ser também um artesão – ‘aquele que executa’. A obra que se identifica no contexto da produção da Arte Contemporânea é desenvolvida como ação aglutinadora de modos de fazer, mas também, dos modos de ver de diversas disciplinas e linguagens. (GOMES, 2012, p. 2 -3)

Para CARDOSO (2011) ao retirar a mão do artista, sua ascendência sobre o objeto paradoxalmente aumenta, tendo em vista que os objetos dependem de quem os acha e em qual contexto, para então entrarem num sistema e ganharem sentido, sendo assim, estão na mente de quem vê o que nem todo mundo consegue enxergar. Para DOCTORS (2003), as instalações são a expressão do deslocamento. “*A manobra conceitual operada pelas instalações foi uma prática iniciada no modernismo com Marcel Duchamp e foi tonificada na arte contemporânea*”. (DOCTORS, 2003, p. 14-15)

Os artistas contemporâneos passam a não mais produzir com suas próprias mãos os objetos em si, mas interessam-se pelo mundo e seus acontecimentos, a produção artística, após Duchamp e a Pop Arte²¹ passaram a transfigurar o lugar comum e a transformar objetos do cotidiano em arte.

Para entender como se chegou à arte contemporânea feita nos dias de hoje é preciso compreender as mudanças apresentadas por Marcel Duchamp. Para CAUQUELIN (2005), Duchamp tem maior influência sobre a Arte Contemporânea à medida que passam os anos, muitos trabalhos são dedicados a ele e outros o têm como referência. “*Por quê? Porque esse artista [...] – parece expressar o modelo de comportamento singular que corresponde às expectativas contemporâneas.*” (CAUQUELIN, 2005, p. 89). Porém, para GULLAR (2012) “*Marcel Duchamp era um espírito original. [...] Imitar Marcel Duchamp é negá-lo. Ele é contra toda tradição. Inclusive a tradição Marcel Duchamp*”. (GULLAR, 2012, p. 205) Tal artista não desejava sequer que suas obras fossem consagradas em um museu, porém o que ocorreu foi exatamente o contrário, permitindo, inclusive, essa grande influência sobre muitos artistas desde seu reconhecimento.

Segundo CARVALHO (2005),

²¹ “[...] Wharol realiza obras originais com a ajuda de uma técnica mecânica, até então reservada à reprodução, a serigrafia. Ele afirma querer “ser uma máquina”. Lichtenstein insiste nesta diferença entre a sua geração e a dos expressionistas abstractos: “A geração precedente procurava alcançar o seu subconsciente, enquanto os artistas pop procuram distanciar-se das suas obras. Eu quero que a minha obra tenha um aspecto programado e impessoal [...]” (MILLET, 1997, p. 27)

[...] a arte como uma atividade socialmente delimitada é fruto de um processo histórico e social, que encontra no Renascimento um de seus marcos de referência, como o processo de equiparação da pintura e da escultura às artes liberais e seu progressivo afastamento das artes mecânicas. (CARVALHO, 2005, p. 87)

Após o Renascimento (século XV), que começa a representar o humano e o espaço utilizando-se das técnicas de volumetria resultando a construção de uma ilusão de tridimensionalidade sobre a bidimensionalidade da tela, e que, desde então, vem sendo utilizado, até que,

[...] esse universo pictórico é implodido no começo do século 20, quando [...] ocorreu uma descoberta revolucionária: a de que todas as formas têm expressão, mesmo que nada representem [...]. Essa descoberta teve consequências importantes no campo das artes plásticas. Dela advieram as tendências expressionistas, cubistas e, como consequência extrema, a pintura tachista que, como diz o nome, é feita de manchas. De todo esse processo [...] surgiria o que se conhece como arte conceitual ou arte contemporânea, cuja característica principal é usar as próprias coisas, não a imagem delas, como expressão. (GULLAR, 2013)

Surge assim esse novo conceito de arte²², que aceita diversas formas de se expressar através das coisas pré-fabricadas, encontradas pelos artistas, reorganizadas e que recebem o *status* de arte quando assinadas e principalmente quando adentram o espaço do museu, especialmente se lá acontecem.

[...] Sol LeWitt publica na revista *Artforum*, em 1967, Parágrafos sobre Arte Conceitual [...] que a idéia é mais importante que a realização do trabalho [...] no Brasil, Hélio Oiticica divulga [...] um texto que seria seminal para a arte contemporânea [...] [estabelecendo] alguns pontos [...]:

1. vontade construtiva geral
2. tendência para o objeto ser negado e superado do quadro de cavalete
3. participação do espectador [...]
4. [...] tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais, éticos
5. abolição dos “ismos” característicos da primeira metade do século XX
6. [...] novas formulações de conceito de antiarte. (FREIRE, 2006, p. 11)

Após o rompimento com a Arte Renascentista, ou seja, a arte voltada para a representação do mundo em uma superfície bidimensional, a arte passa a trabalhar com o real, com o espaço em si, e precisava se diferenciar. “A arte passou a ter uma

²² Já em relação ao moderno, “Alberto Tassinari, em seu ensaio “O Espaço Moderno” argumenta que, enquanto o “Renascimento [...] concebeu tanto para si como para estilos de época futuros, um esquema espacial genérico e duradouro” – o perspectivo – o mesmo não pode ser afirmado quanto à arte moderna (TASSINARI, 2001: 18). O autor prossegue observando que, dada a diversidade de movimentos e dos projetos estéticos internos aos mesmos é praticamente impossível formular uma “espacialidade geral para a arte moderna, pois cada qual a seu modo, os movimentos da arte moderna eram antiperspectivos. Em certa medida eram também antiespaciais, pois se a perspectiva imita não um espaço mas a visão do espaço, a diferença não se mostrou relevante” [...]” (CARVALHO, 2005, p. 153- 154)

função filosófica [...], na medida em que ao se deparar com o limite da matéria teve de se questionar para saber o que espiritualmente a diferenciava do mundo a sua volta.” (DOCTORS, 2003, p. 13).

FREIRE (2006) refere-se também à exposição “*Live in your head*”²³, que representou um marco na apresentação de materiais, que chama de precários e não convencionais e indicava a expansão para outros espaços além dos delimitados pelo local expositivo convencional.

É o processo criativo do artista, e não seu resultado, que se coloca em primeiro plano. Conceitos, processos e informações são as expressões dessa arte que se pauta na vivência. Participaram da exposição artistas da Europa e dos Estados Unidos como Joseph Beuys, Jan Dibbets, Joseph Kosuth, Mario Merz, entre muitos outros, mas nenhum brasileiro. Essa mostra antecipou uma questão extremamente importante para as instituições museológicas nos dias de hoje: o entendimento do museu como um espaço de experimentação, aberto à presença dos artistas, sem distinguir em seu interior espaço de criação e de exposição de obras. (FREIRE, p. 12)

Isso se dá porque o museu deve ser mais que um espaço de exposição tradicional, ele deve ser também local de questionamentos, trocas, experimentações, diálogos, um espaço aberto para que possa fluir o conhecimento e as novidades, o tradicional e a vanguarda, o leigo e o especialista, enfim, um local de possibilidades e de vida, conforme já citado anteriormente e que será novamente abordado adiante. É a partir do final dos anos 50, e nos anos 60 e 70, que se passa a perguntar, mas, onde a arte está e não mais o que ela é. A arte passa então a ocupar espaços antes não imaginados e se mistura com a vida.

Na reciprocidade entre arte e vida, conclamada pelos Fluxus e por várias gerações de artistas, desconstrói-se a autonomia do cubo branco, símbolo da galeria de arte desconectada do mundo exterior, [...]. As paredes brancas das galerias e museus modernos, padrão hegemônico para as exposições do século XX, acentuam essa ideia de autonomia da obra [...] O objeto de arte desmaterializa-se, confunde-se com a vida cotidiana, revela-se em processo, ocupa espaços expandidos e indiferenciáveis. [...]. (FREIRE, 2006, p. 14)

²³ Essa exposição aconteceu entre 22 e 27 de março de 1969, com curadoria de Harald Szeemann, em Kunsthalle Bern, na Grã-Bretanha, sob o título “*Live in Your Head: quando as atitudes se tornam forma* (Obras - Conceitos - Processos - Situações - Informações)”

“Neste contexto, destaca-se a atuação de Harald Szeemann enquanto diretor da *Kunsthalle Bern*, onde organizou em 1969 a pioneira exposição *Live In Your Head: When Attitudes Become Form (Works – Concepts – Processes – Situations – Information)*, onde mais de oitenta artistas internacionais, representantes das novas tendências artísticas da época como a arte póvera, a *land art* e a arte conceitual realizaram no próprio espaço expositivo ou durante o período da exposição suas propostas artísticas, ocupando o espaço/tempo destinado à 79 Putnam (2001) propõe uma interessante sistematização dessas estratégias artísticas apresentando um grande número de propostas. [...]” (NASCIMENTO, 2013, p. 139 – 140)

Porém, é necessário ainda aos museus um diálogo maior entre profissionais de áreas diversas e gestores, e principalmente destes com o público, pois, os museus esperam uma resposta, mas esquece de dar voz, ao que lhe interessara e ao que o representa, sendo assim tornam-se desinteressantes para o público que não se vê nesse espaço que, na verdade, é seu por direito. É preciso dar esse espaço e essa abertura ao pensamento de quem frequenta o museu, já que, “*aparentemente o público vai ao museu, mas de fato é o museu que [...], sai de sua posição isolada e movimenta-se ao encontro da cultura, lugar em que a audiência [...] se faz existir.*” (CURY, 2011, p. 19)

Finalmente, fazer o museu ir ao encontro do seu público, ouvindo-o em todo o processo curatorial, e percebendo que os limites devem ser conhecidos e respeitados, para que não ocorram ações anacrônicas, fará ao menos em teoria um museu que sabe o que é, para quem é e qual o caminho a seguir.

2.4 Musealização de instalações

Desde o século XVIII, germinava gradualmente a suposição de que tudo seria passível de musealização, algo que parece ter se confirmado no século XX. Essa confirmação teria vindo por caminhos variados; surgiram mundo afora museus de um tudo: aqueles que se chamam museus; os que se chamam casas, espaços e centros culturais; outros se chamam jardins, cidades e sítios históricos, etnográficos e arqueológicos; e também os que se chamam ônibus, navios e trens, ou mesmo ruas, redes de esgoto e reservas florestais. (CHAGAS, 2008, p. 115)

Dentro de um museu, cujos princípios básicos são preservar, pesquisar, documentar e comunicar, e se desdobrados, percebemos que a conservação e a documentação bem elaborada, tornam-se fundamentais para que outras funções também aconteçam. Segundo CURY (2009), a musealização é composta das seguintes etapas: formação de acervo, pesquisa, salvaguarda²⁴ (conservação e documentação museológica), comunicação (exposição e educação).

Segundo a Lei 11.904, de 14/01/2009²⁵, que instituiu o Estatuto de Museus em seu artigo 5º, parágrafo 1º, os bens culturais passíveis de musealização são os móveis e imóveis de interesse público, de natureza material ou imaterial, tomados

²⁴ A preservação refere-se às estratégias e questões políticas institucionais, leis destinadas a salvaguarda e proteção em geral, já a conservação são todas as medidas práticas relacionadas à proteção dos bens, desde a adequação ambiental, o correto acondicionamento e intervenções como higienização e pequenos reparos.

²⁵ Lei 11.904, 14/01/2009. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm

individualmente ou em conjunto que se referem ao ambiente natural, à identidade, à cultura e à memória de diferentes grupos que formam a sociedade brasileira.

Sendo assim, ao pensarmos em instalações, o que possivelmente será o acervo, além da obra, a idealização do artista, o projeto e a montagem. Para documentar uma instalação haverá uma pesquisa sobre materiais, autor e contexto. Já a comunicação de tal obra acontece quando de sua instalação no ambiente, e a salvaguarda, em caso de obras que não serão “eternizadas”, isto é, que não ficarão expostas permanentemente, que serão enfim, desmontadas e possivelmente refeitas posteriormente, será feita somente a partir da documentação.

Assim como em relação a qualquer objeto em um museu, ou em uma coleção visitável²⁶, particular ou pública, deve-se ter o controle sobre a história de tal peça. Desde a elaboração, a saída do ateliê/ fábrica, ou qualquer que seja sua origem, até a data atual, passando por todos os compradores, exposições que tenha participado, se houve roubo, enfim, todo o histórico para que se conheça integralmente a peça. E isso não deve ser diferente com as instalações ou qualquer outra obra de arte contemporânea.

Para CAUQUELIN (2005), a documentação pode vir da proposição do artista, mensagens recolhidas dentro de textos como excertos de jornais, contratos, notas de lavanderia. Enfim, tudo o que se referir à obra e a sua “construção serve como documento histórico de uma obra. “[...] *Os certificados de venda, por exemplo, não estabelecem somente a legitimidade da obra ao mesmo tempo que seu valor mercantil; eles se tornam, [...] a substância da própria obra. [...]*” (CAUQUELIN, 2005, p. 136.) Todo documento pode ser válido para representar uma obra, desde que tenha o tratamento adequado para isso, ou seja, ser museologicamente tratado, para que faça parte do histórico da obra.

Isso não quer dizer que o patrimônio ou *museália* sejam somente objetos que passam pelo tratamento institucional, ou seja, as instâncias de poder responsáveis por isso, mas que, sem isso, tais objetos também não recebem a chancela oficial e sendo assim podem não ser reconhecidos como tal ou mesmo receberem os cuidados básicos para que se propaguem por mais tempo. Mas, por exemplo, no caso de,

[...] um edifício, transformado em patrimônio, não foi concebido para transmitir informações, mas quando lançamos questionamentos sobre ele e encontramos respostas - que se tornam a base para institucionalização de uma história ou memória - transformamos este objeto em documento(s). (GRIGOLETO, 2012, p. 58)

²⁶ Coleção visitável se dá no espaço onde o acervo está guardado/preservado poderá ser visitado pelo público, não sendo este local uma sala de exposição museológica tradicional.

Diante disso: como pensar a aura de obras que se calcam no novo? E mais: como fica especialmente essa questão em museus? Museus esses que agora trabalham com a mudança na arte. E que apesar de ser mais recorrente em museus de arte contemporânea, outros museus de arte ou não, estão aproximando-se do tema ou promovendo exposições temporárias, abrindo seus jardins, enfim, estão aprendendo a lidar com a situação.

[...] uma das definições mais difíceis para os gestores dos MAC's²⁷ reside na interpretação da própria finalidade das instituições, pois **“o museu de arte contemporânea ocupa-se, por definição, da mudança da arte [...]. Segue-se, assim, inevitavelmente, que o museu de arte contemporânea perturba de forma contínua, um sistema à procura de equilíbrio”**. Essa perturbação nada mais é que um desajuste entre a representação de uma contemporaneidade marcada por fluidez e voracidade, fragmentação e multiplicidade, que vai na contramão de qualquer tentativa de categorização, e a própria obsessão memorial, ávida pela demarcação de identidade, pela invocação de tradições e tipologias.” (OLIVEIRA, 2010, p. 51)

No caso de obras de arte contemporâneas, especialmente instalações, o projeto do artista é primeiro documento/fonte, caso um museu adquira tal obra. A segunda forma é o contrato com o artista ou pelo responsável legal da obra e ainda em terceiro podemos documentar todos os processos através de fotografias e registros orais do artista e profissionais envolvidos na montagem da obra. Segundo KWON (2010), a documentação fotográfica e outros materiais associados com a arte *site specific* têm sido usados nas exposições de museus até mesmo como um selo do mercado de arte. Essa pode ser a solução para todos os tipos de obras contemporâneas e especificamente instalações “permanentes” ou no caso de,

[...] uma obra efêmera, que pode sumir sem deixar rastros de sua existência, porém, está garantida, ao menos enquanto memória, na documentação que um artista pode produzir para um museu, quando a peça passa a integrar o acervo desta instituição, junto com o certificado de posse daquela “coisa etérea”. É como se o museu, de repente, fosse o proprietário de uma obra ao mesmo tempo reprodutível e única [...] (HEIDEN, 2009, p. 101)

Para ARCHER (2012) a atividade de processamento técnico das instalações como produto das influências do minimalismo, um movimento que, segundo, ele pode ser visto, em partes, como a continuação da pintura por outros meios, apesar de estar intimamente ligado à escultura. Ainda de acordo com o autor, o caráter abstrato, não-composto, não-referencial do Minimalismo oferecia uma considerável resistência aos métodos regulares de apreciação da arte. Um desses métodos estava fundamentado na maneira como os objetos eram feitos, uma vez que se passou a fazer uso de materiais, até então não convencionais para a arte, que possuíam maior resistência

²⁷ Museus de Arte Contemporânea.

em espessuras menores e que podiam ser enghados de modo a se adequarem de maneira exata às dimensões desejadas (ferro, aço, cobre, alumínio).

Segundo ARCHER (2012), essa “ausência” do artista é reforçada por sua decisão de ter seus trabalhos fabricados por outros, conforme um conjunto de especificações fornecidas por ele. Da mesma forma que as características anteriormente citadas, a relação que se estabelece na arte minimalista entre obra, espaço e espectador, está bem próxima do contexto que envolve os *Penetráveis*²⁸, de Hélio Oiticica, e, sobretudo, da problemática encontrada na noção de instalação no campo da arte contemporânea, inclusive “*as instalações, tais como as entendemos na atualidade, são oriundas dos ambientes da década de 1960 [...]*”. (FRANÇA, et al, 2010, P.113)

Para FREIRE (2006), o “[...] projeto é seu índice de uma obra bastante ausente e ocupa um lugar híbrido, intermediário entre a obra de arte e sua documentação ou entre a idéia e sua realização” (FREIRE, 2006, p, 20), portanto, ao se ter uma obra de Arte Contemporânea, é necessário seguir as diretrizes do projeto e documentá-lo para eventuais necessidades futuras.²⁹

[...] Os desenhos murais de Sol LeWit são temporários e podem ser refeitos a partir desses desenhos que são obra/documentação. Tais desenhos/projetos sugerem que o domínio da documentação, uma das vertentes da Arte Conceitual, tornou-se decisivo para a arte contemporânea. [...]. (FREIRE, 2006, p. 22)

Assim, as obras podem permanecer, ainda que em projetos, podendo ser refeitas assim que seja necessário ou determinado pelo artista. A documentação de obras contemporâneas, especialmente temporárias, tornou-se decisiva, porém, devemos nos lembrar que para todas as outras obras de arte e qualquer outro tipo de objeto deve ter sua documentação bem definida, pois só assim garantir-se-á a permanência e uma boa preservação dos mesmos. No caso de obras de Arte Contemporânea, por ser algo dos dias atuais, cabe recolher todo o tipo de documento relativo à obra, inclusive entrevistar artistas e demais envolvidos no processo de instalações da obra.

Se o artista leva a sua ideia adiante e chega a lhe dar forma visível, então todos os passos do processo são importantes. A própria ideia, mesmo no caso de não se tornar algo visível, é um trabalho de arte

²⁸ O penetrável é como uma ampliação da pintura para o espaço, a desintegração da tela e reintegração através da cor no espaço. O penetrável é algo que adentramos em que o deslocamento é parte da interação com a obra, sendo interativa com a imersão do corpo por entre as paredes de cor.

²⁹ “[...] para a Arte Conceitual, aproximar-se da obra não significa acercar dos olhos sua materialidade sensível, à maneira do *connaisseur*, mas principalmente compreender de modo crítico os meandros das redes que compõem, o sistema da arte, operando uma observação apurada de seus mecanismos num contexto muito mais amplo que é o próprio mundo social em sua dinâmica histórica e política.” (FREIRE, 2006, p. 41)

[...]. Todos os passos intermediários – rabiscos, rascunhos, desenhos, trabalho malsucedido, modelos, estudos, pensamentos, conversas – interessam. Os passos que mostram o processo de pensamento do artista às vezes são mais interessantes do que o produto final.” (LeWitt, 2006, p. 179)

Ainda segundo FREIRE (2006), nos anos 1980, as dúvidas com relação à montagem e remontagem de instalações dominavam o cenário de museus, colecionadores e artistas. Como preservar as obras? Preservam-se as partes físicas da instalação? Como fazer isso quando alguns elementos eram de natureza perecível e construídos com a intenção de interagir com o meio e irão se acabar no tempo da obra exposta? Preserva-se somente o projeto?

O próprio termo “documento” já dá uma conotação daquilo que identificamos como a qualidade memorial da obra de Arte Contemporânea, de caráter efêmero e experimental, visto que essa documentação terá peso decisivo na sua possível presentificação, seja como pura memória, ou ainda, como a obra de arte de fato. Isso é possível de ser dito, pois [...] cada obra dentro de seu pequeno universo, chegará ao futuro de forma mais ou menos completa, de forma mais objetual ou não, ou ainda, só chegará enquanto memória, na medida em que a proposta original da obra poderá ser, até mesmo, a de sua perda definitiva. (HEIDEN, 2009, p. 131-132)

Ao refletir sobre tal pergunta, pensamos que essa questão pode ser assumida em outras situações, como quando obras passam por desastres, são subtraídas de suas coleções e nunca mais localizadas ou também quando acontecem ataques de insetos ou outros agentes externos como a luz, por exemplo, e de tal obra o que resta é somente sua documentação ou memória como intitulada acima. Ainda segundo HEIDEN (2009) já não basta somente o controle dos agentes físicos, químicos e biológicos (questões de segurança), já que a questão imaterial tomou proporções que *“não se sustentam imutáveis a 22°C e 55% de umidade relativa, mas sim [...] sobre uma boa documentação [...] [e] conservar e apresentar essas obras [...] é mais do que estabilizar e classificar suportes materiais.”* (HEIDEN, 2009, p. 107)

Para musealizar uma instalação precisamos considerar que a documentação é a parte fundamental da obra, sem a qual não será possível preservar tal obra e tão pouco comunicá-la, já que, sem uma documentação bem tratada museologicamente, será praticamente impossível refazer uma obra que seja temporária, ou mesmo, criar um texto, ou uma exposição em torno de tal obra.

[...] Waldisa Guarnieri (1990:8) [...] nos afirma que a musealização é muito mais que transferir objetos para o museu, pois o ato de musealizar considera a “[...] informação trazida dos objetos (*lato sensu*) em termos de documentalidade, testemunhalidade e fidelidade”. A partir da concepção da autora, podemos dizer que musealização [...] é um processo que integra preservação e comunicação, isto porque, [...], a documentalidade refere-se à ensinar

algo [...] Como testemunho, o objeto deve ser preservado: preservar para ensinar, preservar para comunicar. (CURY, 2005, p.24-25)

Assim, há que se considerar também a documentação de uma obra de arte contemporânea após a mesma estar em exposição, ou seja, no caso de instalação, após ela estar instalada no espaço desejado pelo artista. Para SCHEINER (2006) é impossível à linguagem representar todas as noções que um objeto desperta na mente gerando desproporção entre palavra, signo e o objeto em si. E ainda relata uma vantagem da linguagem museológica, quando se constrói sobre objetos musealizados, pela força simbólica dos objetos como elementos de presentificação.

Há museus que apresentam recriações de fatos, em espaços patrimoniais, o que a autora chama de narrativas teátricas, em que local e objeto funcionam como espaço cenográfico. Uma obra dessa categoria quando for registrada com fotografias, por exemplo, pode deixar escapar elementos essenciais à percepção do local, ou seja, não captará cheiros, sensações, sons etc. necessários àquela obra, que nem sempre requer somente a visão, mas, na maioria dos casos, envolve todo o corpo do espectador, como já citado anteriormente.

[...] Muitas instalações incluem dispositivos sonoros ou luminosos, com uma duração ou ritmos próprios, odores, imagens em movimentos. Mesmo aquelas que empregam apenas imagens e objetos [...] demandarão, via de regra, algum tipo de deslocamento por parte do espectador [...]. Em muitos casos, documentar uma instalação exigirá o concurso de várias tomadas de imagens [...] e, caso estas sejam fixas, o complemento de uma descrição verbal, que possa contemplar aspectos não passíveis de serem captados por imagens [...]. (CARVALHO, 2005, p. 35)

Podemos pensar em uma instalação como outra obra de arte, de qualquer outro estilo, ou mesmo qualquer objeto dentro de um museu, recebendo o tratamento museológico necessário para que seja totalmente documentada e possa então ser acessada até mesmo quando não esteja montada ou exposta. Para MENEZES (2012) essa é uma questão a ser pensada pelo museu já que “[...] *A arte não é mais facilmente definida e tampouco inserida nos “ismos” da história. Procura um lugar diferente desse de categorizações conceituais. É necessário ao museu [...] entender e absorver essa pluralidade [...]*”. (MENEZES, 2012, p. 38-40)

Ainda para MENEZES (2012), em algumas obras o mais importante não é o objeto, e a sua conservação pode representar perda de “vida imaterial”. Nestes casos, o objeto com o qual o espectador interage pode ser refeito inúmeras vezes a fim de não perder a interação do público, o manuseio, a participação para que existam, o que, por vezes, pode até mesmo causar certo espanto no público que ainda não está tão acostumado a manusear obras em museus. “[...] *Com a obra processual e*

impermanente, que exige o registro de sua produção perecível, surge à necessidade desse tipo de tratamento de qualquer coisa do mundo como matéria-documento para a arte [...]”. (COSTA, 2011, p. 30)

Nesse “jogo” de fazer e refazer dessas obras, mais uma vez o artista está tirando de suas mãos o peso do fazer artístico, quando em vários casos, o artista deixa apenas um esquema de montagem de sua obra, para que depois possa ser refeita até mesmo por uma empresa. Conseqüentemente, “[...] *a obra passa a existir como ideia ou ação e é a sua documentação que deve ser essencialmente preservada. [...]”*. (MENEZES, 2012, p.35).

Para cada obra há, na verdade, um contexto e uma situação, para se pensar na sua reconstrução ou reinstalação. *“Para alguns artistas, não seria possível simplesmente remontar uma instalação. A reconstrução de um projeto em tempo e lugar diferentes trairia suas intenções originais.”* (FREIRE, 2006, p. 26).

Para FREIRE (2006), novos termos surgiram para a definição de categorias artísticas, já há mais de meio século, para definir o que chama de outras poéticas como *happenings*, performances, instalações, vídeo arte, *internet art*, entre outras.

Os termos tradicionais sofrem, necessariamente, ampliações em seu sentido original. Rosalind Krauss, em seu livro *Caminhos da escultura moderna*, observa, por exemplo, as alterações de sentido do termo escultura nos últimos séculos. Tal termo não designa mais, como outrora, o trabalho artesanal do artista, mas preponderantemente a elaboração material de uma ideia. (FREIRE, 2006, p. 22)

Para CARVALHO (2005) “[...] *A instalação vai além da ampliação de campos (escultura, pintura, arte), ela emerge da contaminação e das migrações entre os campos expandidos, como uma arte intrinsecamente mestiça.*” (CARVALHO, 2005, p. 11). E assim sendo, cabe ao museu, ao aceitar receber tais obras, promover um diálogo franco com o artista, estudar os documentos disponíveis e então dar o tratamento necessário a cada tipo de obra.

2.5 Outras propostas afins

Muitas seriam as possibilidades de discussão e comparação com o Espaço de Instalações do Museu do Açude, no sentido de serem espaços a céu aberto, meio ambiente natural que recebem obras de arte, sejam elas instalações ou esculturas. Muitos desses exemplos seriam considerados inadequados por serem tratados como Jardim de Esculturas, mas decidimos utilizá-los como referência, pois se referem à

exposição de obras em espaço aberto, em contato com a natureza, sendo museus ou não.

Antes de citar tais exemplos poderemos definir as diferenças de modelos desenvolvidos durante o século XX. Segundo CASTRO (2009), foram três as propostas museológicas destinadas à exposição de escultura ao ar livre, ou seja,

[...] o jardim de escultura monográfico, criado por artistas que entenderam que apenas o exterior possuía as condições ideais para a apresentação do seu trabalho, [...] exemplos [...] os de Barbara Hepworth, Henry Moore [...]; o jardim de escultura criado para ampliar os museus em que foram gerados, através de salas ao ar livre, sendo o caso paradigmático o do jardim de escultura do Museum of Modern Art de Nova Iorque, podendo considerar-se [...] Kröller-Müller Museum, na Holanda, igualmente influentes; e o museu de escultura ao ar livre, de matriz urbana, sendo o do parque de Middelheim, em Antuérpia, o mais relevante. [...] Em qualquer dos casos, [...] se assiste é à colocação de peças ao ar livre, em espaços exteriores resguardados e delimitados em que cada escultura se acomoda numa implantação específica e claramente circunscrita. (CASTRO, 2009, p. 304)

Com essas definições seguimos percebendo que todos se aproximam da ideia do Museu do Açude, mas todos possuem grandes diferenças, especialmente, porque, aqui no Brasil, não havia nenhum modelo parecido com o que foi criado no Museu do Açude, e este modelo não segue a ideia de esculturas, mas sim de instalações ao ar livre, em interação com a floresta.

Poderemos citar vários espaços e museus, mas escolhemos citar quatro exemplos sendo dois no Brasil e dois em outros países, são eles, o Jardim das Esculturas do Museu de Arte Moderna–MAM, em São Paulo, no Parque do Ibirapuera; o Jardim de Esculturas do Kroller Muller Museum, na Holanda, o Jardim de Esculturas do Museu de Arte Moderna-MoMA, em Nova York e o Instituto INHOTIM, em Minas Gerais.

O Jardim de Esculturas do MAM³⁰ está localizado nos jardins do Parque do Ibirapuera, em São Paulo, e foi feito em parceria com a Fundação Roberto Marinho, o Banco Real e a Prefeitura de São Paulo. *“Idealizado pelo MAM em 1988, o Jardim das*

³⁰ “Após desistir da ideia inicial de se fazer um concurso para a escolha do projeto do novo edifício do Museu, e tendo como fundamento a linha programática experimental de suas exposições naquela altura [...] a direção do MAC-USP juntamente com uma comissão [...] elabora um Programa de Necessidades do Museu, apresentando alguns pontos essenciais a considerar: A ideia de um museu cuja estrutura possa permitir a coexistência de funções tradicionalmente caracterizadas – coleta, preservação, estudo e exposição de obras – e de novos tipos de atividade que impliquem em sua participação direta no processo artístico e sua comunicação, é sem dúvida de se preconizar como uma solução altamente realista. Nesta perspectiva de embasamento, o museu de arte contemporânea deixaria de apoiar-se exclusivamente na realidade que o antecede – a obra de arte – para atuar concomitantemente ao artista, em seus empreendimentos isolados ou de motivações interdisciplinares. [...]. (MAC-USP, 1975, p.10) (NASCIMENTO, p. 297)

Esculturas só pôde ser inaugurado em 9 de junho de 1993, [com] o projeto “Mais Ibirapuera para você” (D’HORTA, 1995, p.44).

Segundo D’HORTA (1995), o projeto paisagístico do parque é de Roberto Burle Marx e a curadoria do Jardim de Esculturas é de Maria Alice Milliet, sendo 25 obras de 22 artistas, das quais 21 fazem parte do acervo do museu, duas pertencem à Fundação Bienal e duas integram o acervo da Prefeitura de São Paulo. Segundo o site do MAM, atualmente são 30 esculturas expostas. “A área externa, [...] desempenha importante papel como extensão visual do museu, ajudando a fixar a identidade da instituição junto ao público visitante do parque.” (D’HORTA, 1995, p. 44)

Dentre as obras expostas estão artistas como Amilcar de Castro, Ângelo Venosa, Franz Weissmann, Iole de Freitas, José Resende, Mario Cravo Junior, Nuno Ramos, entre outros.

As obras que compõem o Jardim das Esculturas entraram para o acervo do MAM, em grande parte, por ocasião dos panoramas, através de prêmios, aquisição ou doação feitas pelos artistas. Seleccionadas sob curadoria de Maria Alice Milliet, na época diretora técnica do MAM, as esculturas foram dispostas sob a marquise do jardim, de acordo com o novo projeto paisagístico criado pelo escritório de Roberto Burle Marx. [...] No jardim de 6 mil metros quadrados que circunda o MAM, e se estende até o Museu da Aeronáutica, foi feita uma movimentação no terreno, que recebeu o plantio de 25 mil mudas e 270 árvores de 16 espécies diferentes. Dessa forma o projeto não apenas valorizou o aspecto geral daquela região do Ibirapuera, como possibilitou uma melhor visualização das esculturas, que receberam cuidados de conservação e restauração sob responsabilidade do museu. [...]. (D’HORTA, 1995, p. 44)

Segundo o site do MAM esse espaço pode ser considerado como um dos principais acervos brasileiros expostos a céu aberto, ou seja, está claro que as obras são parte do acervo do museu, que não são instalações *site specific*, e que foram expostas de tal forma, pois, são “[...] *grandes esculturas do acervo que, por suas características, exigiam uma localização ao ar livre.*” (D’HORTA, 1995, p. 44)

Sendo assim essa proposta se diferencia do Espaço de Instalações do Museu do Açude, pois, é um Jardim de Esculturas, apresentando obras escultóricas na área externa do museu, compondo o jardim, já que as obras são de tamanhos diferenciados.

O Museu Kroller Muller, situado na Holanda, um museu-casa, localiza-se no Parque Nacional Hoge Veluwe. Esse parque abriga não só o museu como também o seu Jardim de Esculturas, que pode ser considerado um dos maiores da Europa. A história deste museu começou quando Helene Kröller-Müller, esposa de Anton Kröller, industrial que se tornou Wm. H. Müller & Co., tinha o sonho de criar uma museu em sua casa. Helene comprou mais de 11.500 objetos de arte.

“Mrs. Kroller-Muller had Always envisaged the ideal setting for her collection: a kind of museum-house which would be both a home and the proper setting for her collection. In order to realize her vision she collaborated with a number of architects over the ensuing decades. [...] In the meantime Anton Kroller had purchase large áreas of land in the Veluwe region on which to hunt and ride. The Hoge Veluwe offered new perspectives for a museum-house. In 1916 Berlage submitted his design. He was also comissioned to build a hunting lodge on the estate (Jachthuis Sint Hubertus). Berlage was responsible for the entire interior design of the lodge as well.” (KROLLER MULLER MUSEUM, 1994, p. 7)

O Museu Kröller-Müller abriu as portas em 1938, após a junção de dois interesses do casal, a natureza, pois Anton tinha como hobby caçar e a arte por parte de Helene, a partir da doação ao povo holandês, para o Estado fazer um museu em 1935.

The final result of Helene Kroller’s ambitious plans was a small, sober building with a severe, closed character. Inspired by the Works in the collection, Van de Velde opted for a symmetrical, lucid structure. The museum was opened on July 13 1938. It had taken 27 years to realize Helene Kroller-Muller’s vision: her private collection was now public! (KROLLER MULLER MUSEUM, 1994, p. 8)

Nos anos 60 o museu foi ampliado. O Jardim das Esculturas foi incorporado mais precisamente em 1961, e foi desenhado por Wim Quist, porém, só inaugurado em 1977. Segundo o site do Kroller Muller, os gramados foram decorados como salas do museu, e relacionaram as esculturas entre elas e com os seus arredores naturais.

O Kröller-Müller reúne o segundo maior número de obras de Van Gogh do mundo, na coleção há ainda obras de artistas como Piet Mondrian, Georges Seurat, Auguste Renoir, Odilon Redon, Georges Braque, Paul Gauguin, Lucas Cranach, James Ensor, Juan Gris, Diego Rivera e Pablo Picasso. No Jardim de Esculturas as obras expostas são de artistas como Auguste Rodin, Henry Moore, Barbara Hepworth, Richard Serra e Jean Dubuffet.

Essa coleção é um dos exemplos que se aproxima bastante da experiência dos Museus Castro Maya, pois as obras são expostas no gramado e na floresta, em um espaço, segundo o site do próprio museu com 25 hectares, pois é um museu tradicional que recebeu obras de arte em seu jardim, apesar de, em grande parte, as obras não serem *site specific*. As obras de arte estão praticamente dentro da floresta assim como no Museu do Açude.

In the fifties the then diretor of the museum, A.M. Hammacher, in collaboration with the landscape architect J.T.P. Bijhouwer, laid out a Garden in the woodland behind the building for the purpose of displaying sculpture. This was the first permanente sculpture garden in Europe to be designed especially of a museum’s sculpture collection. With the passing of the years, the área outside the museum

has expanded steadily. [...] Here are works by Rodin, Bourdelle, Lipchitz, Permeke, Maillol and Wotruba. They all represent human figures in different poses, expressing an emotion or an idea. The adjoining section of the Garden, including the path, pond and floating sculpture, was laid out in 1961 in accordance with plans by Marta Pan. It was the first time an artist had been given whole area in the Garden to design. [...]. (KROLLER MULLER MUSEUM, 1994, p. 66)

No final dos anos 1960, várias transformações entraram para o mundo da arte. Neste período o ambiente da obra começou a ter papel importante para muitos artistas, assim o museu abriu maior espaço em suas áreas de floresta aumentando o jardim de esculturas.

Já no MoMA de Nova York, criado em 1929, teve o intuito de ser uma instituição educativa sobre arte moderna e contemporânea. Segundo o site do museu a missão do MoMA é promover um entendimento mais aprofundado e fruição de arte moderna e contemporânea pelos diversos públicos locais que ele serve. Segundo POGREBIN (2014), do New York Times, o jardim foi desenhado por John McAndrew e Alfred Barr Junior como parte do edifício original construído em 1939, o jardim foi remodelado como um espaço ao ar livre por Philip Johnson, em 1953.

[...] ainda que o MoMA tenha sido criado como um *musée de passage*, e que tenha assumido para a constituição de sua identidade uma série de experimentações já vigentes nos museus europeus, torna-se o modelo de museu de arte contemporânea do século XX por associar todas as suas dimensões – sua coleção, seu edifício, seu espaço expositivo, a relação que estabelece com o seu público – em torno de uma ideia de modernidade, identificada com a tradição do novo. Contudo, segundo Lorente (2008), é difícil precisar se o MoMA impôs o seu conceito de modernidade nos Estados Unidos da América e ao resto do mundo ou se foi o triunfo da modernidade artística que consagrou o MoMA como um paradigma mundial; [...]. (NASCIMENTO, 2013, p. 128)

Em 2002, o museu foi fechado para a reforma que durou dois anos, quando ocorreu uma expansão e foi projetado o Jardim de Esculturas por Abby Aldrich Rockefeller. Segundo o site do museu o modelo para a construção do espaço do MoMA é Manhattan, sendo o Jardim de Esculturas como o Central Park de Nova York, e, em torno dele, é uma cidade com edifícios de várias funções e finalidade, ou seja, fez um paralelo dos jardins do museu com o Parque de Nova York.

Segundo o site do MoMA, a coleção de arte moderna tem crescido, tendo hoje mais de 150 mil pinturas, esculturas, desenhos, gravuras, fotografias, modelos e desenhos arquitetônicos e objetos de *design*.

Em suma, o Museu de Arte Moderna busca criar um diálogo entre o estabelecido e o experimental, o passado e o presente, em um ambiente que é

sensível às questões da arte moderna e contemporânea, sendo acessível a um público que varia de estudiosos a crianças.

No Jardim de Esculturas podem ser vistas as obras de artistas como Pablo Picasso, Barnett Newman e Joan Miró, dentre outras. O museu incentiva a cultura e a arte moderna, aproveitando o espaço externo para isso. As cadeiras desenhadas pelo artista Harry Bertoia, em 1952, todos os dias são colocadas em fileiras arrumadas e aos poucos elas migram pelo jardim, com as pessoas que procuram sol, para formação de grupos para conversar, para melhor ver as obras de Rodin, Picasso, Calder, Matisse e outros assim, segundo o site do MoMA, essas cadeiras se tornam uma obra de arte viva.

Assim, essa proposta apesar de próxima a que acontece nos Museus Castro Maya, se diferencia pelo fato das obras não necessariamente serem *site specific*, e de que o espaço foi pensado para isso, quando da reestruturação do museu. O Espaço de Instalações do Museu do Açude era apenas um espaço contemplativo de contato com a natureza, não pensado para receber obras de arte.

Já o Instituto Inhotim, localizado na cidade de Brumadinho, em Minas Gerais, foi aberto ao público em 2006, apesar de, segundo o site do Instituto, desde 2005 acontecerem visitas pré-agendadas de escolas e grupos. A proposta é apresentar a coleção de Bernardo Paz, um empresário e grande colecionador de arte que, nos anos 90, optou por se desfazer de sua coleção de arte moderna e expor apenas obras de arte contemporânea.

No que tange a museologia e a definição de museu, na realidade o Inhotim tenta se afastar desse “imaginário museológico”. Autodenomina-se como Instituto, tendo sido anteriormente Instituto Cultural, alcunha que foi retirada, passando a ter um sentido ampliado. Este posicionamento reforça a percepção do termo museu ainda atrelado às definições das décadas de 50 e 60, onde as atividades do museu se restringiam, essencialmente, à conservação e à exposição de objetos materiais ou animais (no caso de zoológico e aquários). [...] Ao observarmos outras tipologias de museu, percebemos que em Inhotim, apesar de se tratar de um jardim botânico e museu de arte contemporânea, pode-se buscar uma aproximação com museus comunitários ou com ecomuseus. (MENEZES, 2012, p. 149)

Segundo o site do instituto, o Inhotim é um complexo museológico ao ar livre que em seus pavilhões expõe obras de arte. À experiência proporcionada pela relação arte e natureza possibilita aos artistas criarem e exibirem as obras em condições únicas.

O Inhotim também selecionou espaços para os artistas criarem suas obras especificamente, ou seja, as chamadas obras *site specific*, sendo que “[...] o que se

compra, nesses casos, é um projeto de obra a ser realizado. O museu, então, banca a realização, não apenas em valor, mas em técnica e conhecimento [...]”. (MENEZES, 2012, p. 35).

Assim sendo, além das galerias que recebem instalações para serem integradas tanto ao ambiente interno como no externo, há ainda um espaço determinado a criações especificamente para o Inhotim, obras criadas para interagirem com aquele espaço.

O Inhotim apresenta-se como um grande parque que tem dispostos seus acervos botânico e artístico com obras de artistas relevantes do cenário nacional e internacional, produzidas a partir da década de 60, em galerias e jardins. Trata-se de uma grande área verde aberta onde encontram-se galerias para exposições temporárias, construções realizadas especificamente para determinadas obras e esculturas expostas ao ar livre. (MENEZES, 2012, p. 49)

É preciso ressaltar que o Inhotim foi criado para expor obras de arte relacionando-as ao ambiente e, o Museu do Açude, é um museu tradicional, criado por Castro Maya, que, anos depois foi instituído esse projeto para relacionar arte contemporânea à floresta, permitindo que os artistas criassem obras em consonância com sua trajetória de trabalho em espaço que melhor se adequasse a isso, na área externa da casa principal do Museu do Açude. Portanto, esse espaço é algo inovador, já que não é um Jardim de Esculturas como outros e nem se iguala a outros espaços *site specific*, pois nesse caso, ele foi criado em um espaço aberto, de natureza, musealizado e tombado. Isso, segundo DOCTORS (2003), deve ser muito bem esclarecido, porque ainda gera conflitos nas pessoas. O Museu do Açude tem um Espaço de Instalações e não um Jardim de Esculturas, pois hoje, segundo o autor, a forma dos artistas se expressarem é muito diferente disso, logo cada um deles encontrou uma saída dentro de sua singularidade, dentro do percurso que seus trabalhos.

Apesar de todas as diferenças e proximidade achamos importante destacar essas instituições que tem intenções parecidas com o Museu do Açude, no sentido de colocar em contato a arte contemporânea e a natureza. Como já explanado no início do texto, nenhuma dessas instituições tem o mesmo foco e os objetivos que possui o Museu do Açude ao receber artistas contemporâneos para criarem suas obras relacionando-as à natureza, à Floresta da Tijuca, embora todas relacionem suas obras com a natureza cada um a sua maneira. Ainda assim, dentre todas essas a que mais se aproxima é o Inhotim, pelo espaço *site specific*, em área externa.

CAPÍTULO 3

O PROJETO “A FORMA NA FLORESTA”

3 O Projeto “A Forma na Floresta”

3.1 O Espaço

Para compreender melhor esse circuito de Instalações no Museu do Açude é preciso entender o espaço reservado às obras. Esse espaço físico era aproveitado por Castro Maya de diversas formas como, por exemplo, para domar cavalos e para fazer cavalgadas. Esse espaço faz parte da propriedade de Castro Maya, mas é também a divisa da Floresta da Tijuca, ou seja, na transição entre cidade e floresta acontece uma transformação de um grande espaço público a céu aberto, nomeando-o de um Circuito Expositivo ao ar livre. O *site* do museu diz que a ideia principal do Projeto é relacionar Arte Contemporânea com a paisagem natural do entorno do Museu, o que faz pensar e analisar se este espaço seria uma paisagem cultural.

Para alguns autores a paisagem cultural pode ser caracterizada pelas marcas que existem no local, ou seja, marcas naturais e deixadas pelo homem, de momentos históricos distintos. Segundo a Carta de Bagé³¹, a paisagem cultural é o meio natural que o ser humano imprimiu suas marcas, sendo que o resultado é a interação do homem com a natureza e da natureza com o homem. Neste documento, fica claro ainda a que tipos de patrimônios podem ser inclusos no termo paisagem cultural, tais como sítios de valor histórico, pré-histórico, científico, religioso, áreas envoltórias ou associadas ao meio urbano, artístico, dentre outros.

A integração do natural com o cultural, do homem com a natureza, transformando-a, surgindo o novo, a paisagem cultural, ou mesmo a partir do olhar que modifica a natureza³², ou seja, “[...] é nossa percepção transformadora que estabelece a diferença entre matéria bruta e paisagem (SCHAMA, 1996, p.20). Para este autor, nossa tradição da paisagem é produto de uma cultura comum.” (STIGLIANO; RIBEIRO; CÉSAR, p.635)

Assim sendo, a área destinada ao Espaço de Instalações no Museu do Açude poderia ser considerada uma paisagem cultural. Porém, segundo STIGLIANO;

³¹ A Carta de Bagé foi o primeiro documento a abordar a paisagem cultural brasileira, redigido no encontro “Paisagens Culturais: novos conceitos, novos desafios”, que aconteceu em agosto de 200, em Bagé, RS.

³² No sentido da percepção da paisagem ser feita pelo olhar, SCIFONNI; NASCIMENTO (2010, p. 32), esclarecem que “a perspectiva da paisagem cultural implica em que se identifique as relações estabelecidas, nos vários momentos históricos, entre as comunidades locais e a natureza[...]. Estas relações entre comunidade-natureza explicam como se deu a produção dos objetos materiais [...] e da vida imaterial [...]”. (NASCIMENTO; SCIFONNI, 2010, p. 32)

RIBEIRO; CÉSAR (p. 648), uma das finalidades deve ser manter as características primordiais da paisagem cultural, para propiciar que o patrimônio seja expressão dentre outras coisas de trocas de informação e conhecimentos. Isso denota que para uma paisagem cultural esse espaço não deveria ter sido alterado, já que era por si só um espaço que fazia sentido, expressava por si algo para um grupo, uma sociedade, ou seja, é a Floresta da Tijuca. Por outro lado, podemos pensar que a inserção das obras no espaço proporcionou a criação de uma nova paisagem cultural, um espaço que o homem mexeu e transformou culturalmente. Esse espaço que não é o interno, o tradicional em um museu, a Floresta, espaço da natureza, transformado em espaço expositivo e de criação.

E quando falamos de espaço, seja para diferenciar o espaço de uma exposição tradicional, espaço de uma casa ou até mesmo desse espaço aberto que se caracteriza neste caso por ser uma floresta e que se torna um espaço para Arte Contemporânea, não diferenciamos conceitos de espaço e lugar, que, a princípio, podem parecer sinônimos, mas que são diferentes em si. Faremos então uma tentativa de entender o conceito e a diferença de cada um para que possamos dar continuidade à construção deste trabalho que visa entender esse Espaço de Instalações.

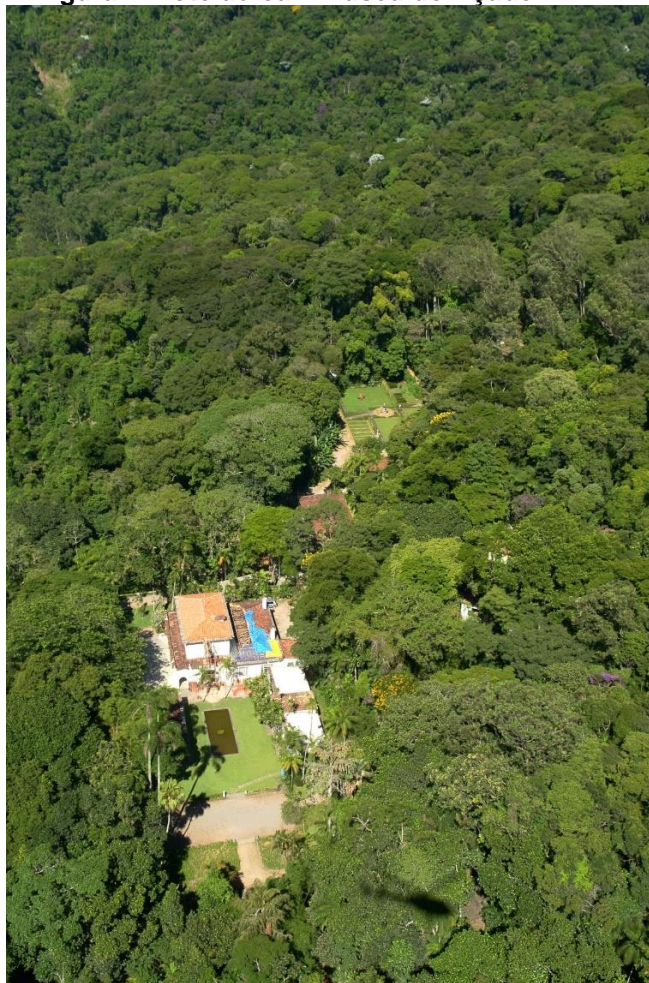
MICHELIN (2007) nos apresenta o espaço como um parâmetro usado por praticamente todas as áreas do conhecimento, uma vez que ele faz uma organização do mundo porque, para a autora, o espaço é antes uma relação e sendo assim ela localiza “[...] os humanos em relação à sua condição específica tanto física quanto mental, à sua consciência frente aquilo que não podem compreender e, sobretudo, nos aspectos mais pragmáticos da vida.” (MICHELIN, 2007, s/p). Já para BARDA (2009) lugar é onde moramos e vivemos e espaço é a dimensão política e ética do existir do homem.

Para melhor compreender a diferença de espaço e lugar recorreremos a CANTON (2009) que elucida que cada um dos termos designa uma relação singular com as circunstâncias e os objetos e que, segundo o sociólogo britânico Anthony Giddens, “[...] a palavra “espaço” é utilizada genericamente, enquanto “lugar” se refere a uma noção específica do espaço: [...] responsável pela construção de nossas raízes e nossas referências no mundo.” (CANTON, 2009, p. 15).

No caso do Museu do Açude, o espaço de relação foi traduzido não só na casa principal como espaço de convivência, de trocas e de aprendizado, como também o externo foi tomado como espaço relacional, em que a arte trouxe tais características, pois as pessoas vão até à floresta em busca das obras entremeadas ao verde. Isto é o que BARDA (2007) chama de espaços de interconexão, espaços abertos, das ruas,

das calçadas, das praças, dos jardins, dos pátios, das galerias, dos pilotis, espaços esses que se relacionam com o edifício e que unem o interno ao externo. E é “[...] aquilo que era considerado monumento como lugar de agregação, hoje foi substituído pelo “percurso”, ou seja, pelo lugar de passagem [...]. É nesse contexto que são situados os não-lugares contemporâneos.” (BARDA, 2007, p. 73). Isto é, um espaço de passagem não utilizado senão para fazer pequenos passeios, por exemplo, em meio à floresta que foi utilizada pelo museu, transformando-a em um espaço de arte.

Figura 7: Foto aérea – Museu do Açude



Fonte: Arquivo Museus Castro Maya

Para JUNQUEIRA (1996), a proposta atual da arte é inseri-la no real, após a sensação de esgotamento dos meios plásticos tradicionais ao final da década de 1950, “a insatisfação generalizada provocada pela possível “morte da Arte”, pressiona as linguagens da Arte e vai levá-las a explorar novos caminhos [...]” (JUNQUEIRA, 1996, p. 553).

O espaço passou a fazer parte da elaboração da obra de arte, o que antes nem sempre seria uma preocupação artística, já que a preocupação era com a obra em si e ela poderia ser colocada em qualquer espaço. “A situação espacial passa a ser,

portanto, elemento constituinte da obra. Serra enfatiza que a experiência da Escultura só existe no lugar em que ela reside.” (JUNQUEIRA, 1996, p. 560). E isso faz com que muitas dessas obras sejam consideradas *site specific*, ou seja, obras pensadas e executadas para um espaço.

Existe um espírito do lugar (*genius loci*), tido desde a Antiguidade como a realidade concreta que o homem enfrenta na vida cotidiana. Segundo BARDA (2009), fazer arquitetura é visualizar o *genius loci*, sendo a função do arquiteto criar lugares significativos para ajudar o homem a habitá-los. “[...] A finalidade existencial da edificação [...] é transformar um sítio em um lugar, ou seja, descobrir os significados potencialmente presentes no ambiente considerado [...]” (BARDA, 2009, p. 35).

Foi isso que ocorreu quando o Museu do Açude utilizou o espaço descobrindo seu *genius loci*, tornando o espaço um lugar habitado por obras de Arte Contemporânea, tentando transformar os significados potencialmente presentes no ambiente. Assim, esse espaço, musealizado e tombado, não era utilizado como espaço museológico, ou seja, um espaço para expor ou compor alguma narrativa. O espaço era utilizado apenas no intuito da contemplação da natureza, de caminhadas bucólicas. Com o início do projeto de instalações, já com *Potências do Orgânico*, o primeiro de instalações no Museu, o espaço passou a ter esse *genius loci* desenvolvido, isto é, no âmbito de um museu, o espaço ganhou uso museológico.

Abaixo reproduzimos³³ imagem pertencente ao acervo dos Museus Castro Maya³⁴, um mapa datado de 1965, do artista Julio Senna, que situa a propriedade de Castro Maya no meio da floresta. Essa imagem foi trabalhada por nós, enumerando determinados pontos para que seja identificado o Espaço de Instalações, a localização de cada obra neste espaço e a ainda pontos de referência na propriedade como a Casa Principal, onde se encontra a exposição do Museu do Açude, a Galeria Debret, onde Castro Maya expunha suas obras de arte, especialmente de Debret, principal motivação para abrir publicamente a casa. Na imagem vê-se ainda a Galeria Rugendas e ainda a antiga garagem, atualmente a área administrativa do Museu do Açude, espaço que conta ainda com exposições de fotografias de Castro Maya e de cerâmicas.

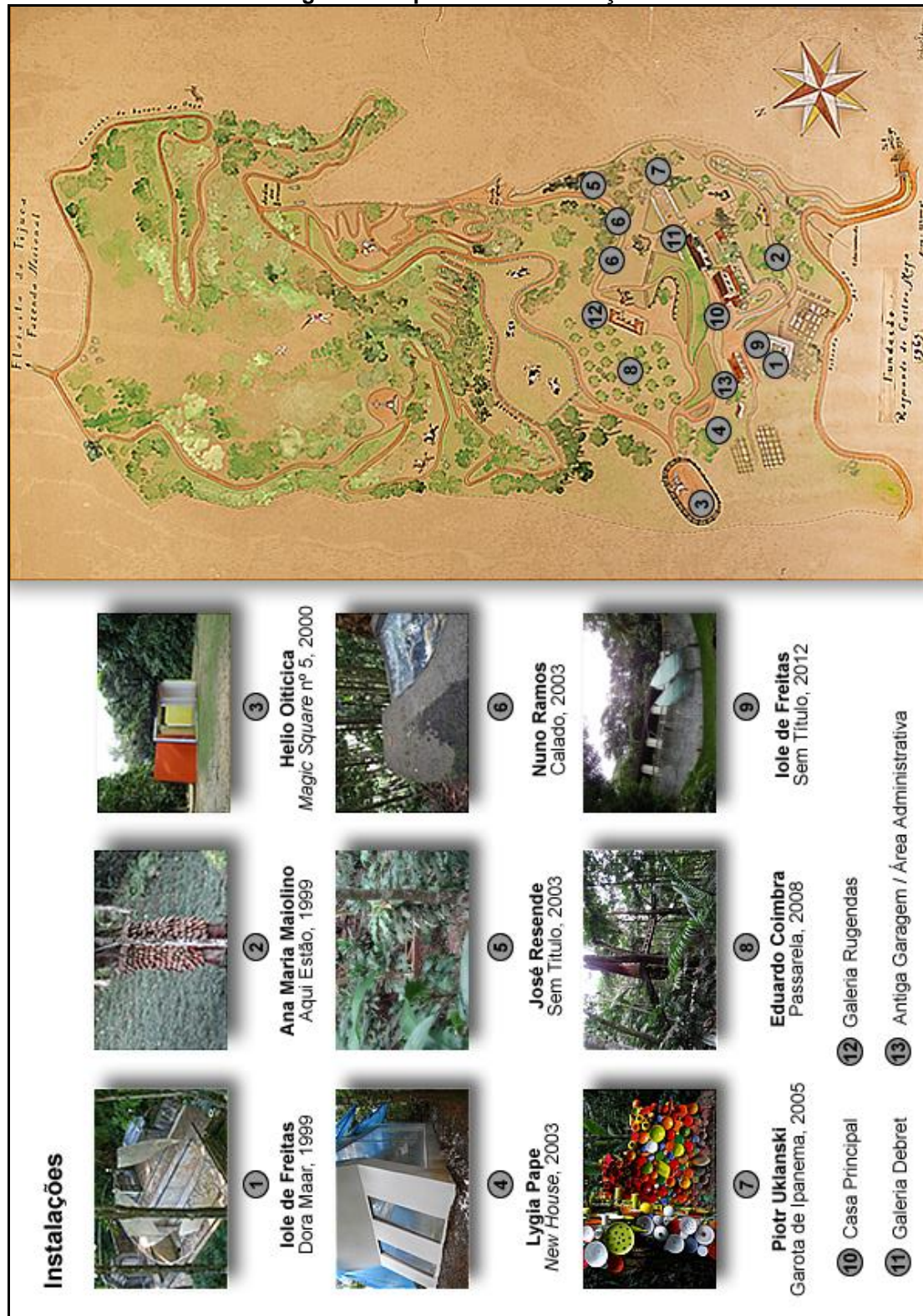
Esses pontos foram identificados para se ter noção da área do museu, dos espaços expositivos, da disposição física das obras e dos bens tombados pelo IPHAN, ou seja, a propriedade como um todo, para que se conheça minimamente o Museu do

³³ Requerimento e Emissão de Autorização de Uso de Imagem e de Reprodução de Bens Culturais e Documentos/ Uso de Espaços – Pessoa Física, sob o nº 028/ 2014, assinado pela diretora dos Museus Castro Maya, Vera de Alencar, em 03/12/2014.

³⁴ JULIO SENNA, *Mapa da Fundação Raymundo de Castro Maya*, 1965, 110,7x 68,5, número de registro MEA 4433, Fotógrafo: Sergio Araújo.

Açude e o local que será mostrado a seguir através das instalações e dos pontos de referência da propriedade.

Figura 8: Mapa do Museu do Açude



Fonte: Organização da autora.

3.2 Breve Histórico do Projeto

O projeto A Forma na Floresta teve seu início nos anos 90, com a finalidade de formar um circuito de instalações que estariam permanentemente disponíveis à apreciação e ao envolvimento do público, no entanto, o projeto iniciou com outro nome e com outra intenção. Nos anos de 1993 e 1994 foi realizado um projeto que levou instalações temporárias ao Museu do Açude, em que as obras foram pensadas para terminarem em um tempo específico.

O início se dá em 1993, sendo a primeira instalação a *Aguadorado*, de Shelag Wakely, uma película dourada no espelho d'água que se esvaiu ao vento. Em 1994, sob o comando de Marcio Doctors, a convite do então diretor dos Museus Castro Maya, Carlos Martins, o projeto aconteceu sob o título de *Potências do Orgânico*, que “[...] propunha trabalhar com o paradoxo transitoriedade de matéria/ permanência da arte. A idéia foi a de trabalhar com o limite em que a indeterminação da matéria é atravessada pela indeterminação do artista” (DOCTORS, 1999, p. 5).

A próxima obra foi projetada por Tunga, o *Gabinete Entomológico*, na qual os insetos se alimentavam e morriam presos ao melado colocado em três mesas com abajur cuja luz atraía-os. Segundo DOCTORS (1999), a obra faz menção à prática que mata para investigar. Artur Barrio fez *Cancela de Carne*, utilizando-se de material orgânico, ou seja, a carne que se decompôs; Adriana Varejão fez pintura em óleo surgindo da Terra; Fernanda Gomes trabalhou o lixo deixado no cotidiano na floresta, que ficavam sustentados por fios, misturando-se à floresta e ainda Claudia Bakker que fez a instalação *O Jardim do Éden e o Sangue da Górgona*, com maçãs boiando em uma fonte do museu, que atraía as pessoas pelo desejo.

Em 1996, dando continuidade ao projeto, Claudia Bakker realizou *Via Láctea Brasil*, quando encheu a fonte com tinta branca e, em 1997, Renata Padovan realizou *Picadeiro*, que utilizou o picadeiro, uma clareira na mata³⁵, criando um desenho com piche.

Esse movimento ocorrido nos Museus Castro Maya, apesar de inédito no Brasil para a época, pode estar relacionado a outros movimentos ocorridos fora do país e em outras épocas, como ocorreu na década de 60, nos Estados Unidos, quando artistas movidos por um espírito de tempo cada vez mais comprometido com a experimentação começam a questionar a institucionalização da arte pelos museus.

Para “transformar o espaço de “fora”, em oposição aos espaços institucionais das paredes museológicas, [...] eles se lançaram à ocupação do espaço externo, que

³⁵ Local usado por Castro Maya para domar seus cavalos.

[...] *coincidia com o espaço da natureza.*” (CANTON, 2009, p. 18). Assim, a ideia do Museu, que abriu não só seu espaço externo, mas também o espaço da natureza num intuito de que convivessem temporalidades distintas, como apresenta SÁ (2012), referindo-se ao tempo histórico da coleção Castro Maya e ao tempo presente com obras de artistas contemporâneos.

O museu ao considerar sua área florestal como parte de seu acervo age de forma ativa sobre esse bem natural, dando vida, através desse projeto cultural, à noção de patrimônio integral. Foi a partir dessa percepção de que a mata que o envolve é um acervo natural tão importante quanto as peças expostas no interior dos seus salões é que foi gestada a ideia de que era possível convidar artistas plásticos que rearticulassem esse espaço através das obras. (SÁ, 2012, p. 11)

Segundo DOCTORS (1999), foi um exercício radical e rico de experimentações levando-a a explicitar que *“o discurso da arte é capaz de redesenhar suas próprias fronteiras ao aceitar realizar obras com materiais perecíveis; [...] o ciclo da vida e da morte num curto espaço de tempo.”* (DOCTORS, 1999, p. 5).

A soma de todos esses atos plásticos foi consolidando a certeza de que era importante transformar o parque do Museu do Açude em um Espaço de Instalações Permanentes. [...] Vera de Alencar, atual diretora dos Museus Castro Maya, que conseguiu levar adiante este projeto e perceber a importância que ele teria para as artes plásticas brasileiras, enriquecendo o debate visual e teórico da atualidade [...]. (DOCTORS, 1999, p. 7-8)

Dessa forma, as obras deste projeto deram origem à ideia de um roteiro de instalações permanentes, iniciado no ano de 1999. Contudo, esta nova ideia foi promover instalações que permanecessem no recinto do museu, formando, assim, uma espécie de circuito permanente de exposição que, segundo ALENCAR (2014, informação verbal) surgiu do então diretor dos Museus Castro Maya, o já citado Carlos Martins, juntamente com Márcio Doctors, curador da exposição, e posta em prática já na gestão Vera de Alencar. A ideia surgiu das dificuldades em manter exposições temporárias ou permanentes com todo o acervo dos Museus Castro Maya dentro da casa principal, devido às condições climáticas da região. Assim,

[...] a gente sentiu a potencialidade, aliás chama-se Potências do Orgânico o título da exposição, [...] a gente percebeu ali uma centelha interessante do ponto de vista da curadoria de museu que seria um segmento que teria tudo a ver [...] com esse ambiente e com essa condição de único museu na Floresta da Tijuca, porque não fazer isso? Você não pode trazer para cá uma exposição clássica, você não tem espaço de exposição temporárias, o espaço de temporárias foi o que a gente concebeu, é o espaço da natureza, é *open air*, é o *air space*, esse que é a nossa galeria, só não tem paredes, daí um circuito expositivo ao ar livre, com essa percepção e podendo ser

permanente e agora mais recentemente também temporário³⁶, tratando disso. (SÁ, 2013, informação verbal)

Para DOCTORS (1999), essas obras devem ser permanentes e o projeto tem relevância, já que estabelece,

[...] um território capaz de absorver esse pensamento da arte, que é o de reter a imagem na sua personificação material, antes que ela escorra totalmente pelas fendas da virtualidade. Antes que o mundo desapareça pela degradação do meio ambiente. Fazer frente à virtualidade e à poluição, como desagregadoras da potência da vida, é função de uma arte que se pensa como criadora de presenças. Daí a importância das instalações, que são um desdobramento da questão da diluição das fronteiras entre arte e vida dos anos 60 [...]. (DOCTORS, 1999, p. 11)

Desse modo, as obras foram dispostas no entorno do museu, no espaço tombado pelo IPHAN, conforme citado anteriormente, o espaço que fica já no começo da Floresta da Tijuca, no Alto da Boa Vista, no entorno da casa principal do Museu do Açude.

[...] Para além da coleção de arte deixada por Raymundo Ottoni de Castro Maya, o parque de 150.000 m² do Museu é um patrimônio visual da maior importância. Foi a partir desse conceito museológico, de que a mata envolve o Museu é um acervo visual tão importante quanto as peças reunidas em seu interior, que foi gestada a idéia de que era possível convidar artistas plásticos que estabelecessem uma fricção entre suas obras e o que está em torno do Museu, como espaço museológico. (DOCTORS, 1999, p. 8)

Do projeto *Potências do Orgânico* surgiu a ideia de se ter um Espaço de Instalações Permanentes do Museu do Açude, o projeto A Forma na Floresta, para que se recebesse obras de Arte Contemporânea constituindo um espaço inovador, pois não se propõe um Jardim de Esculturas, como frisou DOCTORS (2003). O espaço é de instalações ao ar livre e não busca a domesticação da natureza, que passou a ser percebida como cenário idílico, ou seja, deixou-se livre a relação de cada artista com a natureza e desta com a obra. Isso se tornou uma característica das instalações no Museu do Açude, onde cada obra interage com a natureza dando-lhes características talvez antes nem imaginadas por seus autores, como o desbarrancamento da obra de Iole de Freitas, o desabamento da obra de José Resende, o limo e a perda de óleo na de Nuno Ramos, a umidade, os fungos e insetos na de Ana Maria Maiolino, enfim, em todas as obras a natureza vai deixando marcas com o tempo.

O Museu do Açude, o Rio de Janeiro e o Brasil formam um conjunto de localização ideal para absorver esse tipo de proposta porque

³⁶ Paulo Sá, coordenador de Comunicação Social do Museu do Açude, refere-se a retomada da proposta de instalações temporárias na Floresta da Tijuca/ Museu do Açude.

funcionam, no imaginário das pessoas, como os lugares naturalmente predestinados para esse tipo de ação, uma vez que a importância da presença da natureza sempre foi enfatizada tanto no museu, na cidade quanto no país.” (DOCTORS, 2003, p. 16)

Só que, como essa, a predestinação é resultado de uma visão romântica, o projeto é ainda confundido com um jardim de esculturas gerando uma desatenção para o fato de estarmos propondo uma renovação do conceito de como pode ser pensada a relação arte-natureza. Com isso perde-se a verdadeira dimensão do acontecimento, minimizando-o, ao compará-lo com algo desgastado e que pertence a uma outra lógica do acontecimento plástico, cuja proposta é a de conciliação integradora entre a obra de arte e seu entorno [...] (DOCTORS, 2003, p. 17)

Se pensarmos que Castro Maya sempre se preocupou com a natureza essa afirmação fará todo o sentido. No entanto, como estaria este lugar predestinado a essa ação se a mesma é inovadora no país? E que pessoas são essas que têm esse imaginário de que aquele local seria um espaço para a arte? Além disso, essa visão romântica citada de que o local é tido como Jardim de Esculturas, apesar de sabermos que não é, e que possui uma ideia diferenciada, não se pode dizer que seja desgastado e que não tenha uma interação com a natureza, já que essa integração conciliadora, no caso de Jardins de Esculturas será feita, não pelo artista que pensou sua obra para o local, mas sim pelo proprietário do jardim e das obras ou por um paisagista que vai tentar ao máximo integrar a obra ao espaço.

Ainda segundo DOCTORS (2003), o Museu do Açude foi criado a partir do desejo de Raymundo Ottoni de Castro Maya, que idealizou um cenário capaz de abrigar uma coleção de azulejos portugueses, louças, fontes, etc., acontecendo, nesse jardim, um retrato da relação com a natureza pela jardinagem. Segundo Doctors, assim como Castro Maya participou da reconstrução do Parque Nacional da Tijuca o que tornou “[...] o Rio de Janeiro um símbolo planetário de integração entre cidade e natureza [sua] ação [...], foi fundamental para sua integração no espírito da cidade.” (DOCTORS, 2003, p. 16).

Já segundo SÁ (2008), Castro Maya praticava implicitamente a noção de patrimônio integral em suas preocupações tendo em vista o Museu do Açude e buscou ferramentas para o papel a desempenhar na contemporaneidade, e, assim, ao estabelecer um circuito ao ar livre, o Espaço de Instalações estimula a observação do diálogo entre o contemporâneo e o histórico.

As obras desse espaço não se mesclam a ele pelo contrário, elas se diferenciam estabelecendo um contraponto entre o que é arte e o que é vida, o que é a mão do homem, no espaço da natureza.

O conceito que rege o Espaço de Instalações Permanentes no Museu do Açude é o de estabelecer a diferença. [...] não há um objetivo de integração com o espaço, no sentido do jardim de escultura tradicional, que visa a uma relação idílica entre arte, homem e natureza. [...] O resultado é que, ao transferir para a exterioridade o conceito do espaço neutro da tela, ele passa a lidar de igual para igual com a natureza, deixando de querer domá-la, mas respeitando-a no intempestivo de suas manifestações. Isto é, a grande preocupação dos artistas é de como a obra vai interagir com as forças da natureza. A integração não é pensada a partir de um espaço em harmonia visual, mas de como a obra vai suportar o embate com a natureza. (DOCTORS, 2003, p. 19)

E assim realmente tem acontecido desde que cada obra foi instalada no local determinado a cada uma delas. As forças da natureza têm, por vezes, sutilmente se imposto e em outras alterando estruturalmente, quando não destruindo a obra. Uma delas foi a *Dora Maar*, de Iole de Freitas, com a qual inicio o próximo tópico. No depoimento de Vera Alencar esse assunto é comentado:

E eu acho muito legal que o Marcio sempre diz que a natureza não é essa coisinha bonitinha e agradável e simpática que você vê, pode ser bastante difícil, tanto é que nós já perdemos como a da Iole que foi soterrada, a do José Resende que caiu tudo, né? [...] Então eu vejo esse projeto dentro do museu como uma vertente de trabalho, ou de projeto, de atividade, o que você chamar, que tem a ver com o que a gente pensou para esse museu desde o início que é a relação da natureza, com a arte contemporânea e com o patrimônio, e é isso que a gente tenta trabalhar o tempo inteiro, não só com as instalações, mas com a exposição permanente da Arte Oriental [...]. ALENCAR (2014, informação verbal)

E isso traz uma dicotomia com o termo inicialmente utilizado no título do espaço ao acrescentar o termo permanente. Será que um ambiente tão hostil poderia ter o nome de permanente para essas obras? Como lidar com essa questão? E com as questões de conservação nesse caso? Para SÁ (2013, informação verbal), há quase 20 anos atrás essa questão não estava consolidada do ponto de vista da História da Arte e o projeto era experimental. Para Alencar (2014, informação verbal) o projeto foi pensado para ser permanente, e que a palavra foi usada porque as obras eram pensadas para ficar. Ela afirma ainda que foi construído um circuito museológico ao ar livre. O título do projeto foi mudado diante da necessidade de se adequar à realidade das obras, sendo o nome do circuito atualmente “Espaço de Instalações do Museu do Açude”, que comporta não só as obras permanentes como também o projeto de retomada de obras *site specific* no mesmo espaço, porém com a conotação de obras temporárias.

3.3 O Projeto e as instalações

3.3.1 “Dora Maar na piscina” (Iole de Freitas)

Dentre as instalações presentes no Museu do Açude apresentaremos as nove que são permanentes³⁷, em ordem cronológica, iniciando com *Dora Maar*, de Iole de Freitas. Elaborada em 1999, foi feita em aço e policarbonato, dentro da piscina, evocando presença e a ausência de ar no local onde estaria a água.

A proposta de trabalhar arte na natureza foi feita pela artista de maneira diferenciada, ao invés de buscar espaços de natureza ela escolheu a piscina, espaço construído, para instalar a obra não enfrentando o desafio de utilizar o espaço da natureza. De uma forma inesperada, a artista utilizou-se de parte da construção. “*O pensamento plástico de Iole de Freitas [...] refunda o momento originário da escultura clássica, em ‘seu sentido mais estrito’, que é a busca da forma em deprender-se do plano ganhando volume e projetando-se no espaço*”. (DOCTORS, 1999, p. 13)

A inspiração para a obra teria vindo de desenhos de Tarsila do Amaral, com seus telhados e suas arestas, sendo assim traz as linhas das arestas, jogando-as para planos ascensionais. Segundo FREITAS (2003, informação verbal) é o deslocamento do corpo humano que possibilita a apreensão e o significado ao espaço na medida em que o corpo se desloca.

Segundo DOCTORS (1999), interessa para a artista, do ponto de vista existencial, uma metáfora em busca de leveza frente ao peso do corpo material e do ponto de vista plástico dando forma ao momento em que a matéria pode ser o contrário de si mesma. Ainda sob a mesma referência, Iole de Freitas constrói sua obra lembrando que a piscina deveria conter água e que com seu vazio cria uma presença sólida.

A escolha feita por Iole de Freitas para o espaço mostra que a artista trata do paradoxo, já que seu trabalho “*oscila entre uma conceituação do espaço a partir do desenho e o rearticula como uma instalação. Tem profundidade mas busca a profundidade no plano. [...]*” (DOCTORS, 1999, p. 14). A obra busca elevar a arquitetura da piscina com os elementos que a constitui. Iole de Freitas relata que “[...] *o projeto da instalação surge do confronto da arquitetura da piscina vazia com a contundência da floresta em torno. A obra projeta para o alto o desenho dos planos*

³⁷ Os Museus Castro Maya possui ainda um projeto de instalações temporárias, que continua acontecendo atualmente.

que constituem o fundo da piscina: os amplia, retorce, os faz flutuarem. (FREITAS, 2007, p.13)

Figura 9: Dora Maar



Foto: Vicente de Mello.

Em resumo, com essa obra, Iole de Freitas tenta trazer uma nova dinâmica ao espaço real já não mais utilizado com sua função de piscina, ou seja, ressignifica o espaço, antes com uma atribuição, e agora como outra coisa. Como num ato de Duchamp ou de um museólogo, a artista traz nova função e ressignifica a piscina ao torná-la espaço de arte.

3.3.2 “Quase Nada” (Anna Maria Maiolino)

No mesmo ano, 1999, foi instalada a obra *Quase nada*, de Anna Maria Maiolino, que utilizou 750 rolos de madeiras diversas, entre elas cedro, pau-amarelo, freijó, mogno e jatobá, criando um mimetismo com a floresta. Para DOCTORS (1999) a artista quer aproximar-se da paisagem devolvendo a ela o que dela saiu, torna-se tanto metáfora da destruição e reconstrução da natureza quanto metáfora da arte.

Para MAIOLINO (2003, informação verbal), essa obra segue o mesmo conceito de outras obras de sua autoria, que é o da repetição, que se utiliza sempre de argila ou madeira, mas que para este caso a argila não serviria, já que não é cozida e se esvairia com a chuva.

Segundo SÁ (2013), ela foi ao fundo da ideia do projeto que era trabalhar a natureza e a arte: *“tanto pelo ponto de que a natureza atua ali diretamente e para ela, para a artista vai perdendo a sua identidade formal quanto para o público, que permite uma inúmera variedade de percepções”.* (SÁ, 2013, informação verbal)

SÁ (2013) cita inclusive que durante a construção da obra foram sendo aumentados os números de rolos de madeira até totalizar 750 rolos.

[...] é um confronto com a escala da floresta, a escala da floresta não parece mas é gigantesca tem arvores de 5 ou 6 metros de altura ou mais muito mais, e o artista eu sinto que ele tem uma instigação, intelectual/artística com isso, ou ele admite que a obra dele não tem nada a haver com a escala ou ele admite, mesmo que inconscientemente tem a ver com a escala, na relação com o espaço e ele quer colocar alguma coisa que seja possível de ser vista e não engolida pela natureza. Então, [...] ela imaginou que com 250 rolos ela ia alcançar o que ela pretendia do ponto de vista visual, botou 250 rolos viu que não aconteceu nada, botou 500, quase estava fechando em 500, trouxe um reforço de mais 250, que aí sim ela viu que tinha alcançado o ponto de vista, do visual que ela estava querendo na escala da árvore.” (SÁ, 2013, informação verbal)

Isso quer dizer que a obra de Maiolino criou realmente um mimetismo com a floresta. A artista quis que a obra se confundisse com a natureza a ponto de pedir a Paulo Sá, coordenador de Comunicação Social do Museu do Açude, e o responsável pelo projeto dentro do museu, que afastasse a placa de identificação da obra, pois não queria uma “interferência” externa na obra.

Para DOCTORS (1999), Maiolino quer retirar a presença indicando que a madeira está de volta de onde veio, ou seja, à árvore: *“[...] Ao juntar a madeira na arte e a madeira na natureza cria uma cópula de identidades que se manifesta na pura diferença.* (DOCTORS, 1999, p. 41). Já para HERKENHOFF, essa árvore é rizomática de si mesma:

Os frutos de *Aqui Estão* fogem a qualquer taxonomia. Não estão aí por filiação a um gênero ou família, mas, como rizoma, por aliança entre si para formar a penca de diferenças. Os frutos de *Aqui Estão* são madeira-de-lei. Serão alimento difícil de insetos como o cupim. Maiolino reescreve uma história natural dos jardins, cuja dinâmica não se faz por sistemas da natureza [...], mas como história natural produzida culturalmente. A efemeridade de *Aqui Estão* é sua entrega à devoção pelos insetos, tanto quanto os pedaços de argila cortados passarão à condição de pó.” (HERKENHOFF, s/d. p. 15)

Figura 10: Aqui Estão – Ana Maria Maiolino



Fonte: Elaboração Própria

Assim, a obra de Maiolino busca se mimetizar à floresta, criando novas percepções e indagações sobre o que seriam aqueles frutos diferenciados em uma árvore dentre tantas outras no Museu e naquela floresta.

3.3.3 “Magic Square nº 5” (Hélio Oiticica)

No ano 2000 foi adquirida a obra *Magic Square, nº 5*, de Hélio Oiticica, um labirinto de cores, em paredes de mesmo tamanho que, iluminadas pela luz do sol, causam a impressão de conter dimensões diferentes. Um múltiplo³⁸ dessa obra está hoje em exibição no Instituto Inhotim, em Minas Gerais. O projeto para instalar essa obra no Museu do Açude recebeu patrocínio do Banco Safra e da Petrobrás, além do apoio das Tintas Ypiranga e do Projeto Hélio Oiticica.

³⁸ A utilização da palavra múltiplo neste caso se deu por ser uma obra deixada em papel pelo artista, ou seja, nunca realizada por ele em vida e que pode ser feita em qualquer lugar desde que se adeque a proposta inicial do artista, sendo assim, não seria uma cópia e nem uma réplica, mas sim uma nova instalação.

Segundo ALENCAR³⁹, em memorando enviado ao superintendente do IPHAN, no final do ano 2000, a obra de Hélio Oiticica seria a primeira obra do artista em espaço público no mundo, especialmente no Rio de Janeiro, espaço afetivo de sua produção artística e que esse seria um desejo do artista. Ela explica ainda, no mesmo documento, que o espaço escolhido para instalar a obra, ou seja, o picadeiro era utilizado como espaço educativo para atendimento de escolas e que a obra potencializaria tal uso, já que a obra é um local de convivência, como uma praça. ALENCAR relata ainda que esforços estariam sendo reunidos para um trabalho educativo sendo especificamente dedicado à integração arte e natureza.

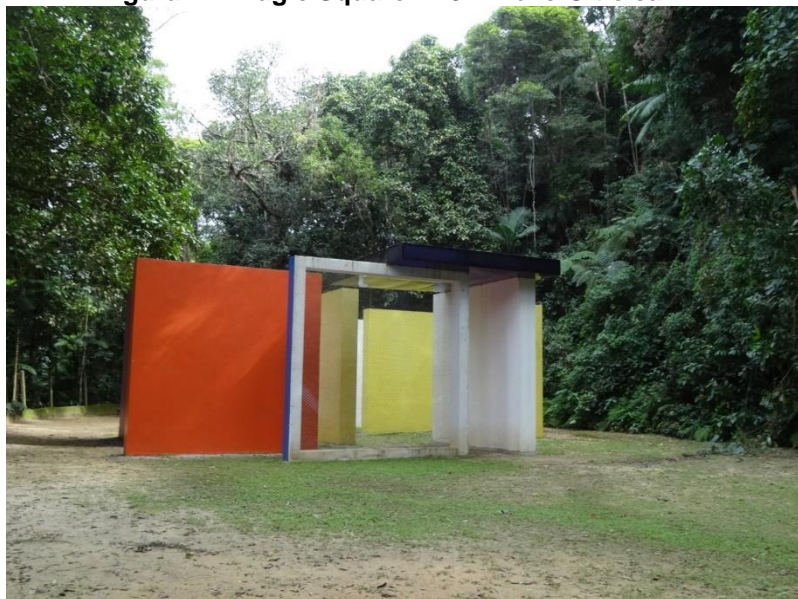
A instalação desta obra gerou polêmica na época de sua construção. “[...] o superintendente do IPHAN arquiteto José Pessoa, advertiu a diretora do Museu do Açu, Vera de Alencar, por não ter pedido autorização prévia do Instituto.” (MAÍRAN, 2000, s/p). Isso se deu porque, conforme já citado, tanto a arquitetura, a coleção e o parque são tombados pelo IPHAN, desde 1974, e sendo assim para uma construção especialmente em alvenaria (o que não a caracteriza como reversível) em um espaço de utilização de Castro Maya, deveria ter uma prévia autorização do órgão competente, neste caso, o IPHAN. Além disso, na Política de Acervos dos Museus Castro Maya, data de 1999, consta que o IPHAN – 6ª. Superintendencia (Rio de Janeiro) deverá ser consultado em casos correspondentes a patrimônio arquitetônico e natural. Apesar disso, em 28/12/2000, o superintendente do IPHAN enviou um memorando dizendo nada ter a se opor à instalação da obra.

Essa obra idealizada em 1977 está num grupo de seis obras, os Penetráveis, que são construções ao ar livre que se organizam em torno de um quadrado (*square*), sendo áreas onde o espectador pode conviver com a forma e a cor. Essas obras foram deixadas em instruções e maquetes pelo artista que não chegou a realizá-las em vida. Os Penetráveis são obras consideradas manifestações ambientais em que a cor ocupa o espaço.

Trata-se de uma obra composta por nove paredes de tamanhos iguais, cuja medida é de 4,5x 4,5mx 0,5m, implantadas em um terreno plano e dispostas aleatoriamente sobre uma superfície coberta por pedras. Cada uma destas paredes receberia um revestimento com pintura nas seguintes cores: azul, laranja, magenta, amarelo e branco, havendo repetição da cor em algumas delas. Sobre a parede azul e sobre uma das paredes brancas, estaria apoiada uma estrutura acrílica quadrada de coloração azul, seguindo as mesmas medidas das demais paredes que compõem a obra. A área total ocupada pela instalação é de 15m². (FRANÇA et al., 2010, p. 114)

³⁹ Memorando n° 64/ 2000, de 15/12/2000, de Vera Alencar, diretora dos Museus Castro Maya para José Simões Belmont Pessoa, Superintendente da 6ª. Superintendência do IPHAN.

Figura 11: Magic Square n° 5 – Hélio Oiticica



Fonte: Elaboração Própria

Essa obra, tal como a obra de Renata Padovan, à época do projeto de instalações temporárias, foi feita no picadeiro, um espaço aberto na mata para o adestramento de cavalos.

Passados vinte e dois anos de sua concepção, o *Penetrável Magic Square n° 5 – De Luxe*, de Hélio Oiticica – primeira obra do artista exposta em caráter permanente em espaço público -, encontra no antigo picadeiro do Museu do Açude, além de um território físico adequado para seu pouso material, um endereço na cidade do Rio de Janeiro, que sempre foi o espaço afetivo de sua produção artística. (ALENCAR, 2000, p. 5)

Segundo OITICICA FILHO (2000), essa obra só pode ser instalada no Museu com as instruções, maquetes, plantas e textos deixados por Hélio Oiticica, ou seja, foi o material organizado pelo próprio artista que permitiu, mesmo após seu falecimento, a construção da obra. Segundo DOCTORS (2003, informação verbal), uma das especificações dessa obra era que deveria ser num terreno baldio e que tivesse mato crescendo, e assim ele se lembrou do espaço do picadeiro, que é uma clareira no meio da floresta, que possibilitaria esse desejo do artista. Para ele a obra criou um diálogo muito forte com o espaço, mesmo sem ter sido projetado para tal lugar, pois faz uma pintura no espaço.

OITICICA FILHO (2000), relata que a obra transgressora se adequa melhor ao caos da floresta do que a um espaço fechado como de um museu, espaço fechado e construído.

[...] O que interessa a Hélio Oiticica é pensar radicalmente o que significa ser artista fora dos cânones da representação e isso significa dizer fora de um espaço pensado a partir de suas propriedades

mensuráveis e quantitativas. O que vai interessar a ele é um espaço constituído no tempo e pelo tempo. (DOCTORS, 2000, p. 10)

Segundo DOCTORS (2000), a cor não faz mais sentido à obra, pois não é uma representação naturalista, então Oiticica a transforma em cor-luz e também o espaço de um quadro em cubo, que tem a dinâmica arquitetônica para abrigar a experiência, sendo necessário envolver o corpo além do olhar e o deslocamento corporal no espaço. Assim, cor e espaço são temporalizados. *“Esta temporalização é estrutural na obra de Oiticica: é o que permite lidar objetivamente com a não-objetividade. Por isso a linguagem geométrica, [...] é deixada em segundo plano.”* (DOCTORS, 2000, p. 10-11). Para tal autor, Oiticica busca a imersão da cor na paisagem, repensando a cor no espaço a partir da arquitetura. É uma nova realidade plástica em que arquitetura, escultura e pintura estariam fundidas o que seria a culminância do processo do início do século XX, com o Cubismo, de desmonte do quadro, sendo que a pintura buscou, no espaço físico, o que era representação.

Para OITICICA (1996), estrutura, cor, espaço e tempo são inseparáveis e entre eles se dá uma fusão, que é orgânica. Com a ideia de cor-tempo já não era mais possível a utilização do plano, pelo sentido de superfície a ser pintada. Para ele, a estrutura gira no espaço, ou seja, não é bidimensional, então, é estrutura tempo. Ele considera as cores primárias como cor-luz, porém, algumas são mais abertas à luz como branco, amarelo, laranja e vermelho-luz, que ele diferencia do vermelho sangue. Para ele a parede não é fundo e sim espaço ilimitado.

O espectador não vê apenas um lado da obra, mas se movimenta girando em torno dela e assim valoriza todos os pontos de visão e da pesquisa das dimensões de tal obra: cor, estrutura, espaço e tempo. O tempo, segundo ele, caracteriza a obra de arte e está mais próximo da filosofia e das leis da percepção, da relação do homem com o mundo, da relação existencial. Enfim, para o artista, a cor é a significação e veículo de vivências de toda espécie.

O penetrável *Magic Square n°5*, assim como o próprio nome já diz é algo que adentramos, que temos o deslocamento como parte da interação com a obra e é exatamente isso que a diferencia, ser interativa, não só na questão do olhar, mas da imersão do corpo por entre as paredes de cor que é formada.

“[...] quero os sentidos especiais que tomam lugar agora no meu trabalho e em muitas modernas manifestações de participação individual na “obra de arte” – participação num sentido total, não apenas “manipulação”, que apele para os sentidos em isolamento” (OITICICA, 1996, p. 13)

OITICICA (1996) explica que, no *Penetrável*, o espaço ambiental o penetra e envolve e, sendo assim, ele questiona se teria sentido atirar um *Penetrável* num lugar qualquer, sem procurar integração, pois, para ele, de que adiantaria ter a obra “unidade” se fosse largada à mercê de um local onde não só coubesse como ideia, onde não houvesse a possibilidade de sua plena vivência e compreensão.

3.3.4 “Sem Título” (José Resende), “*New House*” (Lygia Pape) e “Calado” (Nuno Ramos)

Em 2003, com um projeto aprovado e patrocinado pela Petrobrás, foi a vez de três artistas criarem suas obras para entrar no circuito: José Resende, Lygia Pape e Nuno Ramos. Segundo DOCTORS (2003), o curador do Espaço de Instalações, essas obras coincidem no ponto em que marcam o antagonismo entre natureza e cultura, sendo que isso não influenciou no proveito do entorno para potencializar as obras, ou seja, os artistas se utilizaram da natureza para intensificar significados, sem, porém, mesclar suas obras ao espaço, deixando claro a diferença de cada um e respeitando os limites da natureza.

[...] Ao passarem para o lado do que antes era representado, a exterioridade substitui o espaço neutro [...], como a natureza é ativa, essa neutralidade não existe de fato, e os artistas tiveram que lidar com as forças da natureza, que passaram a delimitar limites [...] (DOCTORS, 2003, p. 20)

A esses artistas foi proposto, pelo Museu e pelo curador do projeto, um espaço específico para trabalhar suas obras, o Caminho do Judeu, uma estrada no meio da floresta, de terra batida que, segundo DOCTORS (2003), foi utilizada apenas por Nuno Ramos que aceitou o desafio de frente, ficando José Resende com o espaço aéreo e Lygia Pape negou o espaço, procurando outro espaço para instalar sua obra.

New House, de Lygia Pape, trabalhada em alvenaria, concreto, gesso e policarbonato, é uma arquitetura de linhas retas e oblíquas que, através da transparência nas paredes, proporciona, pelo policarbonato, uma visão de fora para dentro. DOCTORS (2003) diz que o título é uma ironia, pois chama de “Nova Casa”, mas está tudo em pedaços. A natureza é um espaço vivo e em mutação o tempo todo, para DOCTORS (2003, informação verbal), tem muito a ver com a lógica do trabalho que é mutação, pois ali se vê a destruição dentro de uma construção humana, e a floresta que está sempre em movimento.

A artista explica que pensou em algo desagregado, oposto de uma casa, exatamente porque não desejava algo sólido e estático. E o trabalho possibilita que

“[...] cada pessoa que vai lá, vai olhar a casa, [...] de uma maneira pessoal, mas o que eu gosto desse trabalho é que ele fique com uma espécie de estrela brilhante no meio do verde, no meio da floresta [...]” (PAPE, 2003, informação verbal). Isso também justificaria a escolha do local para sua obra.

[...] Ao localizar o seu trabalho em um ponto em que o Magic Square nº5 pode ser visto por entre os vazios da floresta, estabelece um rico diálogo com a obra de Hélio Oiticica; provoca um clarão que percorre iluminando 50 anos da história recente das artes plásticas brasileiras, que vai da construção à desconstrução do espaço. (DOCTORS, 2003, p. 21)

A obra foi realizada em um antigo curral da propriedade de Castro Maya, local este não mais utilizado à época da construção da “casa”. A artista cria neste espaço, antes dominado pela natureza, uma casa com seus sentidos “invertidos”, isto é, as paredes são de “vidro”, o que permite a visão de fora para dentro, diferentemente das casas habitadas, e, além disso, o teto está desabando. *“É possível olhar dentro da casa e descobrir através de sua interioridade, a exterioridade. O fora faz parte do dentro e o dentro é pura destruição.” (DOCTORS, 2003, p. 20)*

Figura 12: New House – Lygia Pape



Fonte: Elaboração Própria

Figura 13: New House – Lygia Pape



Fonte: Elaboração Própria

A obra *Sem Título*, de José Resende, foi feita em mármore e aço, na qual ele aboliu o pedestal em uma obra de material pesado. A obra é suspensa em meio à mata, em um barranco. É uma forma reta, tendo 19 metros de comprimento por 60 centímetros de altura. A obra é “[...] *uma coisa horizontal, contra a verticalidade que é mais ou menos dominante na procura de luz que dentro da floresta [...] é praticamente uma régua no meio da coisa orgânica e desorganizada no meio de uma floresta.*” (RESENDE, 2003, informação verbal)

Resende utiliza-se de uma forma reta em meio à mata. “*Não existe nada mais antagônico às formas da natureza do que uma linha; invenção da mente humana. [...] Ela é o resultado de nossa vontade ordenadora do caos. [...]*” (DOCTORS, 2003, p. 22). Quanto a isso RESENDE (2003, informação verbal) explica que essa floresta também tem artificialidade, já que foi reflorestada, e isso induziu a criar alguma coisa que acompanhasse essa situação.

Fica clara mais uma vez, a diferença entre um Jardim de Esculturas e esse espaço criado pelo Museu do Açude, pois essa obra de José Resende desafia a gravidade e possibilita um desastre a qualquer momento. Dentro de museu, por exemplo, essa questão ameaçadora tiraria a visão de outras questões, ao passo que, em um Jardim de Esculturas a relação com a obra é passiva, não sofrendo essas influências que um espaço de instalações provoca na obra. Segundo o próprio artista a proposta deste projeto é um paradoxo, já que quer algo permanente em um lugar que não tem estabilidade, visto que é orgânico.

Figura 14: Sem Título – José Resende



Fonte: Elaboração Própria

José Resende também não utilizou o Caminho do Judeu, para sua obra, preferindo deixar sua obra suspensa no ar. Para DOCTORS (2003, informação verbal), o artista criou um espaço neutro que vai ser pintado pela natureza. De certa forma, a natureza “pintou” ironicamente a obra, pois, a força da natureza agiu em 2010, e a obra realmente sofreu a ação das intempéries e da gravidade com as fortes chuvas e desabou, estando, atualmente, no chão. Para os próximos anos, há um projeto da direção do museu não só de receber novas obras, como de recuperar essa obra com a participação de José Resende.

Nuno Ramos produz *Calado*, dois círculos de 5 a 6 metros de circunferência, de asfalto e óleo queimado, com vidro temperado, que provocam um desvio no caminho do circuito. Essa obra cria barreiras na estrada com o asfalto, o que seria para estar no chão, promovendo facilidade no deslocamento, acaba se transformando num obstáculo.

O bloco de asfalto colide com a estrada; o vidro atravessa o asfalto; o asfalto é verticalizado; o vidro, material transparente, funciona como um espelho negro que reflete a floresta; enfim, Nuno cria uma narrativa de contraste e de desarrumação da ordem natural das coisas. E é essa tensão gerada pelo fato de as coisas estarem fora de lugar e ordenadas não pela harmonia, mas por superposição, contraste e interceptação, que dá a sensação de estranheza que experimentamos hoje no mundo [...]. (DOCTORS, 2003, p. 26)

Figura 15: Calado – Nuno Ramos

Fonte: Elaboração Própria

Segundo Nuno Ramos (2014, informação verbal), sua proposta era fazer um trabalho do contraste e não de similitude com a natureza, diferente daquela área um pouco rural, aquela mata fechada, as estradinhas de terra e pedra. Por isso o uso do asfalto, já que, em sua visão, as pessoas vão à floresta exatamente para esquecer a cidade, a selva de pedra. Então, pensou em coisas que aderissem ao terreno. O asfalto é uma espécie de goma e a obra foi acompanhando a estrada e descendo pela encosta. “[...] Então eu quis fazer essa coisa preta, artificial, e que carregasse assim uma espécie de estomago [...], uma substância oleosa, preta, o piche, que era como se fosse o asfalto diluído, seu estado líquido e seu estado sólido [...]”. (RAMOS, 2014, informação verbal).

Figura 16: Calado – Nuno Ramos

Fonte: Elaboração Própria

A obra recebeu vedação em silicone para que esse líquido não se perdesse, mas com o tempo e as intempéries naturais, parte desse material já escorreu e se perdeu.

3.3.5 “Garota de Ipanema” (Piotr Uklanski)

Em 2005, o artista polonês Piotr Uklanski concebeu a obra *Garota de Ipanema*, feita de paredes de alvenaria, revestidas de utensílios em cerâmica coloridas, como copos, pratos, tigelas, travessas, de diversos formatos e tamanhos. Há uma variedade de cores quentes, como vermelho, laranja, amarelo que se destacam, além do azul, verde, e ainda o branco especialmente, nas laterais. Essas cores fazem um grande contraste com o verde da floresta, abrindo um clarão de cores em meio à floresta, pois o objetivo da obra é integrar-se com a vegetação do parque.

Figura 17: Garota de Ipanema – Piotr Uklanski



Fonte: Elaboração Própria

As três paredes que compõem a obra formam uma espécie de mosaico de cores e louças, que pode ter sido uma “homenagem” ou um contraponto à casa

principal de Raymundo Ottoni de Castro Maya, ou seja, aquelas peças todas de louça da Companhia das Índias, cerâmicas chinesas e tantas outras peças da coleção que mostram o refinamento do seu patrono e que estão expostas neste Museu. Porém, pode-se fazer uma conexão também com outras obras do mesmo artista que já havia trabalhado com utensílios que recobriam paredes.

Figura 18: Garota de Ipanema – Piotr Uklánsk



Fonte: Elaboração Própria

3.3.6 “Passarela” (Eduardo Coimbra)

Já em 2008, foi inaugurada a instalação *Passarela*, de Eduardo Coimbra, de madeira e aço, formando um percurso de 30 metros na mata através do qual proporciona uma visão diferenciada da floresta, por outro ângulo, da altura da copa das árvores para baixo e para o horizonte. Essa obra foi patrocinada pela Petrobrás, por meio do Edital Arte e Patrimônio, que foi uma iniciativa do Ministério da Cultura e do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN.

O trabalho de Eduardo Coimbra nos instiga a relacionar a paisagem do Rio de Janeiro do século XIX, tão bem representada nos registros visuais dos viajantes europeus presentes no acervo Castro Maya, com a da cidade do agora, com suas belezas naturais notáveis e o risco de vê-las desaparecidas. (ALENCAR, 2007, s/p.)

Para COIMBRA (2014, informação verbal) a ideia era que o trabalho se integrasse à paisagem local, fosse um elemento em harmonia com o ambiente que o circundava. “[...] A forma do objeto seria determinada pelo posicionamento das árvores que iriam sustentá-lo, não deveria haver estruturas de apoio que não fossem as próprias árvores presentes, capazes de tal esforço”. (COIMBRA, 2014, informação verbal).

Figura 19: Passarela – Eduardo Coimbra

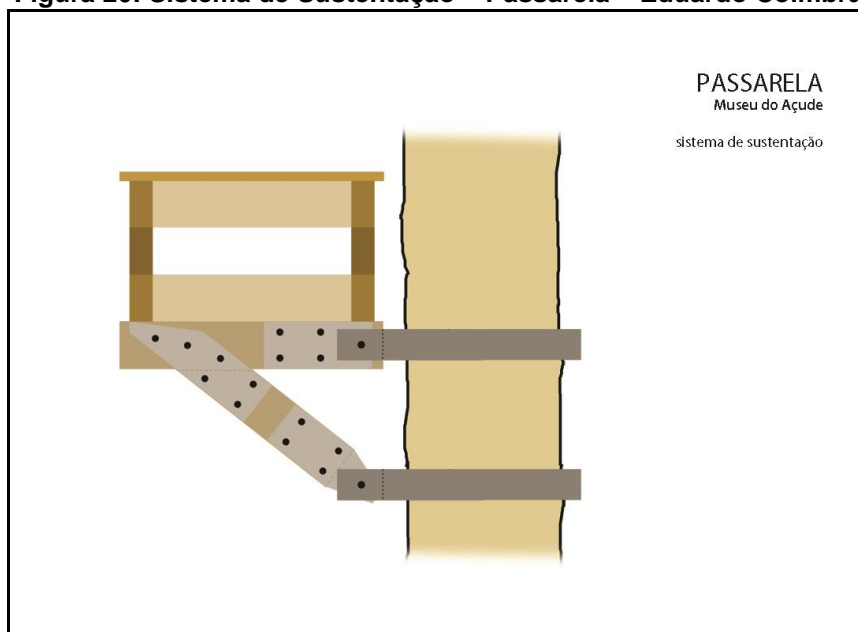


Fonte: Elaboração Própria

Segundo DOCTORS (2008), a paisagem, para Eduardo Coimbra, é uma visão em que estamos inseridos através do jogo do olhar. Para o artista a obra é uma inserção na floresta, na paisagem, diferente do que fazia, que era enfrentar a paisagem como ideia e não como real. *“Através de Coimbra percebemo-nos prisioneiros de uma impossibilidade de fundação que nos impede de chegar à coisa em si: o real da paisagem é a realidade de sua imagem.”* (DOCTORS, 2008, s/p.)

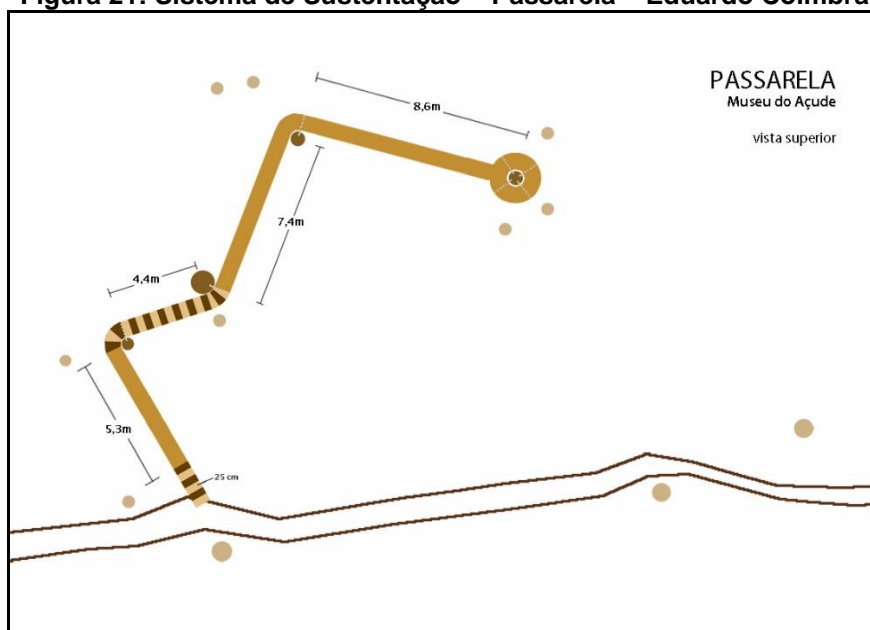
[...] *Passarela*, no contexto mais amplo da obra de Eduardo Coimbra, é como um vetor que perfura a profundidade do espaço da floresta e cria condições para ali entrarmos sem nenhuma outra preocupação – já que é uma plataforma ascendente que não leva a lugar algum – que não seja a de usufruir a experiência do convívio na interioridade do ato de olhar e na interioridade da paisagem. Uma forma de *landscape* ao contrário. [...]. (DOCTORS, 2008, s/p.)

Figura 20: Sistema de Sustentação – Passarela – Eduardo Coimbra



Fonte: Eduardo Coimbra

Figura 21: Sistema de Sustentação – Passarela – Eduardo Coimbra



Fonte: Eduardo Coimbra

Segundo COIMBRA (2014, informação verbal) a escolha da madeira foi determinante para uma maior integração com a floresta e as árvores. Para aguentar as condições climáticas do local, ele utilizou aço corten⁴⁰ para fazer os apoios nas árvores. Além disso, ele relata que, por questões de segurança, foram utilizados, nos guarda-corpos para proteção dos visitantes, tubos de aço galvanizado e cabos de aço.

⁴⁰ Corten é uma das marcas para um aço patinável, que em sua composição possui elementos que melhoram as propriedades anticorrosivas, o que o torna muito resistente. É um material que se adapta a paisagens naturais por ter padrões rústicos e que parece estar enferrujado. Muito utilizado na construção civil e em esculturas e objetos de decoração.

Figura 22: Passarela – Eduardo Coimbra



Fonte: Elaboração Própria

A obra de Eduardo Coimbra proporciona a inversão da visão ao caminhar pela propriedade do Museu do Açude e no Espaço de Instalações. Passamos pelo meio da natureza e, com Passarela, podemos ver as árvores de um ângulo diferente, praticamente do meio dos troncos, ver aquele ponto da floresta do alto para baixo e ainda ao seu final temos a paisagem de parte do Rio de Janeiro.

3.3.7 “Sem Título” (Iole de Freitas)

A última obra a ser construída foi *Sem Título*, 2012, por Iole de Freitas, que, com 14 metros de extensão, tem como materiais o policarbonato trazendo transparência e cabos de aço que dão força e desafiam a gravidade, já que estão presos ao muro de contenção. Esta instalação seria substituta de Dora Maar, que se localizava na piscina e foi destruída em 2010, após um desbarrancamento ocasionado pelas chuvas. Na ocasião da inauguração da nova obra, a artista falou sobre a situação de instabilidade provocada pela inclinação e a umidade no local:

Aqui, o espaço em si, a natureza em seu estado puro, exige que o trabalho busque novos materiais, para que continue com sua veemência, suavidade e delicadeza, mas tenha estrutura que resista aos temporais. (FREITAS. In FURLANETO, 2012, s/p.)

Diferentemente do que se imaginaria a obra não foi feita na piscina, mas sim, no muro de contenção construído após o desbarrancamento. A obra e o título não são os mesmos daquela que se encontrava na piscina, portanto é uma nova instalação, e seria contraditório colocá-la como substituta de Dora Maar.

Figura 23: Sem Título – Iole de Freitas



Fonte: Elaboração Própria

3.4 Instalações e Museus: Reflexões

Todas as obras, com exceção de Magic Square nº5, de Hélio Oiticica, foram pensadas para o local onde foram instaladas, ou seja, no Museu do Açude, no entorno da casa principal. A decisão pelo local exato onde ficaria cada obra, segundo ALENCAR (2014, informação verbal), foi uma escolha dos artistas, passando pelo crivo da curadoria e da direção do museu, para que não viesse a interferir ou danificar o patrimônio.

Sendo assim, cada artista pensou e projetou sua obra especificamente para o espaço. Por isso mesmo não se pode chamar tal circuito expositivo de Jardim de Esculturas, o que se daria se as obras colocadas no espaço fossem não específicas e, após serem adquiridas, dispostas ao ar livre, sem um compromisso com o artista que fez a obra para o local.

No livro *A Forma na Floresta*⁴¹, Marcio Doctors afirma que “[...] Enquanto a escultura é pensada e realizada fora do espaço ao qual ela se destina, a instalação tem um conceito expandido, que envolve as relações do objeto plástico com seu em-

⁴¹ Publicação sobre o projeto *A Forma na Floresta*.

torno.” (DOCTORS, 1999, p.8). Apesar dessa visão, é possível encontrar definições de esculturas relacionadas às instalações.

A escultura se torna cada vez mais problemática. Segundo Lessing, na modernidade ela “é uma arte relacionada com a disposição dos objetos no espaço” [...]. Um objeto pode ser reaproveitado e inserido numa outra realidade, ou mesmo incorporados a outros elementos e se relacionar no espaço com outros objetos. [...] (LUZ, 2010, p. 164-165)

A instalação surge da organização de materiais em um espaço pré-determinado que propõe uma interação com público. É também chamada de manifestação artística que pode ser de formato e tamanho diversificados.

Para CAUQUELIN (2005) instalação,

“[...] trata-se menos de criticar o local institucional, [...] do que de se instalar lá por causa da ‘visibilidade’ e da integração; retornando à ilusão da perspectiva, a instalação ‘abre’ um espaço de representação no qual se produzem objetos de arte. [...] É o ambiente da atividade artística que está sendo comunicado, segundo uma das leis da rede de comunicação: a mensagem que transita dentro da rede é menos importante do que a visibilidade da rede em si.” (CAUQUELIN, 2005, p. 147)

O Projeto *A Forma na Floresta* tem como ideia central a interação de instalações com a natureza, com o espaço. Para LUZ (2010), essa integração entre paisagismo, escultura, pintura, instalações, silêncio e sons se ajustam numa grande obra, que, por sua vez, são síntese de um tempo, de um país e de sua produção.

Assim, como foi dito pelos artistas entrevistados, pelo coordenador de Comunicação Social e pela diretora do Museu do Açude, os artistas entraram para esse projeto para trabalhar exatamente essa relação. Uns encararam de frente, como Ana Maria Maiolino e Eduardo Coimbra e outros negaram a ideia como Nuno Ramos, Iole de Freitas e Lygia Pape, por exemplo.

Tudo isso nos leva a refletir que o processo de musealização implica muitos aspectos e considerações que muitas vezes não atentamos e que são determinantes na missão do museu, nas possibilidades de seu acervo e de novas aquisições. Primeiramente é preciso ter muito clara e definida a Política de Acervos do Museu. Esse é um documento que definirá qual será a coleção principal do museu, quais serão os objetos comprados ou aceitos em doação, comodato, e até mesmo os objetos a serem “baixados” e descartados da instituição. A Política estabelece os critérios para que o acervo não cresça desordenadamente e sem um rumo certo, ou seja, para que se tenha controle e uma linha de raciocínio no acervo. Uma Política de Acervos deve estar em conformidade com a missão do museu. A missão do museu e seu Plano Museológico são fundamentais para regular as ações que serão realizadas,

pois ele começa apresentando pontos fracos e fortes da instituição, tanto internos como externos, define as metas do museu, dentre outras diretrizes práticas, como por exemplo conservação e restauração de acervo ou mesmo questões de instalação de placas de comunicação.

Os Museus Castro Maya tem Plano Museológico, que apresenta a questão das instalações, tendo como um de seus planos de ação a Implantação do projeto Espaço de Instalações Temporárias, porém indica que as obras não sejam incorporadas ao acervo. Os Museus Castro Maya também têm uma Política de Acervos desde o ano de 1999. Assim, será definido a tipologia de objetos e coleções adquiridos ou recebidos como doação, descartados, registrados ou não para se juntar ao acervo. O acervo museológico a ser adquirido por estes museus deve ser Artes plásticas brasileiras; brasileira; estrangeiras ocidentais; estrangeiras orientais; Artes aplicadas; Objetos pessoais da família Ottoni de Castro Maya; Objetos ligados a empresas, negócios e propriedade; Objetos ligados à história Institucional MCM e Acervo ligado à floresta da Tijuca.

Segundo BARAÇAL (2013, informação verbal), a política de aquisição poderia ser chamada de filosofia de aquisição, pois é orientação de “cabeça”, o que dita uma maneira de pensar e a política seria mais exatamente uma gestão do Estado. Para que não se caia em uma “armadilha” de se musealizar tudo, receber qualquer objeto como doação, além de ter uma política e uma filosofia de aquisição bem definidas, precisamos ter claro que é da relação que temos hoje com os objetos que se justificará a entrada para um acervo e a musealização dos mesmos.

[...] implícito ao processo de musealização estão não apenas a construção e preservação de um passado [...] mas também a construção e preservação de um presente [...] –, da relação que temos hoje com as coisas que atualmente acreditamos nos constituir [...]. Neste sentido, um estudo sobre o processo de musealização pode revelar muito mais sobre o presente conhecido e próximo do que sobre o passado estranho e longínquo. (NASCIMENTO, 2013, p. 54)

Desse modo, através do que musealizamos, ou do que aceitamos como parte de um acervo, diz muito mais sobre como pensamos atualmente do que da história do próprio objeto. É de nós mesmos que falamos quando damos determinada importância a alguma coisa e a expomos, justificando o porquê a consideramos assim. Isso relevaria também a forma de pensar dos técnicos que idealizaram e aceitaram as obras do projeto *A Forma na Floresta*, muito mais do que a justificativa que alguns usam, de que tais obras seriam o que Castro Maya desejaria para sua coleção que, aparentemente, tinha o desejo de completar períodos da história da arte em sua coleção.

A tentativa de justificar (museologicamente) e remontar (museograficamente) o passado pelo passado assemelha-se a um esforço inócuo de paralisação do tempo. A tentativa de remontar e justificar o passado pelo futuro assemelha-se a um esforço de fugir do tempo. Resta, portanto, a perspectiva de compreender, o passado pelo presente, como algo interferente na vida e interferido por ela. Com frequência os museus oscilam entre as duas posições anteriores.” (CHAGAS, 2006, p.34)

Isso nos remete a pensar nas instalações e no projeto *A Forma na Floresta* ou Espaço de Instalações do Museu do Açude, com as obras lá instaladas relacionando-as à arquitetura e ao mobiliário existente no interior da casa. Tanto a arquitetura quanto o mobiliário são de épocas totalmente diferentes, mas que se justificam pelo seu presente, ou seja, representam o homem Castro Maya e seu tempo, com suas características e as suas motivações para musealizar tais objetos, e o circuito de instalações representa outro tempo, no qual a gestão do museu está preocupada com as questões da Arte Contemporânea, de uma nova relação e inserção do museu e de seu acervo com o público e com uma nova visão de museu.

Mas se o Museu faz essa “ponte” entre passado e presente e se justifica o passado pelo presente, segundo NASCIMENTO (2013), a musealização representa mais o presente do que o próprio passado que o objeto representa. Assim, no caso de obras contemporâneas musealizadas seria uma dupla representação de um momento. Relembrando que a musealização torna o objeto/obra em algo “diferenciado” dos demais, no sentido de receber cuidados especiais e de tornar-se representativo de alguma forma, ou seja, objeto musealizado. Conforme apresentado anteriormente, algumas dessas ações são: documentação, pesquisa, preservação e comunicação, dentre outras.

A prática de uma obra integrar o âmbito institucional museológico [...], vem de encontro à imagem de “instância de consagração” determinada para o museu por Bourdieu (1989). Considerando-a instituição de maior proeminência no campo das Artes, representa agente detentor do efetivo exercício do poder simbólico. Aquele que por missão [...], entre outros quesitos, é dotado de ‘natureza cultural’ [...], possui acervo permanente em exibição pública, chancela padrão distintivo do campo e estabelece compromisso com pesquisas e disseminação da informação cultural. (LIMA, 2008, p. 7)

E assim sendo o museu é agente de poder simbólico, ao receber obras efêmeras de Arte Contemporânea, estaria contrariando seus princípios ao não musealizá-las? Qual seria a opção para tal questão, se as obras não se encontram mais no museu, não se perpetuam materialmente, como outras tantas obras, para que se possa não só documentá-las como também preservá-las?

[...] todo objeto pode vir a ser um documento. O desejo de obter informação é um elemento necessário para que um objeto seja

considerado como documento, ainda que o desejo de seu criador tenha sido outro. [...] o documento tem a função de prova e de suporte de informação que a fixa, podendo ser 'produzido intencionalmente' e/ou ter uma função atribuída. [...]. (GRIGOLETO, 2012, p. 59)

Assim, o objeto não necessariamente precisa estar fisicamente no museu para ser estudado, pesquisado e também comunicado, pois se todo objeto pode vir a ser documento e nem todo o objeto tem por função ser suporte de informação, a informação sobre ele pode estar em outro suporte, pois *“la documentación afecta al total de los bienes del museo, no discrimina [...] Desde el punto de vista de la documentación, todos los bienes culturales deberán recibir el mismo tratamiento.”* (USILLOS, 2010, p. 135-136). Portanto, a nosso ver o museu deve musealizar a instalação ainda que esta seja temporária e vá esvair-se no tempo, pois, somente assim haverá um registro completo da obra e demais implicações com o museu e o público, inclusive um histórico através das obras que por ali passaram.

No museu deve constar documentos dos artistas para que se possam fazer as intervenções necessárias ao longo do tempo, com respaldo do próprio artista, o que nem sempre é possível com outras obras de arte em que os artistas não expressaram sua vontade sobre o futuro de suas obras e não estão mais disponíveis para uma entrevista, por exemplo.

Dentre as funções fundamentais de um museu, conforme apresentado anteriormente, englobam a comunicação, a pesquisa e a preservação e dentro desta última, para o caso específico das instalações, obras de arte efêmeras, estão as de acondicionar e conservar adequadamente.

O exercício comunicacional da informação museológica não se restringe só à exposição em si, mas ao complexo contexto museológico no qual está inserida, na medida em que a comunicação é caracterizada e denominada de indústria da produção e do conhecimento (BARRETO, 1992) e, na qualidade de produtora, promove em relação à informação tanto o acesso quanto sua assimilação. (LIMA, 2008, p. 9)

Para que todos esses processos ocorram, se faz necessário o estudo das informações intrínsecas aos objetos, ou seja, aquelas que são estruturais, como dimensões, cores, materiais empregados e ainda combinando com as informações extrínsecas, que foram,

[...] denominadas por Mesch (1987) de informações documental e contextual, são aquelas obtidas de outras fontes que não o objeto [...]. Elas nos permitem conhecer os contextos nos quais os objetos existiram, funcionaram e adquiriram significado e geralmente são fornecidas quando da entrada dos objetos no museu e/ou através das

fontes bibliográficas e documentais existentes. (FERREZ, 1994, p. 66)

Ainda seria necessário olhar não só a obra como também o que se fala sobre ela, pelo artista e pelos outros, conectando as informações do objeto e suas informações documentais/contextuais, ou seja, reunindo a obra de arte e suas referências.

Trata-se, assim, da dimensão de representação em que se dá o enfrentamento das formas interpretativas (leituras) que discutem a Arte, ou seja, o **Discurso da Arte** e o **Discurso sobre a Arte**. Neles são reconhecidos os múltiplos modos de apresentação dos **Documentos da Arte e sobre Arte**. E, [...] cabe lembrar que a exposição de natureza museológica pode ser considerada, também, na ordem do documento sobre a arte. (Grifo do autor) (LIMA, 2000, p.18)

Isso permite uma visão global da obra já que, ao acessar informações sobre cada obra, têm-se imagens em duas dimensões, além de dados daquela obra como dimensões, cores, materiais, dados do artista, o local onde a obra se instalou e também o que se publicou sobre ela como, por exemplo, o que o artista diz sobre a obra, o que se divulgou sobre ela, entre outras.

[...] Quando se trata de instalações no tempo/espço definido de um museu, as várias etapas da realização de um trabalho são permeadas de interrogações: o que resta de uma obra quando uma instalação é desmontada? É legítimo remontar uma instalação em lugar diverso do proposto inicialmente? Seria ainda o mesmo trabalho? Em eventuais remontagens, projetos de instalações sugerem linhas divergentes de operação.” (FREIRE, p. 25-26)

O fato de um museu ser tradicional ou de um tipo específico, ou seja, museu casa, museu de arte, museu de ciências ou mesmo de história, não significa que ele não possa ter algum objeto representativo de outra época, tipologia ou mesmo outro estilo. Assim, um museu deve ter peças de todas as categorias que julgar necessárias para a sua coleção e deve sim querer sempre “completar” sua coleção. No entanto, estas devem ser bem definidas na sua Política de Acervos, bem como na sua Missão Institucional. Além disso, deve haver clareza e ciência quanto à limitação financeira, espacial e de recursos humanos, para então serem tomadas as decisões de incorporação ou mesmo a não inclusão de peças ao acervo museológico.

Alguns museus, principalmente os de grande porte, vêm buscando aumentar o número de visitantes utilizando todas as ferramentas disponíveis, inclusive incorporando acervo e produzindo grandes exposições.

[...] Criar é uma necessidade, [...]. É cada vez mais difícil identificar o que há de verdadeiramente ‘novo’ na incomensurável malha de

propostas, experiências, processos e produtos que invadem nossos espaços perceptuais e sociais. **Tudo isso** estimulou a criação de mega-museus e mega-exposições - e transformou em espetáculo turístico grande parte dos sítios patrimoniais. Neste contexto, em que todas as expressões do pensamento e das práxis são sentidas como desafios, o 'novo' torna-se uma constante - e a inovação se faz em movimento quase obrigatório. (SCHEINER, 2012) [grifo nosso]

Segundo NETTO (1999), é necessário o museu ter uma política cultural de seu acervo, visto que, para este autor, o museu não é feito para preservar e preservar-se, permanecendo onde está. Ele é feito para crescer, sendo que deve contar com apoio para aumentar dependências físicas e seu acervo a cada espaço de tempo. Não se pode ter a arte pela arte, ou mesmo tê-la sem os respaldos necessários.

A incursão do Museu do Açude no campo da arte contemporânea faz parte de uma estratégia maior de renovação da instituição, sem contudo descaracterizar o sentido de museu de colecionador, de sítio de valor histórico e bem tombado. Ao contrário, visa buscar novos caminhos para discutir a relação da arte com a paisagem brasileira, questão que sempre ocupou o interesse de Castro Maya. (ALENCAR, 2003, p.7)

ALENCAR (2003) ainda afirma que esse espaço criado pelo Museu do Açude, oferece ao público um espaço museológico de qualidade, reforçando a ideia de um museu dinâmico e atuante que se preocupa em associar a preservação do patrimônio à função de difusor social da arte e da cultura.

Apesar de não ser simples tomar uma atitude de aumentar o acervo e o espaço físico de um museu, os Museus Castro Maya investiram no seu crescimento espacial, ao criar um projeto para uma construção anexa ao Museu Chácara do Céu, o que melhorará as condições de guarda do acervo e maior conforto ao público. No caso do projeto *A Forma na Floresta*, houve investimento espacial, na medida em que criou instalações em seu espaço externo, mas também em termos conceituais ao extrapolar suas finalidades originais. Foi um ato inovador, pois não se permitiu ficar cristalizado, sem expandir seus horizontes, apostando na inovação ainda que no âmbito de um museu tradicional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O projeto *A Forma na Floresta* foi concebido pela equipe do Museu do Açude, juntamente com seu curador Márcio Doctors, ou seja, não foi uma concepção de Castro Maya. O projeto se deu junto à Floresta da Tijuca, no entorno da casa principal do museu, proporcionando a relação direta das instalações de Arte Contemporânea com a natureza.

O objetivo deste trabalho foi apresentar o projeto no Museu do Açude, historiando e relacionando-o ao museu, pois, academicamente ainda não havia sido discutido. Além disso, havia proposta de entender como os Museus Castro Maya se relacionam com as obras de Arte Contemporânea, e ainda como tratam da musealização de tal projeto que se dá de forma diferenciada do que o museu se propõe em sua Política de Acervos.

Ao finalizarmos esse trabalho temos a consciência de que, desde seu início, a pretensão não seria de esgotar, nesta pesquisa, todas as vertentes relativas ao projeto *A Forma na Floresta*, pois acreditamos que outros aspectos poderiam ser abordados, tais como as características artísticas de cada obra e de seu criador, aspectos relacionados à conservação material das obras, dentre outros.

Constatamos durante a pesquisa a ausência de documentação específica para essas obras no museu. Há falhas de comunicação quanto ao assunto entre as partes envolvidas no projeto, causando problemas quanto à informação e à musealização das obras, podendo ser esse o motivo de muitos não participarem da pesquisa. O IPHAN, órgão ao qual o museu era vinculado à época, não participou diretamente do assunto, opinando apenas em casos específicos, como o da obra de Hélio Oiticica, quando, por fim, decidiu dar parecer favorável em nada se opondo à questão da obra estar em uma área de proteção ambiental e em um espaço histórico e tombado. Não apresentou questionamentos sobre a obra de Nuno Ramos, por exemplo, que obstrui, com materiais permanentes, um caminho no meio da floresta, que faz parte do espaço tombado.

Assim, diante de todas as questões discutidas, algumas ficaram em aberto, justamente pela falta de documentação específica, falta de respostas aos *e-mails* por parte de envolvidos no projeto ou ainda dos que responderam, mas cujas respostas não foram suficientes para que pudéssemos fazer relações com mais profundidade em muitos pontos relacionados a este tema.

Muitos questionamentos surgiram durante a redação deste trabalho, e mesmo dúvidas a serem respondidas em outro momento e em outra pesquisa, mas

elencaremos algumas delas. Escolhemos como primeira questão a ser levantada a que intriga os técnicos e o público, que é relativa à conservação de obras que ficam expostas à chuva, umidade, temperaturas oscilantes (altas durante o dia e baixas durante a noite na Floresta da Tijuca), vento e incidência solar. Estariam essas obras periodicamente recebendo os cuidados de conservação ou mesmo sofrendo reparos e restaurações?

Tais obras deveriam receber o investimento do dinheiro destinado às obras tombadas pelo IPHAN e que fazem parte do acervo dos Museus Castro Maya? Deveriam elas receber o mesmo tratamento que as obras pertencentes ao acervo catalogado? Porque não receberam até então? Essas obras não estão tombadas automaticamente pelo IPHAN, já que estão em área preservada?

Segundo a missão dos Museus Castro Maya⁴², suas funções são preservar bens históricos, artísticos e naturais, difundindo o patrimônio cultural e natural, não fazendo referência ao acréscimo de obras ao acervo deixado pelos Museus Castro Maya, nem ao menos cita a criação de um espaço “alternativo” para obras de Arte Contemporânea. Mesmo na Política de Aquisição, Reversão e Baixa de Acervos (cuja primeira versão se deu em 1999 e a última em 2011), não fica clara a aquisição de novas tipologias de arte, mas sim complementar o acervo deixado por Raymundo Ottoni de Castro Maya com obras faltantes à sua coleção, já que a política é norteadada pelos interesses indicados originalmente por seu patrono. Fica claro ainda que o museu deveria ter um sistema e que o mesmo permitiria inclusões e/ou alterações em seu conteúdo, para que atualizações fossem feitas face às possíveis novas abordagens.

Ainda em tal política, o item que faria menção possível às instalações de obras de Arte Contemporânea seria o item que diz que poderá ser aceito acervo relativo à Floresta da Tijuca. O item pode se aplicar, se pensarmos que as obras são *site specific*, e se justificam naquele local, porém, seria esse item suficiente para justificar tal projeto?

Haveria alguma influência de gestão, ou mesmo de relacionamento de equipes, como divisão de setores que não são envolvidos no mesmo projeto, no mesmo propósito? Qual é a relação atual entre museu e artistas? Essa relação poderia ser mais participativa, mais “azeitada” e bilateral para um acompanhamento mais próximo das obras? Recentemente, foi instituída uma comissão para decidir a participação dos

⁴² A missão maior dos Museus Castro Maya é preservar os bens históricos, artísticos e naturais e difundir o patrimônio cultural e natural sob sua responsabilidade, através de atividades educativas, e de pesquisa, documentação, conservação, exposição e divulgação desse patrimônio, contribuindo assim para a informação e formação da sociedade gerando novos campos de possibilidades e uma visão crítica dos acervos.

novos artistas temporários. Mas quais os critérios levaram à escolha dos artistas do projeto *A Forma na Floresta*?

O presente estudo traz como contribuição a recuperação da informação, a discussão do projeto *A Forma na Floresta*, uma vez que são raros os estudos sobre o mesmo, especialmente na área da Museologia e do Patrimônio. Percebemos, ao concluir este trabalho, que o Museu tem um desafio diante da obra contemporânea e do projeto, mesmo tendo se passado vinte anos de seu início com as obras temporárias. O museu deve ter um entendimento de que as obras estão intimamente ligadas ao seu espaço e, assim sendo, já fazem parte de sua constituição e de sua história.

[...] o caráter miscigenado da instalação envolve o espaço. Ou seja, uma instalação pode ser composta “unicamente” por um tipo de objeto, de pinturas, de fotografias, de monitores de vídeo, desde que sejam instalados, o que significa dizer: que operem no/com e através do espaço. Nesta linha de entendimento, quando dissemos que uma instalação pode ser composta por um único tipo de elemento, incorremos em erro: serão no mínimo dois elementos, incluindo o espaço. (CARVALHO, 2005, 97)

É como uma simbiose, o espaço e a instalação estão ligados e precisam ser pensados assim. Para tanto, o museu necessita trabalhar os conceitos, a documentação, a diferença dos materiais, a preservação, sua complexidade como um todo, especialmente pela localização das obras, e isso tudo tendo em vista o decorrer dos anos desde a aquisição da primeira instalação do projeto. Isto deixou uma lacuna informacional desde que as primeiras obras não permanentes foram instaladas, em 1993/4.

Uma questão que não pode ser esquecida ao se pensar em um museu, uma floresta e obras de arte é na conservação, pois o ambiente não é propício a permanência de obras de arte, sejam elas de quais materiais forem. Os altos índices de umidade e temperatura trazem riscos como ataque de fungos e insetos, aparecimento de limo e desgastes, além de outros problemas como desbarrancamentos, queda de galhos e acúmulo de folhas (a exemplo disso ver fotos em Anexo III). Segundo COIMBRA (2014, informação verbal), as alterações provocadas pela passagem do tempo e pela exposição ao ambiente da floresta são parte da vida da instalação. Para o autor da obra “[...] é aconselhável, por questão de segurança, uma verificação periódica das condições do piso, da fixação do guarda-corpo e do estado das árvores envolvidas no apoio, bem como as que estão próximas ao trabalho.” (COIMBRA, 2014, informação verbal). No caso de RAMOS, a questão da conservação vai mais além da questão de segurança, ela passa também pela estética. O isolamento feito com silicone, aos poucos se solta, e “[...] a chuva começa a infiltrar

no óleo e vai ficando uma coisa muito feia, [...].(RAMOS, 2014, informação verbal). Assim, segundo o autor da obra, seria necessária uma manutenção mais constante.

A atenção deve ser intensa e diária para que se preservem obras tão diferentes, já que, ao permanecer com as obras, musealizando-as, a conservação é uma de suas questões a não ser que o desejo do artista seja que a obra interaja com a natureza até sua total integração com a mesma, ou mesmo até sua total deterioração. No entanto, para isso é necessária uma documentação museológica, pois é a partir dela que se justifica o tratamento do conservador ou ainda do restaurador, ou até mesmo o não tratamento. Entretanto, até mesmo o não tratamento deve ser justificado por bases conceituais que possam explicar a deterioração de uma obra, por exemplo.

A participação do artista no processo de preservação, expressando suas intenções quanto aos procedimentos de intervenção e formas de apresentação de suas obras, constitui uma das mudanças em torno da preservação da arte contemporânea. [...] (SEHN, p. 187)

O processo de musealização, o que engloba a documentação e a conservação de instalações contemporâneas, passa necessariamente pelo diálogo com os artistas. É através desta conversa entre museu e artista que surgirão as deliberações em relação à obra. RAMOS (2014, informação verbal) chama isso de “bula” e afirma estar fazendo isso com todas as suas obras atualmente, para que, se necessário for, seja consultada sem que seja necessária sua presença. Para COIMBRA, uma obra no museu significa a garantia de *“[...] integridade física, enquanto objeto que requer manutenção permanente, e integridade conceitual, que leva em conta o contexto e o objetivo de sua existência enquanto objeto de arte.”* (COIMBRA, 2014, informação verbal)

O Museu do Açude, criado por Castro Maya para expor obras de arte de sua coleção, como pinturas e esculturas, mais especialmente as aquarelas de Debret, tornou-se um local representativo do Rio de Janeiro, pois, além das obras lá expostas, ainda possibilitava esse encontro do visitante com a Floresta da Tijuca, a maior floresta urbana e reflorestada do mundo. Apesar de, atualmente, muito da essência do museu ter sido modificada, conforme já citado anteriormente, esse espaço tornou-se um local das artes, desde sua arquitetura até as obras expostas, da arte colonial à oriental, é possível fazer uma relação com o entorno, com a natureza inspiradora para muitas obras anteriormente presentes ali.

Segundo SÁ (2012, p. 19), o ato de levar Arte Contemporânea ao Museu do Açude teve a intenção, por parte do museu, de manter interlocução com novos paradigmas que a arte estabelece. E que a *“[...] presença desse projeto junto ao produto artístico pretérito não busca a anulação do histórico mas a incorporação do presente. [...]”* (SÁ, 2012, p. 9). Hoje, o museu relaciona-se com a Arte

Contemporânea, mas que traz artistas nacionais e internacionais dialogando com a natureza deste espaço, e isso se dá mesmo quando falamos do único estrangeiro presente no projeto, Piotr Uklanski, que trabalha com a questão do carioca, das cores, e especialmente relaciona-se com o que há no museu, as louças da Companhia das Índias, algo muito representativo do patrono dos Museus Castro Maya.

Em entrevista a ALZUGARAY (2001), para a revista IstoÉGente, OITICICA FILHO, relata que o Museu do Açude atenderia a tudo o que Hélio Oiticica propôs em sua maquete, como a área verde disponível para instalá-la. Segundo ele, esse espaço é o que há de mais contemporâneo, pois proporciona situar a arte de uma maneira nova.

Esse projeto, *A Forma na Floresta*, apesar de todas as questões abordadas no trabalho, proporcionou um novo uso ao parque no entorno do museu, sendo agora não só um espaço contemplativo da natureza, mas um local para a arte, que se tornou um espaço museológico, além de musealizado, quando da instituição de um museu e de seu tombamento. Enfim, conforme já citado, esse é um projeto com características inéditas no Brasil à época de seu início, e, assim sendo, segundo HEIDEN (2009, p. 127), a história da arte e o museu de arte, quando articulados, produzem uma memória da arte, isto é, o projeto sobre o qual discorreremos neste trabalho é algo que proporcionou uma memória da arte, na medida em que articulou museu e história da arte, apresentando algo novo em seu meio.

Para tudo isso, de forma prática, é preciso além do trabalho com os artistas, que o museu tenha uma maior captação de recursos e um número maior de funcionários em sua equipe, compatível com sua demanda. Finalmente, ao concluirmos este trabalho para além de certezas e afirmações, pretendemos levar à luz do conhecimento acadêmico o projeto *A Forma na Floresta* e algumas de suas implicações e incertezas, para que, em momento oportuno, possa ser desvelado e aprofundado.

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS

ALENCAR, V. M. A. de. In: DOCTORS, M. **Espaço de instalações permanentes do Museu do Açu de – Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Museu do Açu de, 2000.

_____. **José Resende, Lygia Pape e Nuno Ramos**. Rio de Janeiro: Museu do Açu de, 2003.

_____. [Depoimento sobre o Espaço de Instalações do Museu do Açu de]. Rio de Janeiro, Museu Chácara do Céu, 26 jun. 2014. Entrevista concedida a autora.

ALVES, V. M. S.; SCHEINER, T. Museu, musealidade e musealização: termos em construção e expansão. In: IV SIAM E DO XXI ENCONTRO DO ICOFOM-LAM, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Unirio, 2012.

ALZUGARAY, Paula. Oiticica na Floresta. **IstoÉ Gente**, Diversão e Arte, ano II, n.97, p. 74, jun., 2001.

ARCHER, M. **Arte Contemporânea: uma história concisa**. Tradução: Alexandre Krug, Valter Lelis Siqueira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

BALERDI, I. D. **La memória fragmentada: el museo y sus paradojas**. Gijón: Ediciones Trea, 2008. 176 p.

BARAÇAL, A. B. [Depoimento sobre Política de Acervos e Espaço de Instalações do Museu do Açu de]. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes, 05 set. 2013. Entrevista concedida a autora.

BARDA, M. **A importância da arquitetura vernacular e dos traçados históricos para a cidade contemporânea**. 2007. 154f. Dissertação (Mestrado - Área de Concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo) - FAUUSP. Orientador: Paulo Júlio Valentino Bruna – São Paulo, 2007.

_____. **Espaço (meta) vernacular na cidade contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BARRIO, A. Manifesto. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (Orgs.). **Escritos de artistas: anos 60/70** / seleção e comentários Glória Ferreira e Cecília Cotrim. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, p. 262-263

BATISTA, D. M. da S. **Museus Castro Maya: de coleção privada a museu Público**. 2008. 132f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio. UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2008.

BENJAMIN, W. **The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction**. 1935. **Bens Móveis e Imóveis Inscritos nos Livros do Tombo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - 1938 – 2009** (Quinta Edição - 2009). Ministério da Cultura / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=1356>>. Acesso em 06 mar. 2015.

BERMAN, M. **Tudo o que é Sólido Desmancha no Ar**. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

BRAGA, Rubem. [**Carta ao Dr. Raymundo de Castro Maya**]. Rio de Janeiro. 1967. Arquivo Castro Maya.

BRUAND, Y. “**Arquitetura Contemporânea no Brasil.**” Trad. Ana M. Goldberger. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CALABRE, Lia. **INTELECTUAIS E POLÍTICA CULTURAL: o Conselho Federal de Cultura.** ATAS DO COLÓQUIO INTELECTUAIS, CULTURA E POLÍTICA NO MUNDO IBERO-AMERICANO. Rio de Janeiro. 2006. Disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/a-j/FCRB_LiaCalabre_Intelectuais_e_PoliticaCultural.pdf. Acesso em: 19/05/2014.

CANTON, K. **Espaço e Lugar.** São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009. (Coleção temas da arte contemporânea).

CARDOSO, R. A Constatação de Duchamp: o estatuto do objeto no limiar da imaterialidade. In: CAMPOS, M.; BERBARA, M.; CONDURU, R.; SIQUEIRA, V. B. (Orgs.). **História da Arte – Ensaios Contemporâneos.** Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011, p. 36-49

CARVALHO, A. M. A. de. **Instalação como problemática artística; contemporânea: os modos de especialização e a especificidade do sitio.** 2005. 356 f. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Programa de Pós Graduação em Artes Visuais. 2005.

CARVALHO, J. M. de. **A Formação das Almas: o imaginário da república do Brasil,** São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

CASTRO, L. **OS MUSEUS DOS CURADORES,** Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Vol. 2, Out. – 2009, p. 300-309. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8176.pdf>. Acesso em: 06 de mar. 2015.

CAUNE, J. **Culture et Communication: Convergences théoriques et lieux de médiation.** Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble (coll. La communication en plus), 1995.

CAUQUELIN, A. **Arte contemporânea: uma introdução.** Trad. Rejane Janowitz. São Paulo: Martins, 2005. (Coleção Todas as artes)

CAVALCANTI, L. **Moderno e Brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

CHAGAS, M. A radiosa aventura dos museus. In: DODEBEI, V.; ABREU, R. (Orgs.) **E o Patrimônio?** Rio de Janeiro: Contra Capa/ Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2008. p. 113 – 124.

_____. **Há uma gota de sangue em cada museu:** a ótima museológica de Mário de Andrade. Chapecó: Argos, 2006. 135 p.

CHOAY, F. **A alegoria do patrimônio,** tradução Luciano Vieira Machado, São Paulo: Estação Liberdade: Editora UNESP, 2001.

COIMBRA, E. [Depoimento sobre o Espaço de Instalações do Museu do Açude]. Rio de Janeiro, Por *e-mail*, 04 ago. 2014. Entrevista concedida a autora.

COSTA, L. C. da. Obras-arquivos: o efêmero, a memória, a transversalidade. In: CAMPOS, M.; BERBARA, M.; CONDURU, R.; SIQUEIRA, V. B. (org.). **História da Arte – Ensaios Contemporâneos**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

CURY, M. X. **Exposição: Concepção, Montagem e Avaliação**. São Paulo: Annablume, 2005. 162 p.

_____. Museologia, novas tendências. In: GRANATO, M.; SANTOS, C. P. dos; LOUREIRO, M. L. de N. M. **Museu de Astronomia e Ciências Afins**. Rio de Janeiro: MAST, 2009, p.25-41.

_____. Museus em transição. In: SISEM SP - Sistema Estadual de Museus. (Org.). **Museus - O que são, para que servem?** Bodowski: ACAM Portinari, Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 2011, v., p. 17-28.

D'HORTA, V. MAM: **Museu de Arte Moderna de São Paulo**. São Paulo: DBA, 1995

DESVALLÉES, A.; MAIRESSE, F. (Ed.). **Key Concepts of Museology**. Paris: Armand Colin, 2010. 83 p.

DOCTORS, M. **A forma na floresta – espaço de instalações permanentes**. Rio de Janeiro: Museu do Açude, 1999.

_____. **A sarça ardente**. Sem data. Disponível em: <http://annamariamaiolino.com/pt/textos/a_sarca_ardente.pdf>. Acesso em: 20 set. 2014.

_____. **Espaço de instalações permanentes do Museu do Açude – Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Museu do Açude, 2000.

_____. **José Resende, Lygia Pape e Nuno Ramos**. Rio de Janeiro: Museu do Açude, 2003.

_____. **Passarela – Eduardo Coimbra**. Rio de Janeiro: Museu do Açude, 2008.

ESPAÇO de instalações permanentes do Museu do Açude. Apresentação. Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro. Produção: RM Produções Artísticas. Direção, Fotografia e Montagem: Gustavo Moura. Finalização de Audio: estúdio Gaia. Música: "Calado", Rômulo Fróes. Steadycam: Edmundo Sabá. Patrocínio: Petrobrás. Rio de Janeiro, [2003?]. 1 DVD (vídeo completo: 30 min.)

FERREZ, H. D. Documentação museológica: teoria para uma boa prática. In: IPHAN, **Estudos Museológicos**. Rio de Janeiro: 1994, p.65-74.

FONSECA, M. da P. **Arte Contemporânea: instalações artísticas e suas contribuições para um processo educativo em arte**. 2007. 165 f. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro Pedagógico. 2007.

FRANÇA, C. L. et al. **Complexidades envolvidas na conservação de uma obra de arte contemporânea**. VI EHA - ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE – UNICAMP, 2010. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2010/conceicao_amanda_kleumanery_luiz.pdf> Acesso em 10 dez. 2015.

FREIRE, C. **Arte conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FREITAS, I. A desconstrução dessas “certezas”. **Entrevista**. *Arte & Ensaios*, 31/07/2007 (entrevistadores: Ana Cavalcanti, Ana Holck, Ana Linnemann, Fabrício Carvalho, Guilherme Bueno e Paulo Venancio Filho. Disponível em: <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae15_entrevista_iole_freitas.pdf> Acesso: 06 mar. 2015.

_____. In: FURLANETO, A. Após dois anos fechado, Museu do Açude reabre neste domingo. **O GLOBO**. Rio de Janeiro, 20 mai. 2012. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/apos-dois-anos-fechado-museu-do-acude-reabre-neste-domingo-4950450#ixzz1vcTsvAjq>> Acesso: 06 mar. 2015.

GAUDIBERT, P. et al. Problèmes du musée d’art contemporain em Occident (1972). In: **Vagues: une antologie de la Nouvelle Muséologie**. Collection Museologia. Éditions W, M.N.E.S., 1992 (vol. 1). p. 144-150.

GIORA, T. Os espaços em trânsito da Arte: In-situ e site- specific, algumas questões para discussão. **Revista Bimestral de Arte Panorama Crítico**, Edição nº 6 junho/julho 2010.

GOMES, D.; LIMA, D. FRASEOLOGIA OITICIANA DESVENDA O LABIRINTO: categorias documentais de Hélio Oiticica aplicadas à sua produção artística. **Tendências da Pesquisa Brasileira em Ciência da Informação**, América do Norte, 510 05 2013. Disponível em: <<http://inseer.ibict.br/ancib/index.php/tpbci/article/view/75/117>> Acesso em: 06 mar. 2015.

GONÇALVES, J. R. S. **A Retórica da Perda**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 1996. 156p.

GRIGOLETO, M. C. Informação e documento: expressão material do patrimônio. **InCID: Revista de Ciência da Informação e Documentação**, Brasil, v. 3, n. 1, p. 57-69, jun. 2012. ISSN 2178-2075. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/incid/article/view/42369/46040>>. Acesso em: 06 mar. 2015. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2178-2075.v3i1p57-69>.

GUILLAUME, M. **A política do patrimônio**. Porto: Campo das Letras, 2003, p. 43-77 e p.127-148.

GULLAR, F. A arte e o novo. 22/02/2010. In: TAKIGUTHI, M. Textos Diversos [internet]. São Paulo: Blogspot. Disponível em: <http://mauriciotakiguthi2.blogspot.com.br/2010_02_01_archive.html>. Acesso em: 06 mar. 2015.

_____. A magia da figura. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 11 ago. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/colunas/ferreiragullar/2013/08/1324466-a-magia-da-figura.shtml>>. Acesso em: 06 mar. 2015.

_____. **Arte Contemporânea Brasileira**. São Paulo: Lazuli Editora Companhia Editora Nacional, 2012.

HECK, M. **As Casas Cariocas e a Arquitetura Moderna. Panorama da Arquitetura de Residências Unifamiliares no Rio de Janeiro: 1945-1975**. Faculdade de Arquitetura – UFRGS. Disponível em: <http://www.docomomo.org.br/seminario%20%20pdfs/097R.pdf>. Acesso: 09/03/2014.

HEIDEN, R. **O Museu como um lugar para a memória da Arte Contemporânea**. 2008. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural). Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2008.

HERKENHOFF, P. **A Trajetória de Maiolino: Uma Negociação de Diferenças**. Sem data. Disponível em: <http://annamariamaiolino.com/pt/textos/a_trajetoria_de_maiolino.pdf> Acesso: 06 mar. 2015.

JUNQUEIRA, F. Sobre o conceito de Instalação. In: **GÁVEA, Revista de História da Arte e Arquitetura**, Vol. 14, nº 14, Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, Setembro de 1996, p. 550 – 569.

KRAUSS, R. E., **Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2007. Tradução: Julio Fischer. 2ª edição. (Coleção a)

KROLLER MULLER MUSEUM. Otterlo The Netherlands. Beeldrecht, Amsterdam, 1994.

KROLLER MULLER MUSEUM. The Sculpture Garden. Disponível em: <<http://krollermuller.nl/page/54/The-sculpture-garden>>. Acesso em: 06 mar. 2015.

KWON, M. **Um lugar após o outro: anotações sobre site- specificity**. 2010, p. 166 – 187. Disponível em: <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17_Miwon_Kwon.pdf>. Acesso em: 06 mar. 2015.

LEWITT, Sol. Parágrafos sobre Arte Conceitual. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (Orgs.). **Escritos de artistas: anos 60/70** / seleção e comentários Glória Ferreira e Cecília Cotrim. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. P. 176 – 181

LIMA, D. F. C. Acervos Artísticos e Informação: modelo estrutural para pesquisas em Artes Plásticas. In: PINHEIRO, L. V. R.; GONZÁLEZ de GÓMEZ, M. N. (org.) **Interdiscursos da Ciência da Informação: Arte, Museu e Imagem**. Rio de Janeiro: IBICT, 2000. p. 17-39.

_____. Ciência da Informação e Museologia em tempo de conhecimento fronteiro: aplicação ou interdisciplinaridade? In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 9, 2008, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: ANCIB, PPGCI ECA/USP, 2008.

_____. Museologia-Museu e patrimônio, patrimonialização e musealização: ambiência de comunhão. **Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Ciênc. hum.**, Belém, v. 7, n. 1, Abr. 2012. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1981-81222012000100004&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 06 mar. 2015. <http://dx.doi.org/10.1590/S1981-81222012000100004>.

LUZ, A. A. da; OLIVEIRA, M. A. R. de; PEREIRA, S. G. (org.). **História da arte no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010.

MAIA, Tatyana de Amaral. **A construção do “senado da cultura nacional” em tempos autoritários (1967-1975)**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional – MinC. 2011. Disponível em: http://www.bn.br/portal/arquivos/pdf/Tatyana_Maia.pdf. Acesso em: 19/05/2014.

MAIRAN, P. Polêmica no Museu – IPHAN vistoria obra do artista Hélio Oiticica. **Jornal do Brasil**. 22 dez. 2000.

MAROEVIC, I. **O papel da musealidade na preservação da memória**. Tradução de Tereza Scheiner. Texto apresentado no Congresso Anual do ICOFOM – Museologia e Memória. Paris e Zagreb, 18 de Fevereiro de 1997.

MAYA, E. de C. **[Informações sobre Castro Maya]**. Rio de Janeiro, [1994?]. 11 páginas manuscritas.

_____. Catalogo. **Fundação Raymundo Ottoni de Castro Maya**. Rio de Janeiro, 1965

MENESES, U. T. B. de, Museus Históricos: da celebração à consciência histórica: Para que serve um museu histórico?; O Salão Nobre do Museu Paulista e o Teatro da História. In: **Como explorar um museu histórico**. São Paulo: museu Paulista/USP, 1992.

MENEZES, A. T. do V. B. de. **Arte contemporânea no museu: um estudo de caso do Instituto Inhotim**. 2012. 175f. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; MAST, Rio de Janeiro, 2012.

MICHELIN, S. Domínio Público. Dentro – fora – entre. In: MEDEIROS, M. B. de; MONTEIRO, M. F. M. (Orgs.). **Espaço e Performance**. Brasília: Editora da Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007. Disponível em: <<http://webartes.dominiotemporario.com/performancecorporopolitica/textosespacoperformance/simone%20michelin.pdf>>. Acesso em: 06/03/2015.

MIDLIN, H. E. **Arquitetura Moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1999. 188 p.

MILLET, C. **A Arte Contemporânea**. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

MUSEUS CASTRO MAYA. **Museu do Açúde**. Disponível em: <<http://www.museuscastromaya.com.br/acude.htm>> Acesso em: 06 mar. 2015

_____. Rio de Janeiro: AGIR, 1994. 349, [3] p.

MUSEUS EM NÚMEROS/ INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2011.

NASCIMENTO JR, J.; CHAGAS, M. (Orgs.). **Política Nacional de Museus**. Brasília: MINC, 2007. Disponível em: <http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2010/01/politica_nacional_museus.pdf>. Acesso: 06 mar. 2015.

NASCIMENTO, E de N. **Discursos e reflexividade: um estudo sobre a musealização da arte contemporânea**. 2013. 508f. Tese (Doutorado em Museologia). Departamento de Ciências e Técnicas do Patrimônio, Universidade do Porto. Porto, 2013.

NASCIMENTO, F. B. do; SCIFONI, S. A Paisagem Cultural como novo paradigma para a proteção: a experiência do Vale do Ribeira-SP; IN: **Revista CPC**, São Paulo, n.10, p.29-48, maio/out de 2010. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/cpc/article/view/15660/17234>. Acesso: 26.fev.2015.

NETTO, José Teixeira Coelho. Para um Museu Contemporânea de Arte. In: **Anais - II Semana dos Museus da Universidade de São Paulo**, 1999. São Paulo: USP, 1999.

NORA, P., Entre memória e história: a problemática dos lugares, **Projeto História**, São Paulo, n.10, dez.1993.

OITICICA, H. A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (Orgs.). **Escritos de artistas: anos 60/70** / seleção e comentários Glória Ferreira e Cecília Cotrim. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. p. 82 – 95.

_____. **Aspiro ao Grande Labirinto**, Ed. Rocco, Rio de Janeiro, 1986, in: **HÉLIO OITICICA**, Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, 1996.

OITICICA FILHO, C. HO supracromático. In: DOCTORS, M. **Espaço de instalações permanentes do Museu do Açude – Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Museu do Açude, 2000.

OLIVEIRA, E. D. G. De. Memória, Patrimônio e arte: a visibilidade dos acervos de museu de arte contemporânea brasileiros (1965-2005). **Projeto História**, São Paulo: PUC/SP, nº 40, junho de 2010. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/6124>>. Acesso: 06 mar. 2015.

OS MUSEUS CASTRO MAYA. São Paulo: Banco Safra, 1996. 349 p.

POGREBIN, R. MoMA's Proposal for Sculpture Garden Pleases and Riles. **The New York Times**. New York 04 fev 2014. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2014/02/05/arts/design/momas-proposal-for-sculpture-garden-pleases-and-riles.html?_r=0>. Acesso em: 06 mar. 2015.

POLITICA NACIONAL DE MUSEUS. Brasília: MinC, 2007. 184 p.: il. Color. Disponível em: http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2010/01/politica_nacional_museus.pdf. Acesso: 20/01/2015.

RAMOS, N. [Depoimento sobre o Espaço de Instalações do Museu do Açude]. Rio de Janeiro, por telefone, 03 set. 2014. Entrevista concedida a autora.

RANGEL, M. F. **A Cidade, o museu e a coleção**. XI Enancib: Ciência da Informação em foco. Vol. 7, No 1, 2011. Disponível em: http://www.abant.org.br/conteudo/ANAIS/CD_Virtual_26_RBA/grupos_de_trabalho/trabalhos/GT%2037/marcio%20ferreira%20rangel.pdf. Acesso: 04/08/2014.

ROCHA, M. P.. **PATRIMÔNIO ARQUITETÔNICO MODERNO: DO DEBATE ÀS INTERVENÇÕES**. João Pessoa: UFPB, 2011. Disponível em: http://bdtd.biblioteca.ufpb.br/tde_arquivos/30/TDE-2011-09-27T102034Z-1202/Publico/parte1.pdf. Acesso: 26/02/2012.

SÁ, P. S. [Depoimento sobre o Espaço de Instalações do Museu do Açude]. Rio de Janeiro, Museu do Açude, 03 out. 2014. Entrevista concedida a autora.

_____. **Museu do Açude: um museu na natureza e na cidade**. Série Memória & Informação. Fundação Casa de Rui Barbosa, 2 mai 2012. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/palestras/memo_info/mi_2012/FCRB_MI_Museu_do_Acude_um_museu_na_natureza_e_na_cidade.pdf>. Acesso em: 06 mar. 2015.

SANTOS, A. C. M. dos. Memória, história e patrimônio cultural: notas para um debate. In: **História: questões e debates**, Curitiba, 9(17), dez. 1988.

SCHEINER, T. M. **Apolo e Dioniso no Templo das Musas**. Museu: gênese, idéia e representações nos sistemas de pensamento da sociedade ocidental. Dissertação de Mestrado. Orientador Paulo Vaz. RJ: UFRJ/ECO, 1998. 152 p. Il.

_____. **Comunicação, Educação, Exposição: novos saberes, novos sentidos**. Semiosfera, ano 3, n° 4-5, 2003 Disponível em: http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/anteriores/semiosfera45/conteudo_rep_tscheiner.htm. Acesso: 06/03/2014

_____. **Imagens do não-lugar: Comunicação e o patrimônio do futuro**. 2004. Teses (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004.

_____. Museologia ou Patrimoniologia? Reflexões. In: GRANATO, Marcus; SANTOS, Claudia Penha dos; LOUREIRO, Maria Lucia N. M.. (Org.). **MAST Colloquia - Museu e Museologia: interfaces e perspectivas**. Rio de Janeiro: MAST, 2009, v. 11, p. 43-59.

SEHN, M.M. **A preservação de 'instalações de arte' com ênfase no contexto brasileiro: discussões teóricas e metodológicas**. Tese (Doutorado). São Paulo: Departamento de Artes Plásticas/Escola de Comunicações e Artes/USP, 2010. 238 p. il Orientador: Prof. Dr. Donato Ferrari

SILVA, L. B. e. Cidade/arte: a instalação e sua transmutação em objeto expandido no meio urbano. **Revista Digital do LAV – Laboratório de Artes Visuais - Universidade Federal de Santa Maria – UFMS**. Pelotas. Ano II– Número 02– Março 2009. Disponível em: <http://www.ufsm.br/lav/noticias1_arquivos/cidade_arte.pdf>. Acesso: 10 dez. 2012.

SIMÃO NETO, A. Nova história, novo museu? In: **História: Questões e debates**, Curitiba, v.9, Dez.1988. p.251-265.

SIQUEIRA, V. B. **A riqueza pelas coisas: a coleção de Raymundo Ottoni de Castro Maya**, 1999. 250 f. Tese (Doutorado em História Social) – Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, UFRJ, Rio de Janeiro, 1999.

_____. **Castro Maya, anfitrião**. Rio de Janeiro: Museus Castro Maya, 1997. 91 p.

SOUZA, G. A. de. **Um olhar sobre a conservação de arte contemporânea brasileira do Museu Nacional de Belas Artes**. 2012. 122 f. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; MAST, Rio de Janeiro, 2012.

SUANO, M.. **O que é museu**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

SPAZIANI, L. F. **O artista contemporâneo e o site specific numa instituição cultural: Tunga e Regina Silveira no Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo**. 2011. 143 f. (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte) -- Universidade de São Paulo, orientadora Maria Cristina Machado Freire. – São Paulo, 2011.

STIGLIANO, B. V.; RIBEIRO, H.; CÉSAR, P. de A. B. Paisagem Cultural e Sustentabilidade: possíveis conexões e subsídios para políticas públicas e

planejamento do turismo. In: **Turismo em Análise**, Vol. 22, n. 3, dezembro 2011. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rta/article/view/14267/16085>. Acesso em: 26. Fev. 2015.

USILLOS, A. G. **Museología y Documentación** – Criterios para la definición de un proyecto de documentación em museos. Gijón: Ediciones Trea, S.L., 2010. p. 127 – 153.

VERISSIMO, Francisco Salvador. BITTAR, Willian Seba Mallmann. **500 anos da Casa no Brasil**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

ANEXOS

ANEXO I

Termos de Consentimento de Entrevistas



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
Centro de Ciências Humanas e Sociais – CCH



Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCT

**Programa de Pós Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS)
Mestrado em Museologia e Patrimônio**

**Espaço de Instalações: outro espaço museológico no Museu do
Açude?**

O(a) Senhor(a) está sendo convidado(a) a participar de pesquisa-dissertação do Mestrado em Museologia e Patrimônio (UNIRIO/MAST) cujo objetivo geral é investigar a musealização de arte contemporânea. A pesquisa visa historiar e analisar o projeto de instalações no Museu do Açude e processos relativos a ele relacionando o projeto ao museu. Seu objetivo específico é refletir sobre como os Museus Castro Maya se relacionam com as obras de arte contemporâneas, a musealização de tais obras em um espaço institucionalizado e de como tais obras deram uso ao parque.

Se concordar em participar desta pesquisa o(a) Senhor(a) será solicitado(a) a conceder uma entrevista semi-estruturada, que incluirá perguntas iniciais fechadas, para colher seus dados biográficos; e questões abertas sobre o Espaço de Instalações do Museu do Açude. Este procedimento de coleta será gravado. Vale ressaltar que a entrevista servirá como fonte documental para a presente dissertação e outras pesquisas que porventura possam surgir posteriormente sobre o tema.

Informamos que o uso dos dados coletados será estritamente acadêmico. Assim sendo, solicitamos autorização para publicação do conteúdo integral e/ou parcial da entrevista, na referida dissertação, bem como em eventos acadêmicos e/ou veículos de difusão acadêmica e científica, em âmbito nacional e/ou internacional - em suporte digital e/ou impresso.

Rio de Janeiro, 25/ 07 /2014

Thais Fernanda Bette
Aluna mestranda (bolsista DS-CAPES)

Prof. Dr. Ivan Coelho Sá
Orientador



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
Centro de Ciências Humanas e Sociais – CCH



Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCT

**Programa de Pós Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS)
Mestrado em Museologia e Patrimônio**

**Espaço de Instalações: outro espaço museológico no Museu do
Açude?**

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Declaro que fui informado(a) sobre os métodos e meios de pesquisa relativos à presente entrevista. Concordo em dar o depoimento solicitado e dou meu consentimento, de livre e espontânea vontade e sem reservas, para que a mesma seja realizada. Autorizo também a divulgação dos dados completos e/ou parciais em eventos acadêmicos, bem como a sua publicação em veículos de difusão acadêmica e científica, em âmbito nacional e/ou internacional, em suporte digital e/ou impresso - desde que seja citado o meu nome como entrevistado(a) e que sejam dados os créditos referentes às minhas opiniões e idéias.

Rio de Janeiro, 26 / 06 / 2014

Vera Maria Abreu de Alencar



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
Centro de Ciências Humanas e Sociais – CCH



Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCT

**Programa de Pós Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS)
Mestrado em Museologia e Patrimônio**

**Espaço de Instalações: outro espaço museológico no Museu do
Açude?**

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Declaro que fui informado(a) sobre os métodos e meios de pesquisa relativos à presente entrevista. Concordo em dar o depoimento solicitado e dou meu consentimento, de livre e espontânea vontade e sem reservas, para que a mesma seja realizada. Autorizo também a divulgação dos dados completos e/ou parciais em eventos acadêmicos, bem como a sua publicação em veículos de difusão acadêmica e científica, em âmbito nacional e/ou internacional, em suporte digital e/ou impresso - desde que seja citado o meu nome como entrevistado(a) e que sejam dados os créditos referentes às minhas opiniões e idéias.

Rio de Janeiro, 13 / 10 / 2014.

Paulo Sérgio Moraes de Sá



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
Centro de Ciências Humanas e Sociais – CCH



Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCT

**Programa de Pós Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS)
Mestrado em Museologia e Patrimônio**

**Espaço de Instalações: outro espaço museológico no Museu do
Açude?**

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Declaro que fui informado (a) sobre os métodos e meios de pesquisa relativos à presente entrevista. Concordo em dar o depoimento solicitado e dou meu consentimento, de livre e espontânea vontade e sem reservas, para que a mesma seja realizada. Autorizo também a divulgação dos dados completos e/ou parciais em eventos acadêmicos, bem como a sua publicação em veículos de difusão acadêmica e científica, em âmbito nacional e/ou internacional, em suporte digital e/ou impresso - desde que seja citado o meu nome como entrevistado (a) e que sejam dados os créditos referentes às minhas opiniões e ideias.

Rio de Janeiro, 03 / 11 / 2014.

Anaildo Bernardo Baraçal



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
Centro de Ciências Humanas e Sociais – CCH



Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCT

**Programa de Pós Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS)
Mestrado em Museologia e Patrimônio**

**Espaço de Instalações: outro espaço museológico no Museu do
Açude?**

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Declaro que fui informado(a) sobre os métodos e meios de pesquisa relativos à presente entrevista. Concordo em dar o depoimento solicitado e dou meu consentimento, de livre e espontânea vontade e sem reservas, para que a mesma seja realizada. Autorizo também a divulgação dos dados completos e/ou parciais em eventos acadêmicos, bem como a sua publicação em veículos de difusão acadêmica e científica, em âmbito nacional e/ou internacional, em suporte digital e/ou impresso - desde que seja citado o meu nome como entrevistado(a) e que sejam dados os créditos referentes às minhas opiniões e idéias.

Rio de Janeiro, 25/ 07 / 2014.

Eduardo Coimbra



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO
Centro de Ciências Humanas e Sociais - CCH



Museu de Astronomia e Ciências Afins - MAGNUM

Programa de Pós Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS)
Mestrado em Museologia e Patrimônio

Espaço de Instalações: outro espaço museológico no Museu do Açude?

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Declaro que fui informado(a) sobre os métodos e meios de pesquisa relativos à presente entrevista. Concordo em dar o depoimento solicitado e dou meu consentimento, de livre e espontânea vontade e sem reservas, para que a mesma seja realizada. Autorizo também a divulgação dos dados completos e/ou parciais em eventos acadêmicos, bem como a sua publicação em veículos de difusão acadêmica e científica, em âmbito nacional e/ou internacional, em suporte digital e/ou impresso - desde que seja citado o meu nome como entrevistado(a) e que sejam dados os créditos referentes às minhas opiniões e idéias.

Rio de Janeiro, 25/ 07 / 2014.

Nuno Ramos

Nuno Álvares Pessoa de Almeida Ramos

ANEXO II
Roteiros de Entrevistas

II.a Entrevista Vera de Alencar

1. Como surgiu a ideia para o projeto de instalações?
2. Quem estava à frente do projeto no seu início?
3. Quais os exemplos ou referenciais teóricos existentes à época do início do projeto?
4. Como foi pensada a questão legal em relação a essas obras?
5. Quem selecionou os artistas para esse projeto?
6. Como foi a decisão de permanecer com as obras no museu, já que a princípio instalações são obras temporárias?
7. Há intenção de o museu aumentar a quantidade de obras no projeto permanente?
8. Como você vê a questão das obras de arte contemporânea estarem em um museu tradicional?
9. Pode-se considerar que tais obras estejam musealizadas?
10. Sobre a Comissão Cultural como funciona e como foi escolhida essa comissão?

II.b Entrevista Paulo Sá

1. Como surgiu a ideia do Projeto?
2. Quais os exemplos para esse projeto?
3. Existiu algum referencial teórico?
4. Quais ações o museu promove quanto a conservação das obras? Como isso se dá em relação às condições climáticas?
5. Há contato entre o museu e os artistas?
6. Há medição de temperatura e umidade? Há um controle diário?
7. Como fica a questão de documentação e registro em relação às instalações?

II.c Entrevista Anaildo Baraçal

1. Como surgiu a ideia de um Política de Acervos para os MCM?
2. Qual a proposta inicial da Política de Aquisição de Acervos?
3. Como foi recebida a ideia pelo grupo de técnicos na época? Houve participação de quais setores da instituição?

4. Quais foram os exemplos ou referências teóricas utilizados para elaboração da Política de Acervos?
5. Como ficou a questão do Projeto de Instalações Permanentes que se iniciou no ano de 1997?

II.d Entrevista – artistas

1. Como foi o convite para participar do Projeto de Instalações do Museu do Açude?
2. Quais foram os materiais e as técnicas empregadas e quais os critérios para essa escolha?
3. Você normalmente realiza projetos ou esquemas? Existem documentos primários relativos à obra em questão em posse do artista? Estes projetos tomam forma através das mãos do artista ou de uma equipe? Por quê?
4. Quais foram as recomendações do museu em relação à criação da obra?
5. Foi feita alguma exigência pelo artista em relação à incorporação da obra ao acervo ou à conservação da obra no ambiente? O estado de conservação poderá alterar o significado da obra?
6. Quais foram as características procuradas no espaço que abrigaria a instalação? Como o artista lida com possíveis alterações estruturais ou de compreensão da obra causadas pela ação da natureza em seu entorno?
7. São realizadas intervenções na obra por parte da instituição? O artista toma conhecimento ou acompanha a trajetória da obra?
8. Qual o processo de documentação normalmente utilizado para registro de suas obras?
9. Você considera que a partir do momento em que a obra está no museu ela está musealizada?

ANEXO III

Instalações: fotos antigas e atuais

Passarela - Eduardo Coimbra



Fonte: Eduardo Coimbra (2008)

Passarela - Eduardo Coimbra



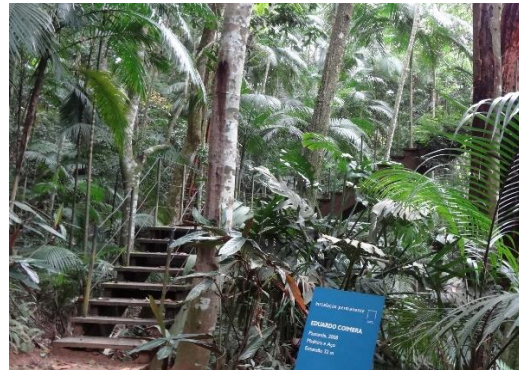
Fonte: Elaboração própria (2014)

Passarela - Eduardo Coimbra



Fonte: Eduardo Coimbra (2008)

Passarela - Eduardo Coimbra



Fonte: Elaboração própria (2014)

Calado – Nuno Ramos



Fonte: Gustavo Moura (2003)

Calado – Nuno Ramos



Fonte: Elaboração própria (2014)

Calado – Nuno Ramos



Fonte: Gustavo Moura (2003)

Calado – Nuno Ramos



Fonte: Elaboração própria (2014)