



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
Universidade Federal do Paraná
Setor de Tecnologia
Curso de Arquitetura e Urbanismo



LEANE LEPRE JORGE

RECICLAGEM DA CASA STA. CATARINA:
MUSEU EM UMUARAMA-PR

CURITIBA

2017

LEANE LEPRE JORGE

**RECICLAGEM DA CASA STA. CATARINA:
MUSEU EM UMUARAMA-PR**

Monografia apresentada à disciplina Orientação de Pesquisa (TA059) como requisito parcial para a conclusão do curso de graduação em Arquitetura e Urbanismo, Setor de Tecnologia, da Universidade Federal do Paraná – UFPR.

ORIENTADOR (A):

Prof^a. Dr^a. Juliana Harumi Suzuki

CURITIBA

2017

FOLHA DE APROVAÇÃO

Orientador (a): Profª. Drª. Juliana Harumi Suzuki

Examinador (a): Profª. Drª. Elizabeth Amorim de Castro

Examinador (a): Prof. Dr. Sérgio Fernando Tavares

Monografia defendida e aprovada em:

Curitiba, 26 de Junho de 2017.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, irmão e família, por sempre me apoiarem e me incentivarem durante todos os momentos da minha vida, mas especialmente durante os anos de faculdade, sem vocês nada seria possível. Agradeço aos meus amigos, por estarem ao meu lado nessa caminhada, compartilhando os momentos bons e ajudando nos ruins. Agradeço aos professores do curso de Arquitetura e Urbanismo, pelas lições dentro da sala de aula e conselhos para toda vida. Em especial, agradeço a minha orientadora Prof^a. Juliana Suzuki, pelos conselhos e paciência, mas principalmente pela dedicação, empenho e disposição em ajudar durante todo o desenvolvimento desse trabalho, e durante todo o curso. Agradeço também as pessoas que tiveram a disposição em me ajudar durante o desenvolvimento desse trabalho, com informações, tempo e colaborações, em particular, aos ex-funcionários e donos da Casa Sta. Catarina, a Fundação de Cultura e Turismo de Umuarama e aos funcionários da Prefeitura de Umuarama.

“Que a cada dia você tenha paciência para as dificuldades, sensatez para as escolhas, delicadezas para as palavras, coragem para as provas... Ame muitas coisas, porque em amar está a verdadeira força! Quem ama muito conquistará muito! E o que for feito com amor estará bem feito...”

VINCENT VAN GOGH

RESUMO

O presente trabalho consiste na pesquisa acerca de temas sobre patrimônio cultural, intervenção em patrimônio construído e reciclagem como forma de preservação de um edifício histórico; conceitos, tipologias e um breve histórico sobre museus; análise de correlatos como referência para a realização do projeto e das diretrizes; pesquisa e análise sobre a cidade de Umuarama, seu aspecto histórico e atual, e seu panorama cultural, pesquisa e análise sobre o edifício Casa Sta. Catarina e seu valor histórico, além de apresentação da legislação vigente e dos parâmetros construtivos pertinentes para a realização do projeto. O trabalho apresenta as fundamentações teóricas para a realização do projeto proposto para a próxima etapa, a reciclagem de um edifício, de valor histórico para o município e região, em museu. Possibilita a elaboração de um programa de necessidades, com pré-dimensionamento, e das diretrizes de projeto, que servirão de guia para a etapa de desenvolvimento de projeto.

Palavras-chave: Patrimônio Arquitetônico; Reciclagem; Museu; Umuarama; Casa Sta. Catarina.

ABSTRACT

This monograph consists of the research about themes about cultural heritage, intervention in built heritage and adaptive reuse as a way of preserving a historical building; concepts, typologies and a brief history of museums; analysis of case studies as reference for the implementation of the project and guidelines; research and analysis of the city of Umuarama, its historical and current aspect, and its cultural panorama, research and analysis of the building Casa Sta. Catarina and its historical value, in addition to presenting the current legislation and the pertinent constructive parameters to the implementation of the project. This monograph presents the theoretical foundations for the execution of the proposed project for the next stage, the adaptive reuse of a building, of historical value for the city and for the region, in a museum. And it enables the formulation of a needs program, with pre-sizing, and the project guidelines, which will guide the project development stage.

Key-words: Architectural Heritage; Adaptive Reuse; Museum; Umuarama; Casa Sta. Catarina.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 01 - SESC Pompéia, de Lina Bo Bardi, São Paulo.....	32
FIGURA 02 - Cortile del Belvedere, Villa Belvedere, de Bramante, Vaticano.	42
FIGURA 03 - Vila Medici, Roma.....	43
FIGURA 04 - Fridericianum, do Marquês de Argenson, Alemanha.....	43
FIGURA 05 - Museu Pio-Clementino, Vaticano.....	44
FIGURA 06 - Braccio Nuovo, de Raffaello Stern, Vaticano.....	44
FIGURA 07 - Musée des Monuments Français, de Alexandre Lenoir.....	45
FIGURA 08 - Museu do Prado, de Juan de Villanueva, Madrid.	45
FIGURA 09 - Glyptothek, de Franz Leo von Klenze, Munique.	46
FIGURA 10 - Altes Museum, de Karl Friedrich Schinkel, Berlim.	46
FIGURA 11 - Alte Pinakothek, de Franz Leo von Klenze, Munique.	47
FIGURA 12 - Neue Pinakothek, Munique.....	47
FIGURA 13 - Metropolitan, New York.	48
FIGURA 14 - Museu Real, Rio de Janeiro.....	48
FIGURA 15 - Museu Guggenheim Bilbao, de Frank Gehry, Bilbao, Espanha.....	53
FIGURA 16 - Cidade das Artes e Ciências, de Santiago Calatrava, Valencia, Espanha.	53
FIGURA 17 - Museu Solomon R. Guggenheim, de Frank Lloyd Wright, New York, EUA.	54
FIGURA 18 - Fundação Maeght, de Lluís Sert, Saint-Paul-de-Vence, França.....	54
FIGURA 19 - Neue Nationalgalerie, de Mies van der Rohe, Berlim.	55
FIGURA 20 - Museum of Modern Art (MoMA), de Philip L. Goodwin e Edward Durrell Stone, New York.....	55
FIGURA 21 - Everson Museum of Art, de I.M. Pei, Syracuse, EUA.	56
FIGURA 22 - Centro Georges Pompidou, de Renzo Piano e Richard Rogers, Paris....	56
FIGURA 23 - Pirâmide construída para o Museu do Louvre, de I. M. Pei, Paris.....	57
FIGURA 24 - Interior do Museu Britânico, de Norman Foster, Londres.	57
FIGURA 25 - Museu Brasileiro da Escultura, de Paulo Mendes da Rocha, São Paulo..	58
FIGURA 26 - Yale Center for British Art, de Louis Kahn, New Haven, EUA.....	58

FIGURA 27 - Museu Judaico, de Daniel Libeskind, Berlim.	59
FIGURA 28 - Fundação Iberê Camargo, de Álvaro Siza Vieira, Porto Alegre.	59
FIGURA 29 - Getty Foundation, de Richard Meier, Los Angeles.	60
FIGURA 30 - Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro.	60
FIGURA 31 - Mapa de localização do Museu Peggy Guggenheim.	64
FIGURA 32 - Mapa Esquemático do Museu Peggy Guggenheim.	64
FIGURA 33 - Maquete representando o projeto original de construção.	67
FIGURA 34 - Palazzo Corner, Veneza.	67
FIGURA 35 - Fachada e terraço do Museu Peggy Guggenheim.	68
FIGURA 36 - Jardins do Museu Peggy Guggenheim.	68
FIGURA 37 - Planta do Museu Peggy Guggenheim.	69
FIGURA 38 - Interior do Museu Peggy Guggenheim, salas expositivas.	70
FIGURA 39 - Interior do Museu Peggy Guggenheim, exibição de mobiliário.	70
FIGURA 40 - Interior da residência de Peggy Guggenheim, sala de jantar.	71
FIGURA 41 - Mapa de localização do Museu Rodin Bahia.	73
FIGURA 42 - Musée Rodin Paris, Hotel Biron.	74
FIGURA 43 - Palacete Comendador Catharino, imagem do começo do século XX.	78
FIGURA 44 - Bloco de circulação vertical.	78
FIGURA 45 - Passarela/cobertura.	79
FIGURA 46 - Implantação do Museu Rodin Bahia.	79
FIGURA 47 - Anexo do Museu Rodin Bahia.	80
FIGURA 48 - Salão central do anexo.	80
FIGURA 49 - Plantas do Palacete do Museu Rodin Bahia.	81
FIGURA 50 - Plantas do anexo do Museu Rodin Bahia.	82
FIGURA 51 - Corte do Museu Rodin Bahia.	83
FIGURA 52 - Jardim do Museu Rodin Bahia.	83
FIGURA 53 - Mapa de localização do Museu Paranaense.	86
FIGURA 54 - LACORE (Laboratório de Conservação e Restauro).	87
FIGURA 55 - Palácio São Francisco, década de 30.	89
FIGURA 56 - Primeiro anexo do Museu Paranaense.	90
FIGURA 57 - Palácio São Francisco, atualmente.	90

FIGURA 58 - Segundo anexo do Museu Paranaense.....	91
FIGURA 59 - Plantas do Museu Paranaense.....	92
FIGURA 60 - Corte do Museu Paranaense.....	93
FIGURA 61 - Pavimento inferior do segundo anexo.	93
FIGURA 62 - Jardins do Museu Paranaense.	94
FIGURA 63 - Reserva técnica.	94
FIGURA 64 - Palácio São Francisco e anexo, falso histórico.....	95
FIGURA 65 - Plano inicial de Umuarama, de 1959.	102
FIGURA 66 - Entorno imediato da Casa Sta. Catarina.	108
FIGURA 67 - Interior da loja da Casa Sta. Catarina.....	111
FIGURA 68 - Construção do poço para retirada de água.	112
FIGURA 69 - Construção da casa de madeira.	112
FIGURA 70 - Chegada dos materiais de construção.	113
FIGURA 71 - Construção da fundação da Casa Sta. Catarina.....	113
FIGURA 72 - Escoras de madeira.....	114
FIGURA 73 - Estrutura do pavimento térreo.	114
FIGURA 74 - Estrutura do pavimento térreo.	115
FIGURA 75 - Estrutura do pavimento superior e a execução da alvenaria dos dois pavimentos.....	115
FIGURA 76 - Estrutura do pavimento superior e a execução da alvenaria dos dois pavimentos.....	116
FIGURA 77 - Madeiramento do telhado.	116
FIGURA 78 - Fachada, em imagem de 1960.	117
FIGURA 79 - Loja no térreo, e à direita, a construção que ampliou sua área e seu depósito, em imagem de 1964.	117
FIGURA 80 - À esquerda, a farmácia que funcionou dentro da loja, em imagem de 1973.	118
FIGURA 81 - À direita da Praça Santos Dumont, a Casa Sta. Catarina, em imagem de 1986.	118
FIGURA 82 - Plantas esquemáticas das três construções.....	119
FIGURA 83 - Casa Sta. Catarina, fachada.....	119

FIGURA 84 - Casa Sta. Catarina, interior do pavimento térreo.....	120
FIGURA 85 - Casa Sta. Catarina, exterior do pavimento superior.	120
FIGURA 86 - Construção ao lado da Casa Sta. Catarina, fachada.....	121
FIGURA 87 - Construção ao lado da Casa Sta. Catarina, interior.....	121
FIGURA 88 - Construção ao lado da Casa Sta. Catarina, exterior.....	122
FIGURA 89 - Construção ao fundo da Casa Sta. Catarina, fachada.....	122
FIGURA 90 - Construção ao fundo da Casa Sta. Catarina, interior.	123
FIGURA 91 - Construção ao fundo da Casa Sta. Catarina, exterior.	123

LISTA DE TABELAS

TABELA 01 - Comparação dos estudos de caso	97
TABELA 02 - Comparação dos estudos de caso	98
TABELA 03 - Estabelecimentos de ensino em Umuarama.	104
TABELA 04 - Equipamentos culturais em Umuarama.....	106
TABELA 05 - Parâmetros de uso e ocupação do solo para a Zona Central (ZC).	125
TABELA 06 - Setor Social	126
TABELA 07 - Setor Administrativo	127
TABELA 08 - Setor Educacional	127
TABELA 09 - Setor Técnico	128
TABELA 10 - Estacionamento.....	129

LISTA DE MAPAS

MAPA 01 - Os três Nortes e as quatro cidades polo.	102
MAPA 02 - Noroeste do Paraná e suas microrregiões.....	103
MAPA 03 - Áreas originais do plano inicial de Umuarama (1959) e a área de expansão a partir de 1969 até começo de 2012.....	104
MAPA 04 - Uso do solo de Umuarama.	108

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	14
1.1 DELIMITAÇÃO DO TEMA E JUSTIFICATIVA.....	14
1.2 PROBLEMATIZAÇÃO	15
1.3 OBJETIVOS DA PESQUISA	15
1.4 METODOLOGIA DA PESQUISA.....	16
1.5 ESTRUTURA DO TRABALHO	16
2 CONSIDERAÇÕES GERAIS SOBRE PATRIMÔNIO CULTURAL	17
2.1 DEFINIÇÃO DE CULTURA	17
2.2 PATRIMÔNIO CULTURAL.....	19
2.2.1 ASPECTOS HISTÓRICOS DA PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO	21
2.2.2 TEORIAS DA RESTAURAÇÃO	22
2.2.3 PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO NO BRASIL.....	26
2.2.4 PATRIMÔNIO ARQUITETÔNICO.....	28
2.2.5 TIPOS DE INTERVENÇÃO SOBRE O PATRIMÔNIO EDIFICADO	30
2.2.6 RECICLAGEM.....	31
3. CONCEITUAÇÃO TEMÁTICA: MUSEU.....	33
3.1 CONCEITOS GERAIS.....	33
3.2 BREVE HISTÓRIA	36
3.3 A TIPOLOGIA DE MUSEU	49
4 ANÁLISE DE CORRELATOS.....	61
4.1 INTRODUÇÃO	61
4.2 MUSEU PEGGY GUGGENHEIM	61
4.3 MUSEU RODIN BAHIA	71
4.4 MUSEU PARANAENSE	84
4.5 CONCLUSÃO.....	96
5 INTERPRETAÇÃO DA REALIDADE: CASA SANTA CATARINA	99
5.1 ASPECTOS HISTÓRICOS DA CIDADE DE UMUARAMA	99
5.2 CASA SANTA CATARINA.....	109
5.2.1 DIRETRIZES GERAIS DE PROJETO.....	126
6 CONCLUSÃO	131
7 REFERÊNCIAS.....	132

7.1 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	132
7.2 REFERÊNCIAS WEBGRÁFICAS.....	134
8 FONTES DAS ILUSTRAÇÕES.....	137

1 INTRODUÇÃO

1.1 DELIMITAÇÃO DO TEMA E JUSTIFICATIVA

Umuarama, situada no Noroeste paranaense, é uma cidade que vem apresentando acelerado desenvolvimento em muitos de seus setores, como o econômico, de infraestrutura e de educação. Entretanto, não dispõe de um setor cultural com o mesmo nível de desenvolvimento, com poucos espaços destinados a esse fim, que em sua maior parte são inadequados para a atividade que comportam ou estão saturados.

Da mesma forma que o setor cultural da cidade não encontra incentivos para se desenvolver, o patrimônio cultural e histórico é quase relegado ao esquecimento. A inexistência de leis municipais que assegurem e incentivem a preservação do patrimônio, principalmente do patrimônio arquitetônico, deixa à mercê do esquecimento e da degradação importantes momentos e objetos da história e identidade local.

Portanto, faz-se necessária a implantação de um museu na cidade, através da reciclagem de um edifício importante historicamente, que incentivará o desenvolvimento e disseminação da cultura para os cidadãos, e por consequência, melhorando as condições de vida da população.

A Casa Sta. Catarina, o edifício histórico objeto do presente trabalho, atualmente encontra-se desocupado, e em processo de degradação. Além da importância histórica que apresenta, e da oportunidade de melhorar o panorama cultural do local, o edifício tem em sua localização, no centro da cidade, a chance de tornar a sua utilização a mais fácil e democrática possível.

A cultura de uma sociedade é um processo em constante desenvolvimento, e é fundamental para que essa sociedade prospere. Cada cidadão tem em si a capacidade de produzir cultura, e é dever do estado propiciar meios para que esses cidadãos desenvolvam a análise crítica, a criatividade e transformem positivamente o meio em que vivem.

Com o projeto de um museu, espera-se criar um espaço adequado para a realização de atividades culturais que possam beneficiar a população e promover o conhecimento, preservando a identidade e a memória local.

1.2 PROBLEMATIZAÇÃO

A cidade de Umuarama nitidamente necessita de incentivos e espaços físicos que propiciem o desenvolvimento da cultura, além de identificar, proteger e conservar seu patrimônio histórico e cultural.

Os espaços disponíveis na cidade atualmente para esse fim são precários, insuficiente e inadequados, quando não existentes. Portanto, é proposta a tarefa de criar espaços que forneçam a capacidade de suprir essa necessidade cultural, além de promover a reciclagem do edifício histórico escolhido, intervindo nele de forma adequada e criteriosa, incentivando a população a valorizar sua memória e identidade.

1.3 OBJETIVOS DA PESQUISA

OBJETIVO GERAL

O objetivo geral da presente pesquisa é obter um conjunto de conhecimentos sobre o tema abordado, com a finalidade de que esse conhecimento sirva de base teórica para o desenvolvimento do projeto do Museu.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

O trabalho tem por objetivos específicos: elucidar as principais questões sobre cultura e patrimônio cultural, assim como sobre reciclagem como tipo de intervenção sobre patrimônio arquitetônico, e como elas se relacionam com a sociedade; analisar questões conceituais, tipológicas e históricas sobre museus, para compreender melhor suas relações e funcionalidades; estudar correlatos que contribuam com o projeto a ser desenvolvido e ajudem na formulação das diretrizes de projeto; pesquisar e analisar a realidade da cidade de Umuarama, constatando as deficiências em relação ao acesso à cultura e a preservação do patrimônio cultural; pesquisar e analisar a edificação histórica escolhida, revelando sua importância para a história da cidade

como patrimônio histórico; e produzir as diretrizes de projeto e o programa de necessidades que guiarão o desenvolvimento do projeto do Museu.

1.4 METODOLOGIA DA PESQUISA

A metodologia de pesquisa que será utilizada para o desenvolvimento do presente trabalho será por meio de pesquisa bibliográfica e webgráfica, visitas, entrevistas, análise de imagens, desenhos, mapas e tabelas. Além de levantamento *in loco* do objeto de estudo, o edifício histórico, consulta a acervos fotográficos e a acervos de órgãos públicos, como a Prefeitura Municipal e a Fundação de Cultura e Turismo de Umuarama.

1.5 ESTRUTURA DO TRABALHO

Esse trabalho é estruturado da seguinte forma: o primeiro capítulo discorre sobre cultura, patrimônio cultural, tipos de intervenções em patrimônio construído e, mais especificamente, reciclagem, através de análises e conceituações. O segundo capítulo discorre sobre museus, seus conceitos, histórico e tipologias. O terceiro capítulo apresenta os correlatos escolhidos para servirem de referência ao projeto do museu. O quarto capítulo discorre sobre a cidade de Umuarama, local de implantação do museu; além de apresentar o objeto desse estudo, o edifício Casa Sta. Catarina, e sua importância para o município e região; também apresenta a legislação e os parâmetros construtivos pertinentes a esse trabalho, e desenvolve o programa de necessidades e as diretrizes de projeto como produto final dessa pesquisa. Em seguida, apresenta-se a conclusão e as referências bibliográficas e webgráficas.

2 CONSIDERAÇÕES GERAIS SOBRE PATRIMÔNIO CULTURAL

2.1 DEFINIÇÃO DE CULTURA

Para o melhor desenvolvimento deste trabalho é importante analisar a origem e desenvolvimento do conceito de cultura, justificado pela escolha do objeto e tema do projeto a ser desenvolvido.

Do ponto de vista antropológico, a definição de cultura é discutida até hoje sem que os estudiosos cheguem a uma conclusão definitiva. Segundo Laraia (2001), o conceito de cultura foi definido pela primeira vez por Edward Tylor¹, no final do século XIX. Tylor definiu cultura como “este todo complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade.” (TYLOR *apud* LARAIA, 2001, p. 25).

Entretanto, antes de Taylor chegar a uma definição, outros estudiosos ensaiavam uma explicação para esse fenômeno que observavam nas diferentes sociedades. Estudiosos da China, Grécia e Roma antigas indagaram “sobre as razões que explicavam a existência de costumes, modos de vida, práticas e crenças de povos diferentes” (SANTOS, 2006, p. 26). Apesar de serem vários os casos de autores tentando analisar e explicar esse fenômeno, foi somente a partir do século XVIII que a questão se tornou mais sistemática.

Já no século XIX, muitos estudos emergiram tentando explicar as diferentes culturas existentes segundo uma perspectiva hierarquizada. Para essa linha de pesquisa, as culturas de povos, extintos ou existentes, seguiria uma evolução linear, começando no estágio de selvageria, passando pelo estágio de barbárie, até finalmente chegar no estágio considerado mais evoluído, o da civilização (SANTOS, 2006, p. 14).

Todas as sociedades humanas fariam necessariamente parte dessa escala evolutiva, dessa evolução em linha única. Assim, a diversidade de sociedades existentes no século XIX representaria estágios diferentes da evolução humana: sociedades indígenas da Amazônia poderiam ser classificadas no estágio da selvageria; reinos africanos, no estágio da barbárie. Quanto à Europa classificada no estágio da civilização, considerava-se que ela já teria passado por aqueles outros estágios. (SANTOS, 2006, p. 14).

¹ Antropólogo inglês, estudioso do evolucionismo social, autor do livro “Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom” (1871).

Essa visão eurocêntrica da evolução cultural de uma sociedade abriu espaço para uma análise crítica da própria sociedade europeia. Essa linha de pesquisa não servia apenas ao propósito de tentar formar o conceito de cultura, mas servia, também, ao propósito de tentar justificar para a sociedade da época as ações de colonização de outros povos e nações pelos europeus, assim como abria espaço para a difusão de ideais racistas e de discriminação. Promovia-se a noção de que o europeu, por ser um povo já no último estágio de evolução, teria superioridade racial sobre os outros povos.

Em reação à evolução, estudiosos formaram a concepção de evolução multilinear, onde “cada cultura tem sua própria verdade e que a classificação dessas culturas em escalas hierarquizadas era impossível, dada a multiplicidade de critérios culturais” (SANTOS, 2006, p. 14).

Após a definição feita por Taylor, a discussão sobre o conceito de cultura continuou por mais um século. A antropologia moderna do século XX assumiu a tarefa de reconstruir o fragmentado conceito de cultura herdado do século passado.

O antropólogo Roger Keesing elaborou um esquema para classificar a conceituação moderna de cultura. Primeiramente, as teorias elaboradas por neo-evolucionistas, que acreditavam que a cultura é um sistema adaptativo “que servem para adaptar as comunidades humanas aos seus embasamentos biológicos” (KEESING *apud* LARAIA, 2001, p. 59). Em segundo lugar, as ideias idealistas, que são divididas em três partes:

A primeira delas é a dos que consideram cultura como sistema cognitivo... situada epistemologicamente no mesmo domínio da linguagem. A segunda abordagem é aquela que considera cultura como sistemas estruturais, ou seja [...] domínios culturais - mito, arte, parentesco e linguagem. [A última] é a que considera cultura como sistemas simbólicos [...] conjunto de mecanismos de controle, planos, receitas, regras, instruções. (KEESING *apud* LARAIA, 2001, p. 60-62).

Ainda segundo Keesing, David Schneider², aborda o conceito como “Cultura é um sistema de símbolos e significados. Compreende categorias ou unidades e regras sobre relações e modos de comportamento” (KEESING *apud* LARAIA, 2001, p. 63). Como se pode notar, existem muitas definições para o conceito de cultura.

Assim, o conceito de cultura, até os dias atuais, não se estabeleceu como unanimidade entre os estudiosos. Isso ocorre porque a cultura não é algo estagnado, mas um processo que

² Antropólogo norte-americano, autor do livro “A Critique of the Study of Kinship” (1984).

está em constante transformação, porque a sociedade onde essa cultura impera está em mudança constante, seja pelo seu processo de desenvolvimento dinâmico, ou pela influência recebida de outras culturas. Laraia (2001) conclui que compreender as diferenças culturais entre sociedades, e gerações dentro da mesma sociedade, é de suma importância para que atitudes preconceituosas sejam evitadas, e que o homem consiga lidar com as transformações culturais futuras.

2.2 PATRIMÔNIO CULTURAL

Segundo a Constituição Federal de 1988,

Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem: as formas de expressão; os modos de criar, fazer e viver; as criações científicas, artísticas e tecnológicas; as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. (BRASIL, 1988, p. 124).

No entendimento contemporâneo, a concepção de bens culturais não se limita às “grandes obras de arte” - atualmente atingiram igual importância os monumentos culturais “modestos”, ou seja, o patrimônio cultural de um povo que foi criado com um determinado propósito usual e corriqueiro, e que com o tempo se tornou representativo de um grupo social. Na concepção de Riegl são “como instrumentos da memória coletiva e como obras de valor histórico que, mesmo não sendo ‘obras de arte’, são sempre obras que possuem uma configuração, uma conformação.” (RIEGL *apud* KÜHL, 2006, p. 18).

A produção cultural e a memória de uma sociedade devem ser reconhecidas através da preservação desse patrimônio. Segundo Lemos (1985), não é suficiente somente salvaguardar documentos e objetos, é preciso que informações sem perspectiva de conservação sejam registradas, e que sejam mantidas as características que diferenciam cada patrimônio cultural. É de extrema importância que sejam protegidos os bens que, se destruídos, não poderão ser reconstruídos.

Preservar essa memória cultural tem como objetivo conservar a noção de nacionalidade. Que, segundo Lemos (1985), deve ser feita porque mudanças no meio social, além de mudanças no processo do saber e do saber fazer, devido ao desenvolvimento da tecnologia e dos relacionamento entre povos de culturas diferentes, tem relação direta com a definição de nacionalidade desse povo.

[...] percebemos que necessariamente o termo preservar deve ser aplicado com toda a amplitude de seu significado. É dever do patriotismo preservar os recursos materiais e as condições ambientais em sua integridade, sendo exigidos métodos de intervenção capazes de respeitar o elenco de elementos componentes do Patrimônio Cultural. É dever também do patriotismo, preservar o saber brasileiro fazendo com que os conhecimentos de fora valorizem-no em vez de anularem-no. (LEMOS, 1985, p. 26).

Portanto é dever da sociedade “de qualquer maneira, garantir a compreensão de nossa memória social preservando o que for significativo dentro de nosso vasto repertório de elementos componentes do Patrimônio Cultural.” (LEMOS, 1985, p. 29).

Segundo Hugues de Varine Boham³ pode-se dividir o patrimônio cultural de um povo em três grupos distintos; em primeiro lugar o grupo dos “elementos pertencentes à natureza, ao meio ambiente. São os recursos naturais, que tornam o sítio habitável”. Ou seja, a fauna, a flora, o relevo, o clima de uma região; o patrimônio ambiental. Em segundo lugar o “conhecimento, às técnicas, [o] saber e [o] saber fazer. São os elementos não tangíveis”. É todo o conhecimento, as tradições, os valores, os hábitos, costumes, folclore, crenças; o patrimônio imaterial. E por fim os “bens culturais que englobam toda sorte de coisas, objetos, artefatos e construções obtidas a partir do meio ambiente e do saber fazer”, o patrimônio material (BOHAM apud LEMOS, 1985, p. 8-10).

O IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) utiliza a mesma divisão quanto ao patrimônio cultural. Diferencia, ainda, duas categorias dentro do patrimônio material; a do patrimônio material móvel, referente a livros, mobiliário, artefatos, vestuário, objetos, etc. E a do patrimônio material imóvel, relativo a complexos urbanos, edificações, sítios arqueológicos, etc. Como o tema do presente trabalho é a reciclagem de um edifício, portanto patrimônio material imóvel, tratar-se-á mais detalhadamente do tema a seguir.

³ Escritor francês, referência internacional na área de museologia.

A preservação referente ao patrimônio material imóvel acaba ficando quase que exclusivamente nas mãos do poder público, “em geral, esses chamados ‘bens imóveis’ necessitam do amparo e da autoridade do governo. Daí, as entidades oficiais, sejam repartições públicas ou fundações, a zelar pelo chamado Patrimônio Histórico e Artístico.” (LEMOS, 1985, p. 67).

O IPHAN é o responsável pela preservação do patrimônio cultural brasileiro, isso inclui o patrimônio material imóvel, e mais especificamente o patrimônio arquitetônico. A principal maneira que o IPHAN tem para preservar esse patrimônio é o tombamento, que consiste em um ato administrativo, através de lei específica, executado sobre esse bem. Uma vez o bem tombado, não é tolerado nenhum tipo de intervenção que possa modificar seu valor como patrimônio.

Além do tombamento, outras providências podem ser tomadas para a preservação do patrimônio. Fazer registros, levantamentos, e inventários, além de leis no âmbito estadual e municipal, mostra-se de grande ajuda no processo de preservação. Mas a ação de maior eficiência é a educação da população em relação a importância de preservação do patrimônio.

Sem dúvida, tornamos a repetir, a base correta do “como preservar” está na elucidação popular, na educação sistemática que difunda entre toda a população, dirigentes e dirigidos, o interesse maior que há na salvaguarda dos bens culturais. (LEMOS, 1985, p. 109).

2.2.1 ASPECTOS HISTÓRICOS DA PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO

Antes da preservação do patrimônio cultural ser implementada de forma sistemática e oficial nos países, ela pode ser seguida até o Renascimento, onde era comum, entre as famílias mais abastadas, a prática do colecionismo. Os chamados *Studios* eram espaços utilizados para guardar e expor, apenas para um pequeno número de indivíduos, as coleções particulares acumuladas por essas famílias.

Em 1789, ocorreu a Revolução Francesa, onde a monarquia absolutista da França foi deposta pelos revolucionários. Nesse processo, os bens da monarquia e da Igreja foram confiscados. Segundo Choay (2006), foram montadas comissões para inventariar e proteger esses bens, além de serem criadas políticas para assegurar o valor monetário desse patrimônio. No começo, a intenção não era proteger os bens pelo seu valor cultural ou histórico. Com o intuito de propagar o ideal nacionalista francês e de financiar o regime democrático recém-instaurado,

essas políticas categorizaram os bens em imóveis e móveis. Os bens imóveis foram, em muitos casos, destinados ao desmonte e venda para serem usados na construção de outros edifícios. Os bens móveis foram expostos em museus recém-criados. É nesse momento que os museus públicos são criados, assunto a ser tratado no capítulo 3 deste trabalho.

2.2.2 TEORIAS DA RESTAURAÇÃO

No século XV já era possível identificar algumas tentativas de preservação de edifícios históricos. Onde nota-se uma motivação não somente prática, mas também cultural. Entretanto, a preservação só alcança status de disciplina nos séculos XIX e XX. Em um primeiro momento, as modificações feitas nos edifícios eram para satisfazer a um uso definido, após o Renascimento, entretanto, dessas ações originam-se as primeiras linhas teorias sobre restauração. (KÜHL, 2006, p. 18-19).

As preocupações geradas pela Revolução Industrial e pela Revolução Francesa, entre os séculos XVIII e XIX, originaram várias discussões. No campo da arquitetura, despertou a responsabilidade dos arquitetos em relação a preservação dos monumentos históricos, ameaçados pelo acelerado crescimento e desenvolvimento das cidades durante esse período, além da destruição proposital de certos monumentos.

As teorias sobre restauração e conservação de monumentos arquitetônicos dão suporte para que, profissionais responsáveis por essas ações, atuem de maneira responsável e adequada nesses bens. Sempre visando a manutenção desse monumento para as gerações do presente, e transmissão para as gerações futuras. A seguir serão mostradas três teorias da restauração, com uma pequena introdução ao seus respectivos autores.

RESTAURO ESTILÍSTICO (VIOUET-LE-DUC)

Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879), nasceu na França, de família burguesa de posição social e econômica estáveis. E cresceu em um meio que cultivava a cultura e as artes.

É um dos principais teóricos sobre restauração, com conhecimentos em diversas áreas da arquitetura. Começou como arquiteto em um momento em que a França discutia a formação

do profissional e seu papel na sociedade. Teve importante atuação na criação de medidas de preservação dos monumentos medievais, que nos anos seguintes a Revolução Francesa foram sendo sistematicamente destruídos. Atuou na restauração de diversas igrejas, onde teve a oportunidade de iniciar e desenvolver seu trabalho metodológico mundialmente reconhecido até hoje.

Foi o mais importante representante de uma vertente teórica que tinha como objetivo “atingir um estado completo idealizado da obra, normalmente tendo como objetivo a unidade de estilo, não importando se, para tanto, tivessem que ser sacrificadas várias fases da obra e feitas substituições maciças” (KÜHL, 2006, p. 19).

Ele acreditava que era dever do arquiteto, responsável pelo projeto e execução de uma obra de restauração, que ele usufrísse de todo o conhecimento e técnicas existentes para reconstruir a obra da maneira que ela teria sido construída se, na sua época, estes existissem. Mesmo que certas características nunca tenham existido na construção, eram implementadas por estarem nos documentos originais. Essas formulações teóricas causaram, e causam até hoje, acaloradas discussões entre profissionais da área, exatamente por preconizar que a restauração de um edifício seja feita a partir de sua concepção original.

Mas, nem todos os pontos da teoria de Viollet-le-Duc ainda são criticados. O teórico apresenta aspectos importantes que, atualmente, ainda são considerados relevantes,

[...] a necessidade de levantamentos cadastrais detalhados da situação existente, o equívoco da adoção de princípios absolutos pois as circunstâncias de cada situação são por demais relevantes na tomada das decisões e, por fim, a importância da reutilização da obra, pois conservar apenas a matéria não seria o bastante para a manutenção do espírito do qual ela é o suporte. (GORSKI, 2003, p. 15).

RESTAURO HISTÓRICO (BOITO)

Camillo Boito (1836-1914), teórico italiano de grande destaque no século XIX, nasceu em Roma de família rica e reconhecida no meio artístico. Foi professor, literato, crítico, arquiteto, restaurador e historiador. Teve importante atuação na transformação da historiografia da arte e formação da nova arquitetura italiana.

Entre os teóricos de restauração, as formulações de Boito são consideradas uma composição sintética entre as de Viollet-le-Duc e as de Ruskin⁴. Das teorias de Ruskin, Boito concorda no ponto que, é preciso “conservar os monumentos baseando-se na noção de autenticidade, preservando também os sucessivos acréscimos ocorridos ao longo do tempo” (GORSKI, 2003, p. 17), pensamento contrário ao que pregava Viollet-le-Duc. Já referente as teorias de Viollet-le-Duc, Boito dizia que, era necessário “a afirmação do presente frente ao passado, dando o devido reconhecimento e valor à atitude de restauração, realizada quando quaisquer outros meios de salvaguarda tenham sido esgotados” (GORSKI, 2003, p. 17).

Para Boito a ação de restauração deveria ser o último recurso utilizado para preservar um monumento, e utilizado somente depois que todos os outros estivessem sidos explorados,

É necessário o impossível, é necessário fazer milagres para conservar no monumento o seu velho aspecto artístico e pitoresco. É necessário que os complementamentos, se indispensáveis, e as adições, se não podem ser evitadas, demonstrem não ser obras antigas, mas obras de hoje. (BOITO, 2014, p. 60-61).

Boito teve vários de seu escritos reconhecidos, alguns desse eram sobre estudos de casos e propostas de restauração. Mas seu maior esforço foi para criar conceitos gerais sobre restauração e implantar sistemas de respeito aos monumentos. Ele propôs princípios fundamentais de intervenção em obras históricas, que depois foram aderidos pelo Ministério da Educação da Itália. Eram esses:

[...] ênfase no valor documental dos monumentos, que deveriam ser preferencialmente consolidados a reparados e reparados a restaurados; evitar acréscimos e renovações, que, se fossem necessários, deveriam ter caráter diverso do original, mas não poderiam destoar do conjunto; os complementamentos de partes deterioradas ou faltantes deveriam, mesmo se seguissem a forma primitiva, ser de material diverso ou ter incisa a data de sua restauração ou, ainda, no caso das restaurações arqueológicas, ter formas simplificadas; as obras de consolidação deveriam limitar-se ao estritamente necessário, evitando-se a perda dos elementos característicos ou, mesmo, pitorescos; respeitar as várias fases do monumento, sendo a remoção de elementos somente admitida se tivessem qualidade artística manifestamente inferior à do edifício; registrar as obras, apontando-se a utilidade da fotografia para documentar a fase antes, durante e depois da intervenção, devendo o material ser acompanhado de descrições e justificativas e encaminhado ao Ministério da Educação; colocar

⁴ John Ruskin (1809-1900), foi crítico de arte, arquiteto e pintor. Era defensor de uma linha teórica, contrária a defendida por Viollet-le-Duc, chamada anti-intervencionismo, onde a proteção do patrimônio, e a não intervenção no mesmo, era a atitude correta a se ter (DE LARA, 2013, p. 36-38).

uma lápide com inscrições para apontar a data e as obras de restauro realizadas. (BOITO, 2014, p. 21-22).

RESTAURO CRÍTICO (BRANDI)

Cesare Brandi (1906-1988), nasceu na Itália, teve formação acadêmica em Direito e Letras, e em História da Arte, foi escritor, pintor e poeta, além de seu trabalho mais reconhecido, como teórico do restauro e arquiteto restaurador. Era um dedicado crítico e historiador de arte, e teve atuação no serviço público italiano. Participou da fundação do Istituto Centrale del Restauro (ICR - Instituto Central do Restauro), e o dirigiu por 20 anos, até partir para o ensino acadêmico. Um de seus mais importantes trabalhos é o livro *Teoria da Restauração*, onde utiliza de todo o seu conhecimento, e experiência prática com o Instituto, para escrever uma das obras mais relevantes relativa a preservação do patrimônio cultural.

Brandi realizou pesquisas no campo da estética e da crítica, juntamente com as experiências realizadas no Instituto, para chegar “a configuração de uma ampla e sistemática enunciação filosófica do problema da restauração, traduzível tanto em uma ‘teoria’ geral quanto em princípios operativos válidos” (BRANDI, 2013, p. 10).

Na concepção de Brandi, “a restauração constitui o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dúplici polaridade estética e histórica, com vistas à sua transmissão ao futuro” (BRANDI, 2013, p. 30). Para ele a restauração deveria ser baseada no reconhecimento da obra de arte como obra de arte e como documento histórico, através de seus aspectos físicos e de sua transformação no decorrer do tempo.

Por isso, definindo a restauração como o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte como tal, a reconhecemos naquele momento do processo crítico em que, tão-só, poderá fundamentar a sua legitimidade; fora disso, qualquer intervenção sobre a obra de arte é arbitrária e injustificável. Além do mais, retiramos para sempre a restauração do empirismo dos procedimentos e a integramos na história, como consciência crítica e científica do momento em que a intervenção de restauro se produz (BRANDI, 2013, p. 100).

Brandi reforça que a restauração é um processo histórico-crítico, e que ela deve ser distanciada do empirismo e da arbitrariedade. Diz, também, que a restauração é um trabalho multidisciplinar, relativo ao objeto físico, a sua estética e a sua história (KÜHL, 2006, p. 23).

O autor ainda deixa claro que, o reconhecimento da obra de arte por parte de um indivíduo, faz desse indivíduo responsável moral pela conservação dessa determinada obra de arte. “É também por isso, é imperioso que a análise que guia a intervenção seja muito bem fundamentada, pois somos responsáveis pelos nossos atos perante o presente e perante as gerações futuras” (KÜHL, 2006, p. 29).

2.2.3 PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO NO BRASIL

No Brasil, a preocupação em preservar o patrimônio nacional aconteceu bem mais tarde que no caso europeu. Isso se deve, segundo Kersten (1998), ao fato que o país era relativamente novo em comparação aos países europeus, e, portanto, não ter um número representativo de patrimônio cultural produzido. Além de que, o patrimônio existente não condizia com o patrimônio valorizado na Europa, portanto, supostamente, não merecedor de ser preservado.

No começo do século XIX, com a chegada da família real portuguesa ao Brasil, a noção de preservação do patrimônio foi introduzida, mas somente relacionada com os bens coloniais, ou seja, aqueles produzidos aos moldes do que era feito no país colonizador. O patrimônio cultural genuinamente brasileiro era desprezado e considerado inferior. Durante todo o período em que o Brasil foi colônia e Império, as iniciativas de preservação eram quase que exclusivamente feitas por indivíduos colecionadores, que mantinham esses bens sob seus cuidados.

No começo do século XX, a preservação do patrimônio começou a ser mais discutida e disseminada entre intelectuais e membros da sociedade. Isso se deve ao sentimento de nacionalismo que vinha crescendo no país, e com ele a preocupação de preservar e valorizar os bens culturais nacionais.

Em especial, na Semana de Arte Moderna de 1922, tendo como protagonista o intelectual Mario de Andrade, a discussão sobre o patrimônio nacional foi amplamente abordada. Andrade defendia bravamente a cultura nacional, liberta do domínio da cultura europeia. Defendia a catalogação de todas as manifestações culturais do país, a fim de promover sua preservação. (KERSTEN apud DE LARA, 2013, p. 30).

Em 1937, através do Decreto-lei nº 25, de 30 de Novembro, redigido por Rodrigo Melo Franco de Andrade⁵, o SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) foi oficialmente instituído. Esse decreto “normatizou a atividade de preservação delimitando os direitos individuais de propriedade sobre coisas móveis e imóveis, em função do interesse público.” (KERSTEN, 1998, p. 84). Portanto, a preservação do patrimônio em nome do interesse público foi legalmente considerada mais importante que qualquer interesse privado. O decreto considera que,

Constitui o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico. (BRASIL, 1937, p. 1).

A partir do decreto, o tombamento se torna a principal forma de preservar o patrimônio nacional. As primeiras iniciativas de tombamento aconteceram nos poucos estados do país onde, antes mesmo do decreto, já havia algumas iniciativas de registro e catalogação das obras de interesse cultural. Portanto, a partir de 1937, o Brasil passou a ter instrumentos de defesa, tombamento, preservação e restauração do patrimônio cultural nacional.

Entre as décadas de 1970 e 1990, o SPHAN passou por várias reorganizações administrativas e mudanças de nome até que, em 1994, transformou-se definitivamente em IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). Vinculado ao MinC (Ministério da Cultura), o IPHAN é uma autarquia federal “que responde pela preservação do Patrimônio Cultural Brasileiro. Cabe ao IPHAN proteger e promover os bens culturais do País, assegurando sua permanência e usufruto para as gerações presentes e futuras.” (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2017). Em 2009, são instaladas Superintendências Regionais em todos os estados do país.

Também é responsabilidade do IPHAN a

[...] conservação, salvaguarda e monitoramento dos bens culturais brasileiros inscritos na Lista do Patrimônio Mundial e na Lista o Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade, conforme convenções da Unesco, respectivamente, a Convenção do Patrimônio Mundial de 1972 e a Convenção do Patrimônio Cultural Imaterial de 2003. (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2017).

⁵ Rodrigo Melo Franco de Andrade (1898-1969), escritor, jornalista e pesquisador. Fundador e primeiro diretor do SPHAN, de 1937 a 1967.

2.2.4 PATRIMÔNIO ARQUITETÔNICO

O interesse da sociedade pelo patrimônio arquitetônico vem crescendo. Isso se deve a vários fatores, mas principalmente “a revalorização da história, a constatação da importância do passado e o despertar ecológico da sociedade neste final de século.” (CASTELNOU NETO, 1992, p. 265).

A partir do século XIX, várias teorias sobre o tema da preservação do patrimônio arquitetônico foram formuladas. Até os dias atuais há discussões, convenções e congressos que ocorrem em todo o mundo e em diferentes esferas de alcance. Algumas teorias e seus respectivos autores foram apresentados no item 2.2.2 desse trabalho.

No século XX, aconteceram quatro importantes congressos que trataram sobre o patrimônio cultural da Humanidade, e em específico sobre o patrimônio arquitetônico. O primeiro, na cidade de Atenas em 1931, no período conhecido como “entre guerras”, ou seja, entre 1918 e 1939 (final da 1ª Guerra Mundial e começo da 2ª Guerra Mundial). O resultado desse congresso foi a elaboração da Carta de Atenas, cujo principal objetivo foi trazer para a discussão em nível internacional as preocupações da época em relação à preservação do patrimônio arquitetônico (CARTA DE ATENAS, 1931, p. 1-6).

Ainda no período entre-guerras, em 1933, em Atenas, aconteceu o 4º CIAM (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna), onde arquitetos de todo o mundo se reuniram para debater e traçar os novos rumos da arquitetura, a arquitetura moderna. O tema da reunião era a cidade moderna, e como os arquitetos transformariam as cidades que existiam até aquele momento. Além de variados temas, a Carta trata do “patrimônio histórico das cidades” e estipula a proteção a esse patrimônio, sejam “edifícios isolados” ou “conjuntos urbanos”, desde que fossem representação de alguma expressão cultural do passado de um povo (CARTA DE ATENAS, 1933, p. 25-27).

Em 1964, em Veneza, Itália, outro congresso foi realizado. A Carta de Veneza discorre sobre “conservação e restauração de monumentos e sítios”, e foi uma atualização e aprofundamento do tema, primeiramente discutido na Carta de Atenas de 1931. A Carta de Veneza considera não só o objeto isolado, mas a totalidade de seu contexto, pois reconhece a relevância do mesmo para o entendimento da obra a ser preservada, além de dar a devida importância e recomendar fortemente que toda a tecnologia e desenvolvimento científico sejam

usados a favor do estudo e preservação do patrimônio arquitetônico (CARTA DE VENEZA, 1964, p. 1-4).

A UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura), em 1972, realizou a Convenção Relativa à Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural, onde foram definidos como,

Monumentos: obras arquitetônicas, de escultura ou de pintura monumentais, elementos ou estruturas de natureza arqueológica, inscrições, cavernas e grupos de elementos que tenham um valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência. Conjuntos: grupos de construções isoladas ou reunidas que, em virtude de sua arquitetura, unidade ou integração na paisagem, tenham um valor universal do ponto de vista da história, da arte ou da ciência. (SILVA, 2003, p. 87).

Reafirma-se, assim, a importância de se preservar, tanto o objeto arquitetônico, como o seu entorno; também mencionado na Carta de Veneza de 1964. A Convenção de 1972 ainda ressalta que as políticas de preservação de cada país são essenciais para a transmissão do patrimônio arquitetônico mundial para as futuras gerações, e destaca o papel fundamental da educação para que a própria população tenha consciência da importância de seu patrimônio.

É importante entender que a razão que motivou a preservação do patrimônio arquitetônico não era financeira, mas sim cultural. Foi compreendido que o valor cultural que esse patrimônio tem para a população, existente e futura, é mais importante do que qualquer retorno financeiro que esse objeto possa gerar.

A degradação e destruição dos bens arquitetônicos de um povo “apaga suas raízes, deturpa a própria memória, deforma as lições deixadas pelo passado, condenando-se a nunca ir além do empirismo” (KÜHL, 2006, p. 35). Perde-se algo fundamental para a cultura e memória de uma sociedade, perde-se a diversidade histórica. Resultando em uma análise deficiente da realidade atual. Segundo Castelnou Neto,

[...] todas as obras arquitetônicas construídas pelo homem estão sujeitas ao desgaste contínuo e inevitável. Este se dá tanto pela ação do meio ambiente como pelo seu próprio uso e consiste num desgaste físico, funcional e até mesmo estético, levando-se em conta que os gostos se modificam, assim como as formas e condições de utilização. (CASTELNOU NETO, 1992, p. 265).

Portanto, torna-se de extrema importância a preservação desse patrimônio. A ação de preservar um edifício é a manutenção e proteção da memória, da cultura e da história de um povo.

2.2.5 TIPOS DE INTERVENÇÃO SOBRE O PATRIMÔNIO EDIFICADO

Segundo Castelnou Neto (1992), preservação vem do termo em latim “*praeservare*, que significa observar previamente - tem aqui portanto o sentido de guardar ou conservar para os próximos tempos.” (CASTELNOU NETO, 1992, p. 265). Ou seja, o ato de preservar visa manter e transmitir bens que representem a memória de um povo.

Existem ainda tipos de intervenções que podem ser feitas no patrimônio arquitetônico construído. A conservação, consolidação, reconstrução, revitalização, restauração, requalificação e reciclagem. Sendo que a reciclagem, como tema desse presente trabalho, será discutida com mais detalhes no item a seguir.

A conservação é a forma de preservação mais ideal, constitui em ações para manter a unidade da obra, ou seja, o bom estado em que ela foi encontrada, “sem adição de partes ou novos usos. É definida pela intervenção física na própria matéria, assegurando assim sua integridade estrutural e/ou estética”. A consolidação é a ação que visa garantir a “estabilidade da construção ou da ruína”. A reconstrução é a realização “de uma cópia exata de um edifício ou monumento desaparecido no exato local onde este antes estava inserido”. A revitalização é feita quando uma obra arquitetônica ou um conjunto urbanístico se encontra abandonado ou em degradação, visando sua recuperação; “é permitido reformular seus componentes, associar novas funções e acrescentar intenções ao projeto, desde que se mantenha seu caráter original, total ou parcialmente”. A restauração é o meio utilizado para o bem arquitetônica voltar “à condição física na qual ele teria estado em algum estágio de seu desenvolvimento morfológico”. E por fim, a requalificação, usada principalmente em áreas urbanas, são “ações que modificam o uso de áreas urbanas, com o objetivo de dar a elas uma novo ciclo de utilização.” (SUZUKI, 2014)⁶.

⁶ Notas de aula referente a disciplina de Patrimônio Cultural e Arquitetônico ministrada pela Prof^a. Dr^a. Juliana H. Suzuki (em referências bibliográficas).

2.2.6 RECICLAGEM

A reciclagem é um dos meios de preservação de edifícios existentes mais utilizados atualmente. Pode ser entendida “como a modificação total ou parcial de um edifício para adaptá-la a um uso contemporâneo mantendo suas características construtivas, históricas e culturais” (BATISTA *apud* ELIAS, 2016, p. 22).

Para Castelnou Neto (1992), a reciclagem ocorre quando um sítio urbano ou um edifício é reutilizado, ou seja, quando novos usos, diferentes dos quais o edifício foi construído para abrigar, são adaptados a ele. “Reciclar é iniciar um novo ciclo de utilização da obra, o que pode ser feito não só com a mudança de função da mesma como da sua forma e até caráter.” (CASTELNOU NETO, 1992, p. 267).

Foi durante a década de 1960 que a reciclagem começou a ser utilizada com maior frequência, principalmente porque nesse período houve uma atenção maior a questões como preservação do meio ambiente, a consciência histórica e da importância do passado. Ela veio como uma alternativa mais econômica e menos impactante para a cidade e o meio ambiente.

Entre 1977 e 1986, na cidade de São Paulo, um projeto foi realizado que teve profundos impactos na economia, cultura, e sociedade de uma região da cidade, antes desvalorizada e degradada. Essa iniciativa é um ótimo exemplo das mudanças positivas que um projeto de reciclagem sobre um conjunto de edificações, ou uma edificação, pode causar para uma região. O SESC Pompéia (FIGURA 01), até hoje, é reconhecido como um bom projeto de reciclagem.

O projeto de Lina Bo Bardi⁷ consistia em preservar uma antiga fábrica de tambores e transformá-la em um Centro Cultural e Esportivo para a região, deficiente de espaços destinados a essas atividades. O projeto é conhecido pelo modo como a arquiteta resolveu o programa do centro, e pela abordagem de intervenção. Bardi escolheu preservar os antigos galpões da fábrica e destiná-los as atividades culturais do centro. Para as atividades esportivas, ela optou por construir três torres de concreto aparente com rampas conectando-as. A distinção entre os dois conjuntos de construções, a antiga e a nova, é evidente e proposital, tanto na escolha dos materiais, quanto na volumetria. O conjunto novo é de concreto aparente e verticalizado, enquanto o conjunto antigo é de tijolo aparente e horizontal.

⁷ Lina Bo Bardi (1914-1992), arquiteta modernista, ítalo-brasileira.

A reciclagem, como forma de intervenção visando a preservação do monumento, mostra-se de extremo valor. Tão importante quanto a decisão de conservar a obra, é a decisão de que novo uso ela terá, “recicla-se o patrimônio para ele ser usado. O que melhor conserva é o uso, a vida.” (BASTOS *apud* GORSKI, 2003, p. 30).



FIGURA 01 - SESC POMPÉIA, DE LINA BO BARDI, SÃO PAULO.
FONTE: Archdaily (2013).

3. CONCEITUAÇÃO TEMÁTICA: MUSEU

3.1 CONCEITOS GERAIS

O termo museu é originado da palavra do grego antigo *mouseion*, que significa “Templo das Musas”. Ao longo do tempo, entretanto, seu significado sofreu várias modificações. No período da Grécia Antiga, o termo era entendido como um local onde o pensamento poderia concentrar-se nas ciências e nas artes. No Egito Antigo, era entendido como o local onde eram ensinados e discutidos todo o conhecimento existente na época. Já no Império Romano, o termo *museum* era compreendido como o local de desenvolvimento de discussões filosóficas (RODRIGUES, 2008).

O ICOM (Conselho Internacional de Museus), define museu como,

[...] uma instituição sem fins lucrativos, permanente, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, pesquisa, comunica e exhibe o patrimônio material e imaterial da humanidade e do seu ambiente para o propósito de educação, pesquisa e entretenimento⁸ (ICOM, 2017).

O ICOM também define alguns conceitos referentes a museologia que são importantes para o desenvolvimento do presente trabalho. Esses conceitos são relativos a diversas áreas, e possuem o intuito de informar sobre questões referentes a diretrizes de qualidade, administração, código de ética e áreas de exposição.

O primeiro conceito a ser tratado é o de Coleção.

De modo geral, uma coleção pode ser definida como um conjunto de objetos materiais ou imateriais (obras, artefatos, mentefatos, espécimes, documentos arquivísticos, testemunhos, etc.) que um indivíduo, ou um estabelecimento, se responsabilizou por reunir, classificar, selecionar e conservar em um contexto seguro e que, com frequência, é comunicada a um público mais ou menos vasto, seja está uma coleção pública ou privada (ICOM, 2013, p. 32).

É o que de mais importante há em um museu, pois é no que todas as suas atividades estão baseadas. Uma coleção é composta por objetos que possuem significância e coerência

⁸ Original em inglês, tradução da autora.

entre si, que, em geral, originam-se de diferentes fontes. O conteúdo da coleção de um museu seria a característica definidora do espaço físico do mesmo. A coleção pode ser entendida como o conjunto de objetos, sejam eles materiais ou imateriais, que tenham sido doados ou adquiridos pelo museu, com o intuito de preservar, fomentar a pesquisa e a educação.

O segundo conceito é o de Educação.

De uma maneira geral, a educação significa a implementação dos meios necessários para a formação e o desenvolvimento de pessoas e de suas próprias capacidades. A educação museal pode ser definida como um conjunto de valores, de conceitos, de saberes e de práticas que têm como fim o desenvolvimento do visitante; como um trabalho de aculturação, ela apoia-se notadamente sobre a pedagogia, o desenvolvimento, o florescimento e a aprendizagem de novos saberes (ICOM, 2013, p. 38).

A educação tem como intuito o desenvolvimento dos sentidos e a formação da consciência. É um processo que requer transformação e mudança, através da transmissão de saberes úteis. No contexto específico do museu, a chamada pedagogia museal é “um quadro teórico e metodológico que está a serviço da elaboração, da implementação e da avaliação de atividades educativas em um meio museal, atividades estas que têm como objetivo principal a aprendizagem dos saberes pelo visitante” (ALLARD; BOUCHER *apud* ICOM, 2013, p. 39).

O terceiro conceito é o de Exposição. “O termo ‘exposição’ significa tanto o resultado da ação de expor, quanto o conjunto daquilo que é exposto e o lugar onde se expõe” (ICOM, 2013, p. 42). A exposição de um museu é apenas uma parcela de sua função, e não sua única atividade principal. Em conjunto com a exposição dos bens culturais, o museu também promove atividades educacionais e pesquisas científicas.

A exposição, quando entendida como o conjunto de coisas expostas, compreende, assim, tanto as *musealia*, objetos de museu ou ‘objetos autênticos’, quanto os substitutos (moldes, réplicas, cópias, fotos, etc.), o material expográfico acessório (os suportes de apresentação, como as vitrines ou as divisórias do espaço), os suportes de informação (os textos, os filmes ou os multimídias), como a sinalização utilitária (ICOM, 2013, p. 44).

A exposição da coleção de um museu traz o objetivo de educar o visitante sobre um determinado tema de importância histórica, artística ou técnica.

O quarto conceito é o da Instituição. “[...] instituição designa notadamente o organismo público ou privado estabelecido pela sociedade para responder a uma determinada necessidade”

(ICOM, 2013, p. 49). Um museu se caracteriza como instituição por se tratar de um órgão dirigido por um determinado sistema jurídico, podendo ser de caráter privado ou público.

O quinto conceito é o de Musealização. “[...] designa o tornar-se museu ou, a transformação de um centro de vida, que pode ser um centro de atividade humana ou um sítio natural, em algum tipo de museu” (ICOM, 2013, p. 56-57). Tem por objetivo a preservação do objeto ou do lugar. É um processo que não representa simplesmente o deslocamento de um objeto para dentro do museu (como espaço físico), mas representa uma mudança de natureza, ou seja, passa a ser representação imaterial ou material do ser humano e seu ambiente. Se torna um objeto cultural passível de estudo e exibição.

O sexto conceito é o de Preservação.

Preservar significa proteger uma coisa ou um conjunto de coisas de diferentes perigos, tais como a destruição, a degradação, a dissociação ou mesmo o roubo; essa proteção é assegurada especialmente pela reunião, o inventário, o acondicionamento, a segurança e a reparação (ICOM, 2013, p. 79).

O assunto já foi tratado anteriormente nesse presente trabalho no capítulo 2. Especificamente para a museologia, o ato de preservar refere-se às “operações envolvidas quando um objeto entra no museu, isto é, todas as operações de aquisição, entrada em inventário, catalogação, acondicionamento, conservação e, se necessário, restauração” (ICOM, 2013, p. 79).

O sétimo e último conceito é o de Público, como adjetivo e como substantivo. O conceito de Público como adjetivo refere-se a museu público, ou seja, “em sua essência, a propriedade do povo; ele é financiado e administrado por esse último, por meio de seus representantes e, por delegação, por sua administração” (ICOM, 2013, p. 86). Já o conceito de público como substantivo refere-se aos usuários para os quais o museu é destinado, “[...] mas também, por extrapolação a partir do seu fim público, o conjunto da população à qual cada estabelecimento se dirige. [...] ‘instituição [...] a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, aberta ao público’” (ICOM apud ICOM, 2013, p. 87).

Assim, depois de explicitado os conceitos acima referentes à museologia, é possível compreender melhor a definição de museu que consta no Decreto Nº 8.124, de 17 de outubro de 2013,

[...] instituição sem fins lucrativos, de natureza cultural, que conserva, investiga, comunica, interpreta e expõe, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de outra natureza cultural, abertos ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento (DECRETO Nº 8.124 apud IBRAM, 2017).

3.2 BREVE HISTÓRIA

Nikolaus Pevsner⁹ (1979), no livro *A History of Building Types*, discorre sobre a história dos museus segundo suas tipologias. O colecionismo, prática que antecede o museu, pode ser encontrada desde a Antiguidade Clássica, mas itens como esculturas e pinturas eram considerados mais como decoração nas residências que obras colecionáveis. Na época do Renascimento é que as coleções de arte, privadas e em residências de famílias ricas, começam a surgir, devido ao crescente interesse por obras da Antiguidade Clássica, noção histórica e produção artística.

Data aproximadamente em torno de 1508 o primeiro espaço projetado para expor obras da Antiguidade Clássica, na cidade-estado do Vaticano. O espaço foi projetado na Villa Belvedere pelo arquiteto renascentista Bramante (FIGURA 02). O espaço chamado de Cortile del Belvedere, era um pátio com jardins poligonal e terraços, tinha a função de conectar o Palácio do Vaticano à Villa Belvedere, e possuía áreas de exposição de obras de antiguidades achadas em escavações feitas na época.

A primeira vez que a palavra *museu* foi usada foi no século XVI, para se referir, em 1539, a coleção de Paolo Giovio, colecionador da cidade de Como, na Itália. Anteriormente a palavra era utilizada para indicar a região cultural ao redor da Biblioteca de Alexandria. Com o passar do tempo, alguns espaços foram projetados para abrigar coleções de estátuas; assim como as próprias coleções passaram a ser definidas com a expressão *museu*. A tipologia desses espaços eram geralmente em galerias alongadas ou em plantas centrais. O uso dessas galerias alongadas, para exibir as coleções, era tão recorrente que a expressão acabou se transformando em sinônimo de museu. Os primeiros projetos tinham uma forte relação com o paisagismo, como por exemplo a Cortile del Belvedere, ou se constituíam de espaços (com um ou mais lados) abertos para o exterior (jardins, pátios ou praças), a exemplo da Vila Medici (FIGURA 03).

⁹ Nikolaus Pevsner (1902-1983), historiador de arte britânico.

Segundo Pevsner (1979), galerias feitas, no decorrer dos séculos XVII e XVIII, para a exibição de coleções de pinturas se tornaram comuns em palácios e residências de nobres, desde as mais suntuosas às mais simples. Com o Iluminismo no século XVIII, as coleções começaram a ganhar espaços específicos dependendo de seu tipo, por exemplo, arte, armas, história natural, etc. Até esse momento na história, todas as coleções eram particulares, entretanto a maioria eram abertas à visitação.

As coleções públicas começam a aparecer com o Iluminismo, quando alguns nobres decidem tornar suas coleções disponíveis aos seus súditos, em edifícios próprios para essas exposições. Pevsner (1979) cita que, apesar de não se ter imagens, há a descrição do que é considerado o mais antigo programa de museu. Esse museu ficaria em Dresden, Alemanha, e teria sido organizado pelo Conde Algarotti, nobre italiano e colecionador de arte, para Augusto III, Rei da Polônia, no ano de 1742. Segundo uma carta do Conde Algarotti de 1759, esse museu é descrito como:

[...] um edifício quadrado com um pátio grande e em cada lado uma galeria em estilo coríntio e com salas em cada lateral. Essas oito galerias conduzem aos quatro cantos do edifício, cada um iluminado por uma pequena cúpula. Grandes cúpulas estão situadas acima de cada sala iluminando a sala principal atrás da galeria (PEVSNER, 1979, p. 114. Tradução da autora).

A disposição do projeto do Conde Algarotti teve influência direta do Pantheon e das Villas de Palladio. Sua tipologia exerceu influência em outros projetos por muito tempo depois. O método de iluminação, por exemplo, foi usado também no Fridericianum (ou Museu de Kassel), em Kassel, na Alemanha, pelo Marquês de Argenson (FIGURA 04). Esse projeto foi feito na Friedrichsplatz, para o Príncipe Frederick II da Prússia. É um edifício com formato de U, contém na sua fachada principal dezenove partes subdivididas por pilastras em estilo jônico, e seis grandes colunas no centro servindo de sustentação para um frontão. O pavimento térreo do edifício, onde eram exibidas as coleções de história natural, estátuas, moedas e relógios, dispõe de três naves divididas por colunas. E no pavimento superior, eram dispostas a biblioteca, exposição de armas e materiais de cera, instrumentos de matemática e física, e uma sala de estudos particular do Príncipe Frederick II.

Uma reação ao estilo barroco, o estilo neoclássico também representou um fascínio pelas estátuas da época clássica, fato ocorrido no século XVIII, onde a disposição dos objetos clássicos

dentro dos museus passou a ser imposta pela iconografia, em que cada obra era disposta em salas referentes ao tema que retratavam.

Segundo Pevsner (1979), depois do Museu de Kassel, o próximo museu significativo foi o Museu Pio-Clementino, na cidade do Vaticano (FIGURA 05). Construído entre os anos de 1773 a 1780, e posicionado a norte e oeste do projeto de Bramante, na Villa Belvedere, era composto por salas circulares, elípticas e poligonais de estilo neoclássico. Sendo possível notar a influência do projeto do Conde Algarotti, pelo uso de um grande espaço circular, onde eram expostas as peças de estátuas de deuses clássicos. Em apenas 25 anos o museu se tornou pequeno para a exposição, então uma ampliação, chamada de Braccio Nuovo¹⁰ (FIGURA 06), foi projetada pelo arquiteto italiano Raffaello Stern. Essa ampliação se constituía de um domo ao centro, com uma claraboia, e na ala norte uma abside (recinto semicircular), e se posicionava paralelamente ao projeto de Bramante.

A maior parte das coleções existentes no século XVIII não eram abertas ao público, especialmente na Itália; e em relação ao Vaticano, nenhum museu permitia a visita sem que o interessado se apresentasse e se identificasse. Diferentemente da Áustria e da Alemanha, onde desde 1792, todas as coleções podiam ser visitadas pelo público em dias definidos e respeitados certos requisitos. O Museu Britânico, em Londres, desde 1759, permitia a visita controlada e paga do público a coleção; mas somente a partir de 1810 é que o acesso se torna totalmente gratuito e liberado.

Segundo Pevsner (1979), na França, a partir da segunda metade do século XVIII, as considerações sobre museus apresentavam composições caracteristicamente barrocas, com colunatas, nichos decorados e rotundas centralizadas.

O projeto de um museu, do arquiteto francês Etienne-Louis Boullée, manifesta uma maior sofisticação e preferência pelo estilo neoclássico. Ao posicionar uma rotunda central em cima de uma planta quadrada inserida em uma cruz grega, e em cima dessa rotunda uma cúpula circular por onde entra-se luz, Boullée compõe seu projeto de forma simples mas imponente, demonstrando a importância dada à forma do edifício em detrimento do programa do museu, manifestando a falta de tradição para a composição de um programa de necessidades das instituições da época. “Todo o espaço é aparentemente expositivo. Não há vestígio de cômodos para outras atividades. Provavelmente, o centro seria reservado às obras de maior importância, enquanto as laterais abrigariam obras menos significativas” (NEIVA; PERRONE, 2013, p. 89).

¹⁰ Traduzido do italiano: ala nova.

Pevsner (1979) afirma que, com a Revolução Francesa e a ascensão de Napoleão ao poder, foi ordenada a instalação de um museu nas galerias do Palácio do Louvre, em Paris, a partir de então espaços acessíveis ao público se tornaram tema constante nas escolas francesas. As expansões napoleônicas, através de campanhas militares, foram responsáveis pelo crescente número de obras de arte, especialmente nas coleções do Louvre. No começo do século XIX, devido a doações e aquisições, o Museu do Louvre acabou se tornando um dos maiores e com uma das coleções de maior diversidade do mundo. Organizacionalmente o museu apresenta as pinturas e esculturas de acordo com o modelo italiano, subdividido por temas, mas também as reunia conforme suas escolas de origem, sem levar em conta a cronologia das obras. Segundo Neiva e Perrone (2013), o museu estende-se por parte da área do Palácio Real do Louvre, portanto, ocorreu uma adaptação para que o Palácio pudesse abrigar o museu.

Uma das consequências da Revolução Francesa foi a apropriação dos bens da Coroa e da Igreja pela população francesa, incluindo os conjuntos de edifícios religiosos que tiveram como destino a demolição ou a descaracterização religiosa. Nesse contexto é criado, em 1793, o Musée des Monuments Français (FIGURA 07), implantado em um mosteiro da Ordem de Santo Agostinho, no ano de 1811 já eram expostas mais de 500 peças da coleção. A exposição do museu foi organizada por Alexandre Lenoir, de maneira cronológica, com o intuito de mostrar a evolução da arte e educação. Outro destaque eram os jardins do museu que, organizados como os projetos paisagísticos ingleses no século XVIII, dispunham obras de arte, monumentos e memoriais de personalidades francesas com o intuito de criar paisagens pitorescas.

Na Itália e na cidade do Vaticano o panorama era de criação de espaços especiais para expor as obras, já na França o enfoque era com os itens da coleção em exposição. Eram escassos os projetos de edifícios para exibição de coleções que fossem separados e novos. O Museu do Prado (FIGURA 08), de 1784, construído por Juan de Villanueva e localizado em Madrid, é o outro exemplo que merece menção, por também se tratar do estilo neoclássico. Colunas de estilo toscano dão suporte a um frontão que marca o acesso central do edifício, e colunas em estilo jônico compõem um pórtico com pavilhões se estendem pelas extremidades. Segundo Pevsner (1979), o projeto para o Museu do Prado já apresentou as questões relativas do neoclassicismo no século XIX. E em outros projetos, locais foram especificados para a exibição de pinturas e outros para esculturas, apresentando-se como uma novidade e refinamento em relação aos projetos italianos.

No século XIX, o projeto mais importante de um edifício independente de exposição de antiguidades foi a Glyptothek, em Munique (FIGURA 09). Desde o começo, essa galeria (projetada para abrigar estátuas) foi pensada para ser acessível ao público, e foi projetada por Franz Leo von Klenze, em 1816. A fachada principal era constituída por oito pilares colossais e com capiteis de estilo jônico mas sem caneluras, e com suas paredes sem possuir aberturas, mas com três nichos em cada lado, criados com influência renascentista, para a exposição de estátuas. No seu interior, a influência era das casas de banho romanas, notadas através dos afrescos; e as coleções eram dispostas cronologicamente.

Em seguida, Karl Friedrich Schinkel, arquiteto e urbanista alemão, projeta o Altes Museum (FIGURA 10), por causa do saturamento da Glyptothek. Disposto próximo a catedral e ao palácio de Berlim, o museu foi terminado em 1830. Esse é um projeto importante porque foi a primeira vez que longas filas de colunas ou galerias com transparência foram realmente implantadas, seguindo influência francesa. O museu contém dezoito colunas em estilo jônico caneladas que se posicionam entre dois pilares quadrados, e também de influência francesa, possui uma rotunda no centro do edifício. No projeto do Altes Museum, pode-se notar duas inovações tecnológicas. A primeira foi o uso de escadarias duplas projetadas no átrio que ligavam as salas de exposições contidas no térreo (antiguidades) e no pavimento superior (pinturas), dando uma unidade de composição para o projeto. E a segunda, foi a utilização, como prevenção contra incêndios, de elementos de ferro fundido.

Entre os anos de 1826 e 1836 foi construída em Munique a Alte Pinakothek (FIGURA 11), pelo arquiteto alemão Franz Leo von Klenze. Esse museu junto com a Glyptothek, representam os projetos de galerias e museus do século XIX; com a Alte Pinakothek exibindo pinturas e imagens, e a Glyptothek exibindo esculturas e antiguidades. A Alte Pinakothek não era do estilo neoclássico como a Glyptothek, o Altes Museum ou o Museu Britânico, ela foi construída no estilo neorrenascentista, tanto no seu exterior como nas salas principais do seu interior. Pevsner (1979) a descreve como:

A Pinakothek tem vinte e cinco subdivisões ao longo da fachada seguindo de oeste para leste [...]. A entrada estava na extremidade leste, mas esta e as escadas foram alteradas recentemente após danos de guerra¹¹. O plano previa depósitos para obras não expostas, biblioteca e sala de gravuras no térreo e para exposição pública no piso superior. Organizada foi por escolas artísticas, seguindo em geral uma ordem cronológica. Mas a inovação mais importante foi

¹¹ Aqui o autor se refere a 2ª Guerra Mundial, fato que abalou a Europa entre os anos de 1939 a 1945.

o planejamento de três faixas paralelas ao longo das vinte e cinco subdivisões, a do meio para os salões principais com iluminação zenital para grandes pinturas, a ao sul acompanha uma galeria que dá acesso a todas as salas, e a ao norte para salas com janelas para as pequenas pinturas (PEVSNER, 1979, p. 129-130).

O projeto da Alte Pinakothek teria grande influência em museu planejados futuramente, por exemplo, a Neue Pinakothek de Munique (FIGURA 12), o National Museum de Estocolmo, a Gemäldegalerie de Dresden e o Hermitage em St. Petersburg.

Na segunda metade do século XIX, pode-se notar a multiplicação de novos museu. Por exemplo, na Inglaterra haviam 59 museus em 1850, esse número aumenta em 295 até 1914; na Alemanha no começo do século XIX haviam 15 novos museus, já no começo do século XX haviam 179 novos museus. O mesmo ocorre nos Estados Unidos, durante o mesmo período, a exemplo, a Yale Art Gallery de New Haven, o Metropolitan de New York (FIGURA 13), o Boston Museum of Fine Arts de Boston, etc.

Desde então, os museus se tornaram lugar de exposições de artes aplicadas, artes decorativas, e diferentes campos das ciências, e não só esculturas e pinturas. Nasceram novos museus que abrigavam exposições de história natural e ciências. Além de apresentarem diferentes composições estilísticas, como neogótico, barroco, clássico, romanesco, etc. A exemplo, o Peale Museum na Philadelphia, o Oxford Museum na Inglaterra, o Natural History Museum, em Londres e o American Museum of Natural History em New York.

No panorama histórico brasileiro, Chagas (1999) discorre que, foi com a vinda da família real portuguesa ao Brasil, em 1808, que instituições como museus começaram seu desenvolvimento. Como o país até então era uma colônia de exploração, equipamentos e instituições como bancos, teatros, museus, indústrias, bibliotecas, etc. não existiam no território nacional, e com a chegada da coroa portuguesa eles precisaram ser criados. Assim nasceu, por exemplo, a Imprensa Régia em 1808, a Biblioteca Real em 1810, o Jardim Botânico em 1811 e o Teatro Real de São João em 1813; assim como o Museu Real em 1818.

O Museu Real (FIGURA 14), entretanto, só se tornaria acessível ao público em 1821. Tinha como referência o modelo de museologia europeu daquela época; e continha em seu acervo itens de história natural e ciências. Segundo Chagas (1999), no início de suas atividades o museu era centrado em manter e incentivar principalmente as culturas europeias e americana, mas com a Independência em 1822, a instituição passou a ter papel na criação da identidade nacional brasileira, através de coleta e preservação de itens considerados importantes para a

história do Brasil, além de estimular a criação de outros institutos histórico fora do Rio de Janeiro que mantinham interação com o museu.

Segundo Neiva e Perrone (2013), entre o fim do século XIX e o começo do século XX, é possível notar uma expansão nos diferentes tipos e tipologias de museus, mas ainda privilegiando o neoclassicismo como o modelo ideal. A partir da década de 1920, ocorre uma mudança e ampliação significativas nas concepções básicas e na funcionalidade dos modelos de museus.



FIGURA 02 - CORTILE DEL BELVEDERE, VILLA BELVEDERE, DE BRAMANTE, VATICANO.
FONTE: Wikimedia (2009).



FIGURA 03 - VILA MEDICI, ROMA.
 FONTE: Stephen Danko (2011).

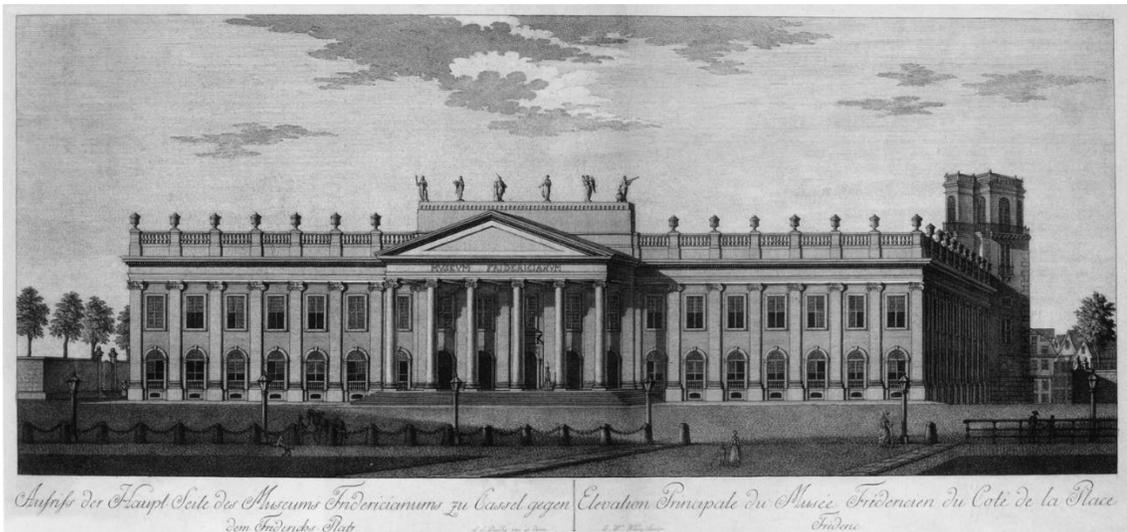


FIGURA 04 - FRIDERICIANUM, DO MARQUÊS DE ARGENSON, ALEMANHA.
 FONTE: Museumsgeschichte (2015).



FIGURA 05 - MUSEU PIO-CLEMENTINO, VATICANO.
 FONTE: Flickr (2010).

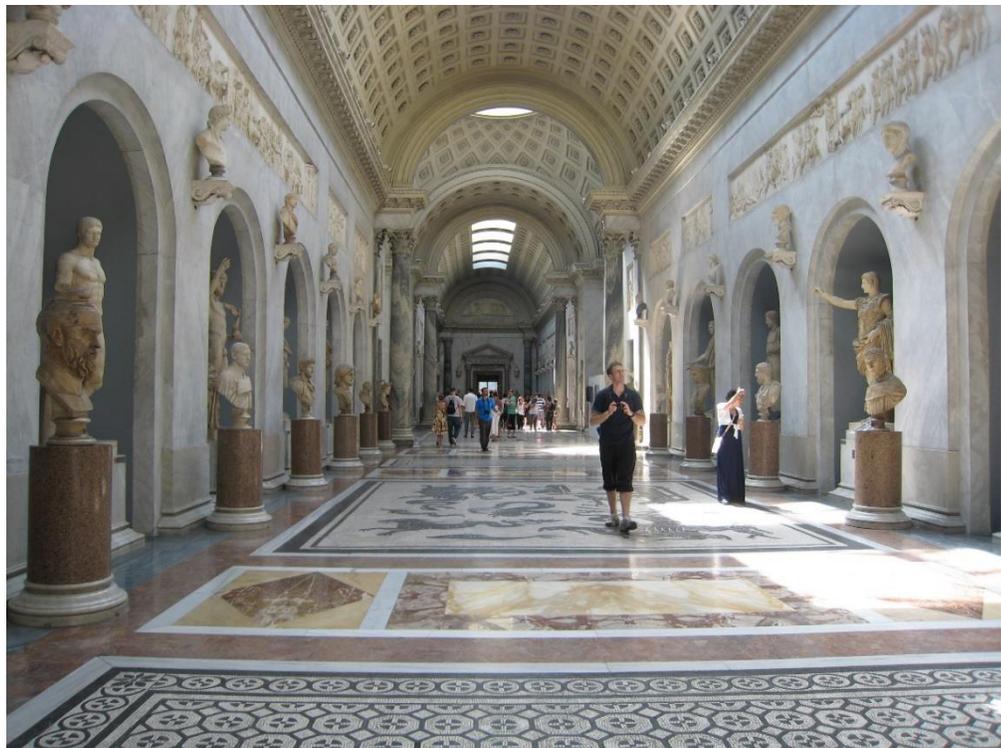


FIGURA 06 - BRACCIO NUOVO, DE RAFFAELLO STERN, VATICANO.
 FONTE: Rome So You See It (2013).



FIGURA 07 - MUSÉE DES MONUMENTS FRANÇAIS, DE ALEXANDRE LENOIR.
FONTE: Wikipedia (2011).



FIGURA 08 - MUSEU DO PRADO, DE JUAN DE VILLANUEVA, MADRID.
FONTE: Wikipedia (2016).



FIGURA 09 - GLYPTOTHEK, DE FRANZ LEO VON KLENZE, MUNIQUE.
FONTE: Britannica (2017).



FIGURA 10 - ALTES MUSEUM, DE KARL FRIEDRICH SCHINKEL, BERLIM.
FONTE: Wikimedia (2011).



FIGURA 11 - ALTE PINAKOTHEK, DE FRANZ LEO VON KLENZE, MUNIQUE.
FONTE: Utrip (2010).

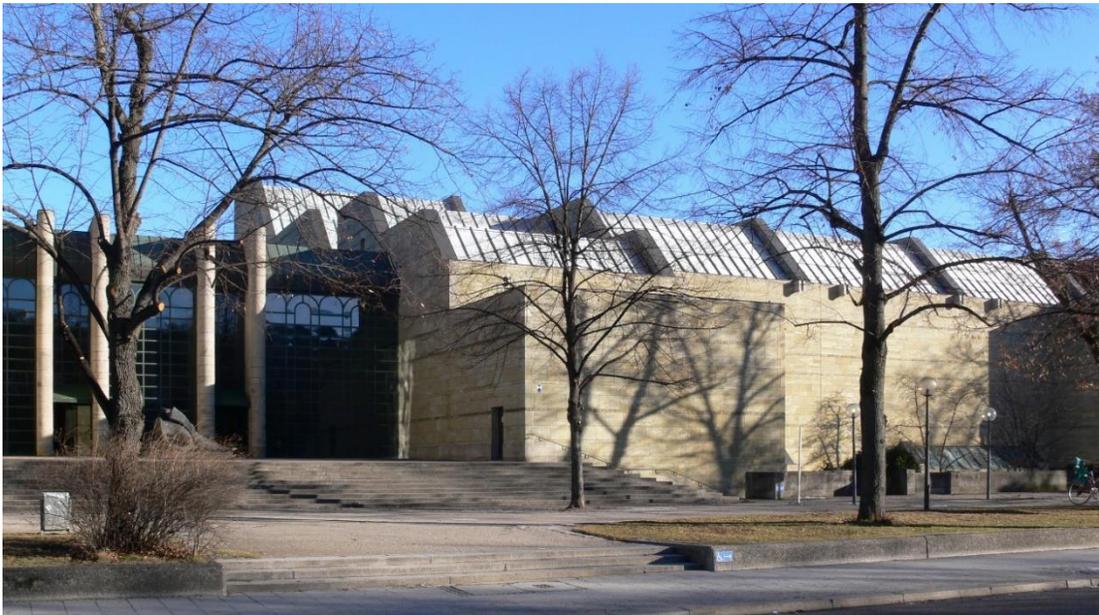


FIGURA 12 - NEUE PINAKOTHEK, MUNIQUE.
FONTE: Wikimedia (2009).



FIGURA 13 - METROPOLITAN, NEW YORK.
FONTE: NYCgo (2017).



FIGURA 14 - MUSEU REAL, RIO DE JANEIRO.
FONTE: Revista HCSM (2015).

3.3 A TIPOLOGIA DE MUSEU

De acordo com o ICOM (2013), desde sua criação até os dias atuais, os museus sofreram modificações arquitetônicas de tipologia. O projeto do museu passa por transformações de acordo com as mudanças de necessidades, em relação à exposição, transmissão, pesquisa e preservação de suas coleções. Novas funções e atividades são integradas aos museus, antes somente utilizados para abrigar suas coleções. Questões referentes à estrutura física da área de exposição e sua distribuição organizacional, assim como a correta iluminação e ventilação dos espaços, tornam-se de grande relevância.

No século XX, segundo o ICOM (2013), as novas funções implantadas ao museu, junto com a construção de anexos para abrigar depósitos e áreas técnicas, exige que o arquiteto reflita ao projetar tais espaços. Portanto, ele deve projetar o edifício também de acordo com as necessidades das áreas administrativas e técnicas, produzindo um programa adequado a todas as funções do museu.

Conforme analisa Arantes (1991), as relações entre as obras de arte e os usuários sofrem claras modificações nos museus contemporâneos. A implementação de atividades que atraem a cidade para o interior do museu, além de terraços, jardins e passarelas, o tornam quase um centro de comércio.

Montaner (2003), em seu livro *Museus para o século XXI*, estipula sete tipologias dos museus contemporâneos, nomeando-as de: “Museu como Organismo Extraordinário”, “Evolução da Caixa”, “Objeto Minimalista”, “Museu-Museu”, “Museu Voltado Para Si Mesmo”, “Museu Colagem” e “Antimuseu”.

A tipologia “Museu como Organismo Extraordinário”, segundo Montaner (2003), são os museus que, inseridos na paisagem urbana, se caracterizam como únicos. No geral, tais edifícios tentam destoar do entorno imediato em que estão inseridos. São exemplos dessa tipologia: o Museu Guggenheim Bilbao, na cidade de Bilbao, Espanha, de Frank Gehry (FIGURA 15); a Cidade das Artes e Ciências de Valencia, em Valencia, Espanha, de Santiago Calatrava (FIGURA 16); e o Museu Solomon R. Guggenheim, em New York, EUA, de Frank Lloyd Wright (FIGURA 17).

A tipologia “Evolução da Caixa”, para Montaner (2003), é proveniente das teorias do modernismo, que pregavam a concepção de museu como uma caixa. Sua volumetria deveria evoluir até o abstrato, o volume puro. Essas teorias propunham que o programa funcional fosse

resolvido através da flexibilidade e das tecnologias disponíveis na época, como ventilação artificial e iluminação.

Dentro dos preceitos da arquitetura moderna, dois modelos distintos eram apresentados sobre como conceber os espaços internos dos museus. O primeiro por Le Corbusier, que sugere um edifício de crescimento ilimitado, articulado em volta de um espaço central, com claraboias para iluminação e cubos como volumetria. A exemplo a Fundação Maeght, na cidade de Saint-Paul-de-Vence, França, de Lluís Sert (FIGURA 18). O segundo por Mies van der Rohe, que propõe o edifício em planta livre; a exemplo, a Neue Nationalgalerie, em Berlim, de Mies van der Rohe (FIGURA 19).

O “museu vertical” foi um novo modelo que surgiu a partir da tipologia “da Caixa”, e tornado possível através dos avanços da tecnologia, onde seu primeiro exemplo é o Museum of Modern Art (MoMA), em New York, pelos arquitetos Philip L. Goodwin e Edward Durell Stone (FIGURA 20), desenvolvendo-se, assim, do edifício horizontal para o vertical, segundo Montaner (2003).

O próximo modelo foi a “caixa de fluxos” que, para Montaner (2003), se caracterizam como edifícios de concreto armado, com ausência de janelas, iluminação reduzida e artificial. Como exemplo, há o Everson Museum of Art, em Syracuse, EUA, de I.M. Pei (FIGURA 21). Um outro modelo de tipologia foi o de “caixa polifuncional”, como exemplo o Centro Georges Pompidou, na cidade de Paris, França, de Renzo Piano e Richard Rogers (FIGURA 22). O último modelo de museu “caixa”, segundo Montaner (2003) e ICOM (2013), é o edifício desmaterializado, ou seja, espaços livres de grandes proporções alcançados através das tecnologias de última geração.

O museu como “Objeto Minimalista” é a próxima tipologia exposta por Montaner (2003). Essa tipologia se caracteriza por sua estética minimalista, com formas e espaços simples; muito próxima ao conceito de museu “caixa”. Os edifícios são projetados a partir de formas geométricas abstratas e de arte conceitual. Para Montaner (2003), essa tipologia é mais adequada a determinados tipos de museus, que precisam passar por algum tipo de renovação e intervenção em sua funcionalidade.

Dois exemplos conhecidos dessa tipologia são: a pirâmide construída para o Museu do Louvre, em Paris, por I. M. Pei (FIGURA 23), que reestruturou muitos dos espaços internos do museu; e a intervenção no Museu Britânico, em Londres, de Norman Foster (FIGURA 24). No panorama nacional, tem-se o exemplo do Museu Brasileiro da Escultura, na cidade de São Paulo, pelo arquiteto Paulo Mendes da Rocha (FIGURA 25).

A tipologia seguinte é o “Museu-Museu”, que segundo Montaner (2003), pode ser subdividida em duas, museus projetados para incorporar a estruturação urbana, e museus projetados a partir de sua tipologia para solucionar seu interior. Para o autor não é sobre projetar os museus através de colagens de pedaços, concepção de cubos perfeitos ou criação de caixas polifuncionais,

[...] mas trata-se, ao contrário, de configurar os edifícios como uma estrutura de espaços pensados com critérios de análise tipológica, atendendo assim ao caráter das coleções. Dessa maneira, cada novo museu surge como uma interpretação daqueles que o precederam, gerando obras que partem da redefinição dos elementos essenciais da tradição [...] e que comportam edifícios de uma estrutura definida e compartimentada (MONTANER, 2003, p. 62).

Um exemplo é o Yale Center for British Art, em New Haven, EUA, de Louis Kahn (FIGURA 26), onde é possível observar tal tipologia. Além de Kahn, outros projetos contextualistas podem ser observados por arquitetos como Rafael Moneo e Aldo Rossi.

A tipologia pode ser aplicada principalmente para remodelar edificações pré-existentes, condicionantes existentes e tipologias estruturais existentes. Isso pode ocorrer em edifícios antigos de diversas tipologias e monumentos que se transformam em museus, em museus antigos que precisam passar por reorganizações e em museus pré-existentes que precisam passar por renovações. Para Montaner (2003), é possível empregar esse método em construções recentes. Entretanto, são nos projetos de reciclagem e revitalização que transformam edificações degradadas em museus, que essa tipologia tem maior notoriedade.

Em todos estes casos, o museu é entendido como a presença de diversos extratos arqueológicos e históricos a espera de serem interpretados e inseridos em uma nova ordem tipológica. E o projeto consistirá de articular estas presenças reais, em reconstruir criticamente uma tipologia que tenha a ver com a memória. (MONTANER, 2003, p. 74).

A próxima tipologia delineada por Montaner (2003) é a do “Museu Voltado Para Si Mesmo”, onde se caracteriza o controle visual ao exterior do edifício, uso de iluminação natural e ênfase nos espaços internos. Nessa tipologia os museus se alinham com os preceitos do realismo, portanto, se adequando ao seu entorno imediato e destacando os itens de suas coleções com espaços exclusivos. Tendo um cuidado especial com o paisagismo e o meio urbano no seu exterior, e no interior baseia-se em critérios da museologia.

Exemplos dessa tipologia são os notáveis: Museu Judaico, em Berlim, de Daniel Libeskind (FIGURA 27), e a Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre, de Álvaro Siza Vieira (FIGURA 28).

Segundo Montaner (2003), o “Museu Colagem” tem grande influência do pós-modernismo. Onde o museu utiliza de sua composição e forma para transmitir seu conteúdo, manifestando sua posição simbólica. Rompendo com os valores do modernismo, de “caixa”, os museus passam a utilizar de todas as relações que podem existir entre o usuário e a arte, fazendo uso dessa nova posição simbólica e de valores atribuídos.

Nos museus dessa tipologia, os projetos passam a criar percursos arquitetônicos com o conjunto de edifícios, e no seu interior utiliza da maneira americana de organizar os espaços, por épocas históricas. É vista como uma contraposição a “caixa única” e ao minimalismo de outras tipologias. Um exemplo dessa tipologia é a Getty Foundation, em Los Angeles, de Richard Meier (FIGURA 29).

E por último, a tipologia “Antimuseu” que, segundo Montaner (2003), pertence as correntes de vanguarda, e manifestam a crítica e problemática da arte, discutindo o próprio espaço físico das galerias. Essa corrente tinha a intenção de quebrar as tradições clássicas e modernas do espaço baseado no purismo e no luxo. Propunha a adição de áreas de exposição de novas formas de mídias, como a fotografia e filmes, além de utilizarem de intervenções urbanas em espaços na cidade, visando uma maior participação e contato com o público dessa áreas. Como exemplo o Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, na cidade do Rio de Janeiro (FIGURA 30), baseado em um edifício em estilo neoclássico.



FIGURA 15 - MUSEU GUGGENHEIM BILBAO, DE FRANK GEHRY, BILBAO, ESPANHA.
FONTE: Archdaily (2016).

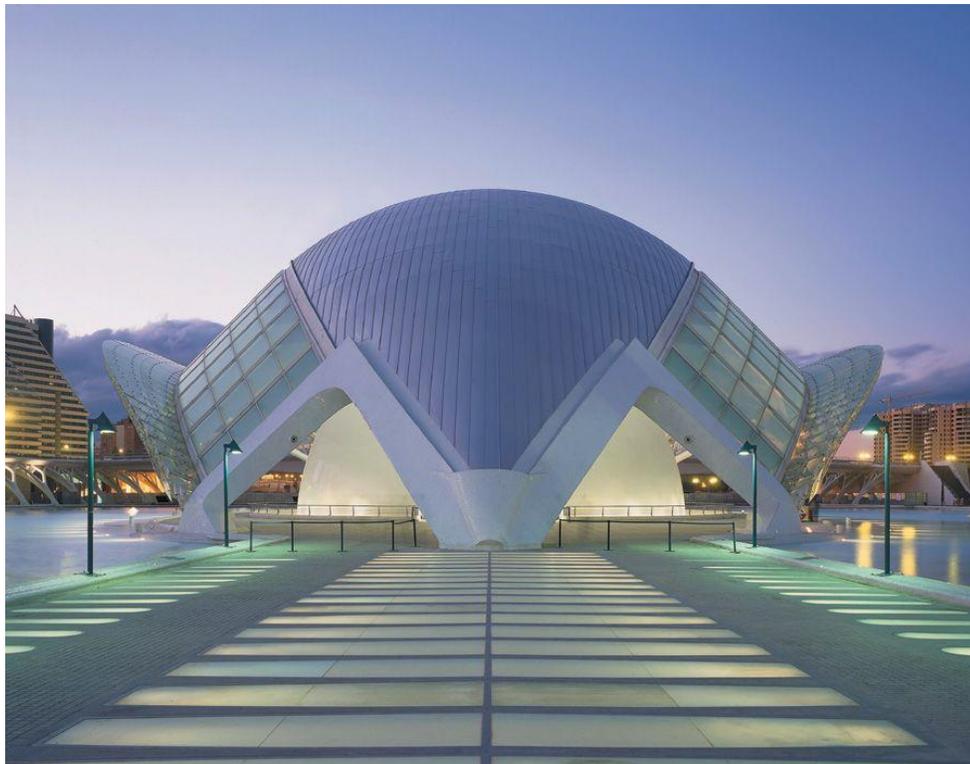


FIGURA 16 - CIDADE DAS ARTES E CIÊNCIAS, DE SANTIAGO CALATRAVA, VALENCIA, ESPANHA.
FONTE: AU (2002).



FIGURA 17 - MUSEU SOLOMON R. GUGGENHEIM, DE FRANK LLOYD WRIGHT, NEW YORK, EUA.
FONTE: Archdaily (2016).



FIGURA 18 - FUNDAÇÃO MAEGHT, DE LLUÍS SERT, SAINT-PAUL-DE-VENCE, FRANÇA.
FONTE: Musée e Office de Tourisme Saint-Paul-de-Vence (2017).



FIGURA 19 - NEUE NATIONALGALERIE, DE MIES VAN DER ROHE, BERLIM.
FONTE: Wikipedia (2009).



FIGURA 20 - MUSEUM OF MODERN ART (MOMA), DE PHILIP L. GOODWIN E
EDWARD DURELL STONE, NEW YORK.
FONTE: NewYork.de (2010).



FIGURA 21 - EVERSON MUSEUM OF ART, DE I.M. PEI, SYRACUSE, EUA.
FONTE: New York Up State (2016).

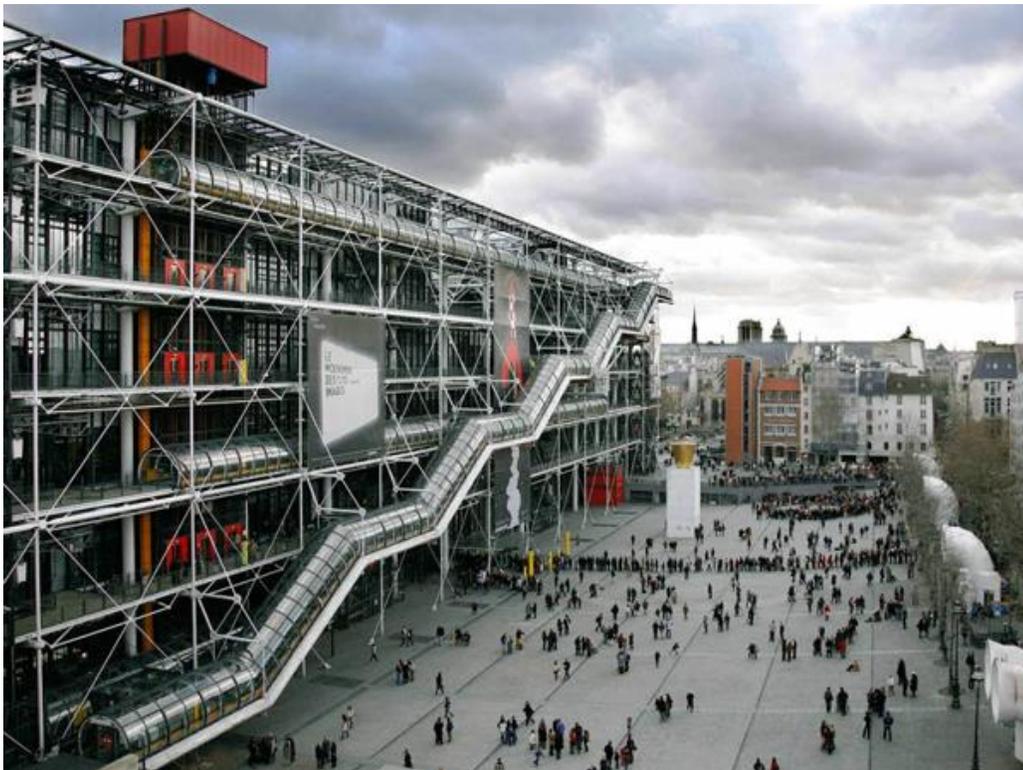


FIGURA 22 - CENTRO GEORGES POMPIDOU, DE RENZO PIANO E RICHARD ROGERS, PARIS.
FONTE: Portobello (2017).



FIGURA 23 - PIRÂMIDE CONSTRUÍDA PARA O MUSEU DO LOUVRE, DE I. M. PEI, PARIS.
FONTE: Pixabay (2014).



FIGURA 24 - INTERIOR DO MUSEU BRITÂNICO, DE NORMAN FOSTER, LONDRES.
FONTE: Top Travel List (2017).



FIGURA 25 - MUSEU BRASILEIRO DA ESCULTURA, DE PAULO MENDES DA ROCHA, SÃO PAULO.
FONTE: WhereTraveler (2017).



FIGURA 26 - YALE CENTER FOR BRITISH ART, DE LOUIS KAHN, NEW HAVEN, EUA.
FONTE: British Art (2016).



FIGURA 27 - MUSEU JUDAICO, DE DANIEL LIBESKIND, BERLIM.
FONTE: Archdaily (2015).



FIGURA 28 - FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, DE ÁLVARO SIZA VIEIRA, PORTO ALEGRE.
FONTE: Archdaily (2014).



FIGURA 29 - GETTY FOUNDATION, DE RICHARD MEIER, LOS ANGELES.
FONTE: LA Times Blogs (2012).



FIGURA 30 - CENTRO MUNICIPAL DE ARTE HÉLIO OITICICA, RIO DE JANEIRO.
FONTE: Guia Cultural Centro do Rio (2015).

4 ANÁLISE DE CORRELATOS

4.1 INTRODUÇÃO

Como fundamento para a composição das diretrizes de projeto e servindo como referência de programa e de soluções técnicas, nesse capítulo são apresentados três correlatos, obras existentes que dispõem de características semelhantes às propostas para a realização do presente trabalho.

Os critérios para a escolha das obras foram a questão de escala, uso e tipo de intervenção em construções históricas. Para tanto, a escala deveria ser reduzida, preferivelmente residencial, o uso deveria ser como museu e a intervenção, uma reciclagem. Conseqüentemente, são três casos de obras residenciais históricas que passaram pelo processo de reciclagem para acomodarem um museu como função atual.

As obras escolhidas foram o Museu Peggy Guggenheim, em Veneza, o Museu Rodin Bahia, em Salvador e o Museu Paranaense, em Curitiba. Além das características acima citadas, os três exemplos também apresentam soluções espaciais e atributos funcionais de interesse para as intenções do presente trabalho. A seguir, uma análise descritiva mais detalhada de cada projeto escolhido.

4.2 MUSEU PEGGY GUGGENHEIM

CONTEXTO HISTÓRICO E ATUAL

O Museu Peggy Guggenheim, localizado em Veneza, Itália, fica às margens do Grand Canal entre a Basílica de Santa Maria della Salute e a Gallerie dell'Accademia (FIGURA 31). A coleção presente no museu foi uma das primeiras na Europa dedicada à arte moderna.

A exposição permanente de maior destaque é a Coleção Peggy Guggenheim de Arte Moderna, formada por obras de arte do século XX, de movimentos diversos (do Cubismo e Surrealismo ao Expressionismo Abstrato) e artistas variados (como Picasso, Duchamp, Mondrian, Kandinsky, Klee, Dalí e Pollock), além de exibir a Coleção Peggy Guggenheim de arte

etnológica, formada por peças de diversas culturas aborígenes. Também expõe permanentemente a Coleção Schulhof, com pinturas e esculturas de artistas europeus e americanos de depois de 1945, em uma galeria interna e um jardim do museu; e a Coleção Nasher de esculturas, expostas em outro jardim do museu; além de exibir exposições temporárias de diferentes temas relacionados à arte moderna (FIGURA 32). O museu também administra e opera o Pavilhão Americano da Bienal de Veneza (GUGGENHEIM, 2017).

O Museu Peggy Guggenheim faz parte da Fundação Solomon R. Guggenheim, com sede em New York, que também administra o Museu Solomon R. Guggenheim (1959), em New York, EUA, projetado por Frank Lloyd Wright¹², o Museu Guggenheim Bilbao (1997), em Bilbao, Espanha, projetado por Frank Gehry¹³, e o Museu Guggenheim Abu Dhabi (em construção), em Abu Dhabi, Emirados Árabes, também projeto de Frank Gehry.

A Fundação foi fundada em 1937, por Solomon R. Guggenheim (1861-1949), um rico judeu americano dono de indústrias, que havia começado a comprar obras de arte no final da década de 1920. Segundo Guggenheim a Fundação foi formada para a “promoção, encorajamento e educação em artes e esclarecimento do público” (GUGGENHEIM, 2017. Tradução da autora). De 1937 a 1949, tanto Solomon R. Guggenheim, quanto sua sobrinha Peggy Guggenheim abrem diversas galerias e pequenos museus nos Estados Unidos e na Europa. Em 1952 o principal museu aberto por Guggenheim em New York recebe o nome de seu fundador como homenagem por causa de sua morte em 1949. Já em 1959 o museu é transferido e aberto ao público no novo prédio projetado por Frank Lloyd Wright, local onde o museu permanece até hoje. Entre 1990 e 1992 o Museu Solomon R. Guggenheim passa por uma restauração e construção de um anexo projetado por Gwathmey Siegel and Associates Architects.

Em 1997 o Museu Guggenheim Bilbao, com projeto de Frank Gehry, é inaugurado; implantado em uma região degradada de Bilbao, serviu como incentivo para as obras de revitalização da região ocorridas em sequência. De 2005 a 2008 o Museu Solomon R. Guggenheim é restaurado novamente. Em 2006 é anunciado a construção, com projeto de Frank Gehry, do Museu Guggenheim Abu Dhabi, mas ainda sem previsão de inauguração (GUGGENHEIM, 2017).

¹² Frank Lloyd Wright (1867-1959), arquiteto americano, conhecido por suas obras de arquitetura orgânica.

¹³ Frank Gehry (1929-), arquiteto canadense, conhecido por suas obras pós-modernistas desconstrutivistas.

Segundo Guggenheim (2017), a Fundação Solomon R. Guggenheim é reconhecida mundialmente pela qualidade dos serviços prestados em relação à preservação e divulgação da arte no mundo todo. Desenvolve todo ano várias exposições temporárias, publica livros e catálogos sobre diversos assuntos, distribui bolsas de estudo em artes, oferece estágios para estudantes de todas as partes do mundo, além de promover em seus museus seminários, conferências, visitas educacionais e guiadas, atividades para crianças e incentivo na pesquisa de variados temas relacionados a arte, arquitetura, seus museus e a família Guggenheim.

Peggy Guggenheim (1898-1979) nasceu em New York, em uma família de descendência judia e suíça, que fez fortuna no final do século XIX através da indústria de extração e fundição de metais. Foi casada com Laurence Vail, e depois com Max Ernst, e manteve amizade com vários artistas modernistas, como Marcel Duchamp e Jackson Pollock, que receberam grande incentivo de Peggy Guggenheim. Foi de importância vital no desenvolvimento do movimento artístico moderno americano dentro dos Estados Unidos e sua disseminação na Europa (GUGGENHEIM, 2017).

Segundo Guggenheim (2017), em 1949, um ano depois de expor sua coleção na Bienal de Arte de Veneza, Peggy Guggenheim comprou o Palazzo Venier dei Leoni da Viscondessa Doris Castlerosse. Peggy Guggenheim morou no Palazzo até o fim da sua vida, e estabeleceu seu museu no local, abrindo a partir de 1951, durante o verão, para visitação pública. Durante todo o tempo que morou em Veneza, ela continuou a aumentar sua coleção e apoiar artistas. Em 1970 ela doou seu Palazzo, e em 1976, sua coleção para a Fundação Solomon R. Guggenheim, com a condição que a coleção permanecesse em Veneza. A partir de 1980, o Museu Peggy Guggenheim passou a abrir durante o ano todo ao público, sob administração da Fundação.

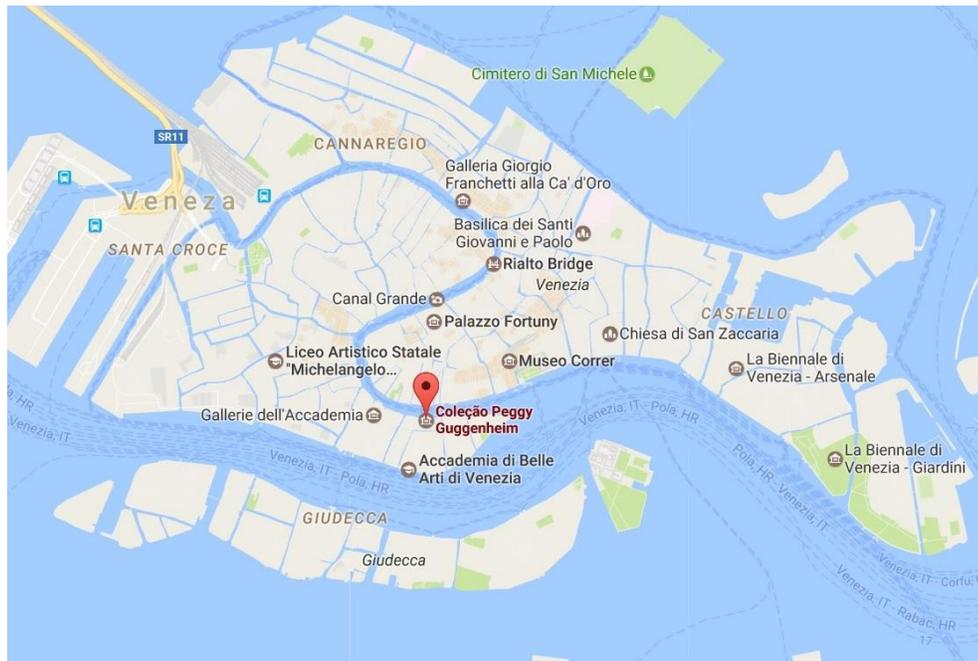


FIGURA 31 - MAPA DE LOCALIZAÇÃO DO MUSEU PEGGY GUGGENHEIM.
FONTE: Google Maps (2017).

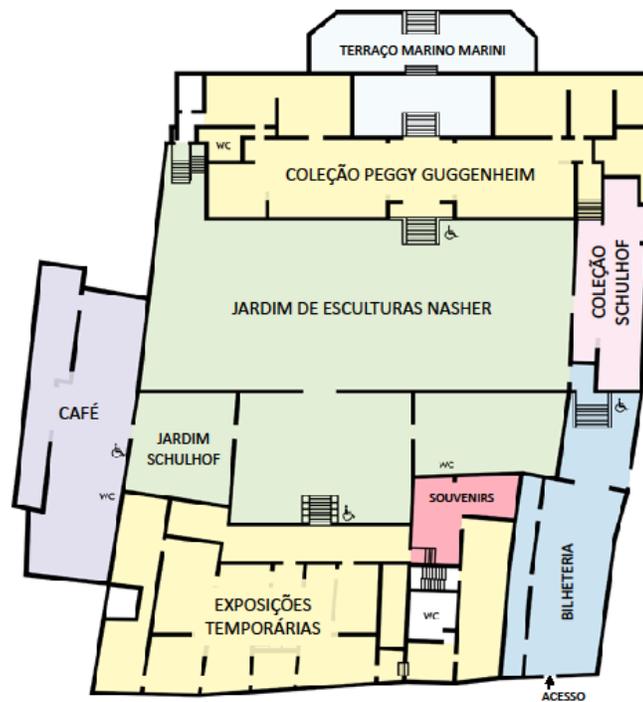


FIGURA 32 - MAPA ESQUEMÁTICO DO MUSEU PEGGY GUGGENHEIM.
FONTE: Guggenheim (2017). Modificado pela Autora (2017).

A OBRA

O Palazzo Venier dei Leoni foi projetado pelo arquiteto Lorenzo Boschetti¹⁴ a pedido da família Venier¹⁵. Originalmente deveria ter tido cinco pavimentos e fachada de estilo clássico (FIGURA 33). A construção começou por volta de 1748, mas foi interrompida, por motivo desconhecido, com apenas um pavimento completo (GUGGENHEIM, 2017).

Segundo Guggenheim (2017), sua fachada clássica foi inspirada no Palazzo Corner (FIGURA 34) - edifício ainda existente e posicionado em frente ao Palazzo Venier dei Leoni, na margem oposta do Grand Canal - com arcos triplos no térreo que se estenderiam até os pavimentos superiores e feita de pedra de Ístria¹⁶, com adorno de dezoito cabeças de leões. O Palazzo era constituído, além do térreo com seus cômodos e jardim, de um pequeno porão e um terraço (FIGURA 35).

Em 1958, Peggy Guggenheim construiu uma *barchessa*¹⁷ de um pavimento no jardim, anexado à casa. Em 1961, substituiu os portões de madeira do Palazzo por portões de metal com vidros de Murano¹⁸. Já no ano de 1985, todos os cômodos do Palazzo tinham sido transformados em área de exposição da coleção, e os ambientes no subsolo convertidos em área de apoio ao museu. A fachada e o terraço foram restaurados e o jardim foi refeito com projeto paisagístico do arquiteto veneziano Giorgio Bellavitis. Entre 1993 e 2006, foram realizadas expansões (anexos) no museu devido ao aumento da coleção. O prédio adjacente da Fondazione Levi e seus jardins foram alugados, além de várias propriedades vizinhas terem sido compradas, resultando em espaço adicional para exposições, jardins, loja de souvenir e café (GUGGENHEIM, 2017).

Atualmente, no museu, existem as áreas de exposições permanentes e temporárias, jardins (FIGURA 36), loja de souvenir, café e um terraço (onde acontecem eventos especiais); além de uma biblioteca aberta para consulta do público, que tem como objetivo ajudar pesquisas e disseminar conhecimento, com obras sobre o museu, o Palazzo, arte moderna e a família Guggenheim. O museu também conta com um departamento de conservação, que é responsável

¹⁴ Lorenzo Boschetti (1709-1772), arquiteto italiano. Sua única obra conhecida em Veneza, além do Palazzo Venier dei Leoni, é a Igreja de San Barnaba.

¹⁵ Uma das mais antigas, nobres, ricas e poderosas famílias de Veneza.

¹⁶ Pedra de Ístria, muito usada na construção de edifícios em Veneza, é um tipo de calcário denso e impermeável.

¹⁷ Tipo de construção destinada a ser local de trabalho, como uma oficina residencial, típica da região de Veneza.

¹⁸ Produzido na ilha veneziana de Murano, é muito famoso por ser feito à mão, por sua qualidade e detalhamento.

pela proteção e preservação da coleção; discussão sobre conservação de obras, define programas para a conservação e manutenção, e executa trabalhos de restauração e conservação em pinturas, esculturas e trabalhos em papel; além de definir diretrizes para a salvaguarda correta das obras. O departamento também desenvolve pesquisas na área de conservação e restauração de obras de arte, com o intuito de entender melhor o uso de materiais, técnicas, padrões e causas de deterioração nas obras (GUGGENHEIM, 2017).

O acesso ao museu se dá pela Calle S. Cristoforo (pequena rua), onde se tem o controle de acesso através da bilheteria, em seguida se tem acesso ao Jardim Nasher de Esculturas (área central do museu, e conexão entre o Palazzo e os anexos). Desse ponto, pode-se acessar tanto a área principal de exposição (o Palazzo com a Coleção Peggy Guggenheim de Arte Moderna e a Coleção Peggy Guggenheim de Arte Etnológica), quanto a *barchessa* (com a Coleção Schulhof), e os anexos (com as áreas para exposições temporárias, loja de souvenir, café e o Jardim Schulhof) (FIGURA 37).

De maneira geral, o programa do museu funciona de maneira organizada, com áreas bem definidas. As exposições (FIGURA 38) seguem um percurso definido e nos itens expostos há placas como as informações necessárias para o entendimento das obras. Os ambientes têm sua iluminação e climatização controladas, e são preparados para atender pessoas com necessidades especiais, além de possuírem permeabilidade e integração visual com o exterior. Há, em alguns espaços de exposição dentro do Palazzo, a exibição de mobiliário (FIGURA 39) pertencente a Peggy Guggenheim e fotos antigas (FIGURA 40), demonstrando como era a organização de sua residência na época em que ela ainda a habitava. Um problema em relação ao museu seria o acesso, já que as ruas do centro histórico de Veneza são estreitas, não permitem a passagem de carros e são feitas de pedras irregulares, dificultando a chegada, especialmente se o indivíduo tiver alguma necessidade especial. Não foi possível encontrar informações que determinassem a localização exata da biblioteca e do subsolo (com a área técnica e os depósitos).

No projeto a ser desenvolvido em sequência a esse trabalho, é de interesse a biblioteca e sua função, o departamento de conservação e sua função e o jardim central como conexão entre os espaços construídos.



FIGURA 33 - MAQUETE REPRESENTANDO O PROJETO ORIGINAL DE CONSTRUÇÃO.
FONTE: Guggenheim (2017).



FIGURA 34 - PALAZZO CORNER, VENEZA.
FONTE: Acervo da Autora (2016).



FIGURA 35 - FACHADA E TERRAÇO DO MUSEU PEGGY GUGGENHEIM.
FONTE: Guggenheim (2017).

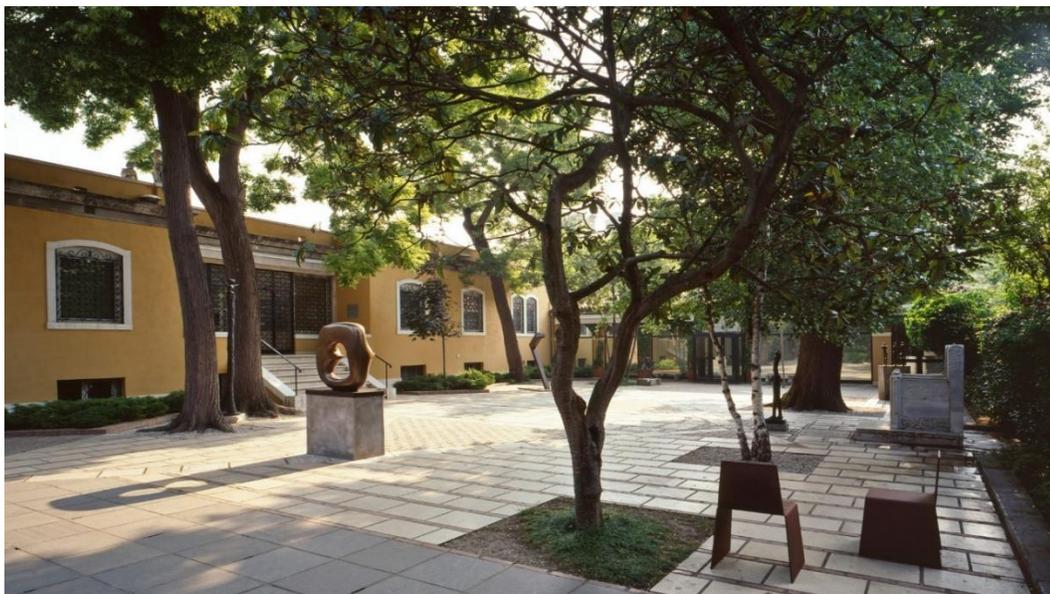
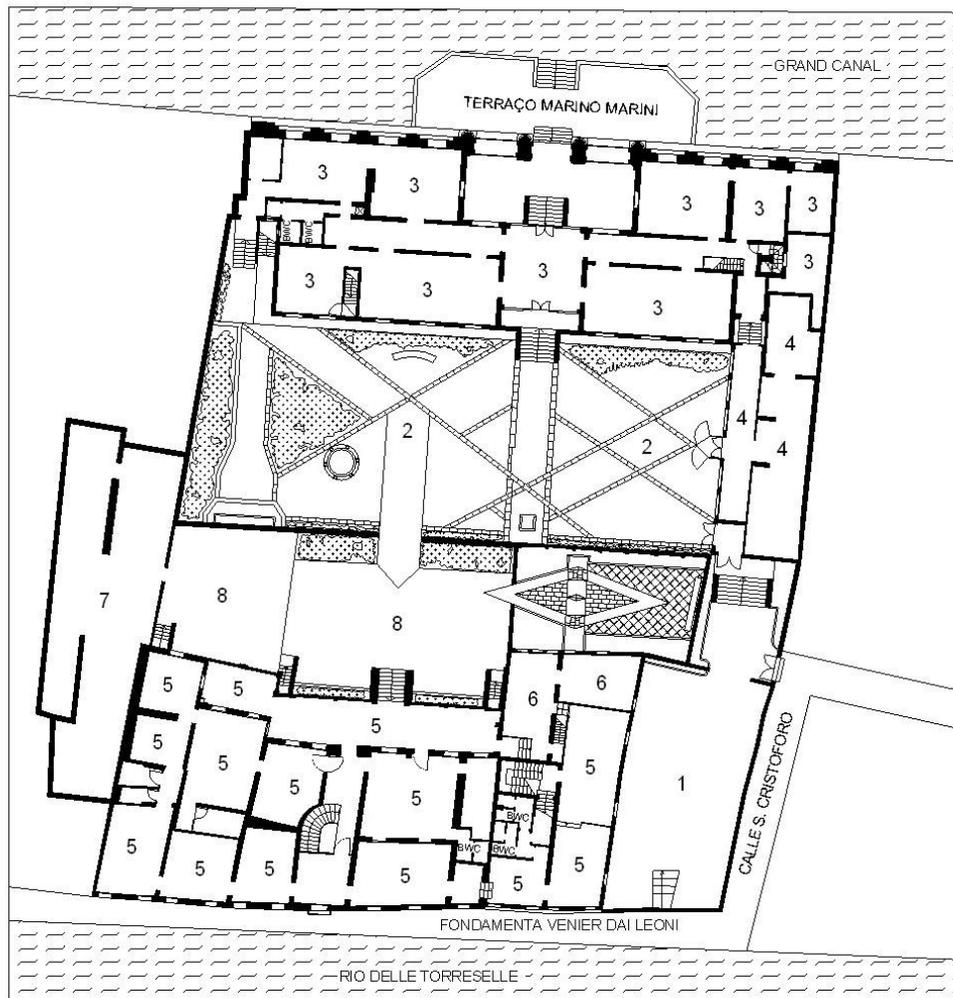


FIGURA 36 - JARDINS DO MUSEU PEGGY GUGGENHEIM.
FONTE: Guggenheim (2017).



PLANTA

- 1- Bilheteria
- 2- Jardim Nasher de Esculturas
- 3- Área de exposição (Coleção Peggy Guggenheim de Arte Moderna e de Arte Etnológica)
- 4- Barchessa (Coleção Schulhof)
- 5- Exposição temporária
- 6- Loja de souvenir
- 7- Café
- 8- Jardim Schulhof

FIGURA 37 - PLANTA DO MUSEU PEGGY GUGGENHEIM.
 FONTE: Guggenheim (2017). Modificado pela Autora (2017).



FIGURA 38 - INTERIOR DO MUSEU PEGGY GUGGENHEIM, SALAS EXPOSITIVAS.
FONTE: Divisare (2016).



FIGURA 39 - INTERIOR DO MUSEU PEGGY GUGGENHEIM, EXIBIÇÃO DE MOBILIÁRIO.
FONTE: Acervo da Autora (2016).



FIGURA 40 - INTERIOR DA RESIDÊNCIA DE PEGGY GUGGENHEIM, SALA DE JANTAR.
FONTE: Hardecor (2017).

4.3 MUSEU RODIN BAHIA

CONTEXTO HISTÓRICO E ATUAL

O Museu Rodin Bahia, localizado em Salvador, Bahia, foi implantado no Palacete Comendador Catharino, no Bairro da Graça (FIGURA 41). Recebeu esse nome por ter abrigado a exposição de peças do artista francês Auguste Rodin¹⁹. Atualmente é denominado como Palacete das Artes Rodin Bahia.

¹⁹ François-Auguste-René Rodin (1840-1917), foi um escultor francês, considerado um dos mais importantes artistas de sua época e tido como pioneiro na escultura modernista, exerceu grande influência nas correntes impressionista e simbolista.

Em 2009, a exposição *Auguste Rodin: homem e gênio* abriu para a visitação pública no Palacete. A exposição expunha 62 peças originais de gesso do artista francês, emprestadas pelo Governo Francês ao Governo Baiano e vindas do Musée Rodin Paris²⁰. As peças ficaram expostas no Palacete por três anos, e representaram um esforço em conjunto do Governo Estadual e da Secretaria de Cultural da Bahia para concretizar “um dos mais importantes projetos museológicos vistos na Bahia, que tem acelerado o número de visitas aos nossos museus, redefinindo a concepção popular sobre espaços museais” (PALACETE DAS ARTES, 2017). Além das peças em gesso, também foram exibidas quatro esculturas em bronze, compradas pelo Governo Baiano, e atualmente ainda em exibição nos jardins do Palacete.

A exposição das peças de Rodin não está mais no Palacete, com exceção de suas quatro esculturas no jardim, que representam a exposição permanente do museu. Atualmente, o local abriga exposições temporárias de diversos artistas de renome nacionais e internacionais, além de ter um forte caráter educacional, com foco no setor educativo, principalmente para escolas, e com a disponibilidade de visitas guiadas, palestras e cursos. O museu também é responsável por editar e vender livros e catálogos sobre artes plásticas e arte em geral, além de disponibilizar ao público um café/bar que serve opções de refeições contemporâneas que homenageiam tanto Rodin, como o próprio museu. No local também acontecem exposições fotográficas e exibições de filmes relacionados à arte nacional e internacional.

O Museu tem como missão

[...] difundir a cultura e as artes moderna e contemporânea, com ética, responsabilidade e dinamismo, por meio de ações de preservação, pesquisa, educação, exposição e democratização do acesso aos seus produtos, com o objetivo principal de compartilhar conhecimentos e experiências a uma diversidade de públicos, buscando a excelência a serviço da sociedade (PALACETE DAS ARTES, 2017).

O Museu Rodin Bahia foi a primeira filial de um museu dedicado ao artista fora de Paris. Para implantar esse projeto foi necessário encontrar um edifício que tivesse importância cultural para a cidade e que tivesse capacidade para atender a coleção de esculturas de Rodin (BRASIL ARQUITETURA, 2017). O prédio escolhido foi o Palacete Comendador Catharino, por ter semelhanças com o edifício Hotel Biron, local do Musée Rodin Paris (FIGURA 42), considerando

²⁰ Musée Rodin, localizado em Paris, França, foi aberto em 1919 no antigo Hotel Biron (edifício do século XVII), e exibe obras do escultor Auguste Rodin.



FIGURA 42 - MUSÉE RODIN PARIS, HOTEL BIRON.
FONTE: Musée Rodin (2017).

A OBRA

O Palacete Comendador Catharino, construído em estilo eclético em 1912 (FIGURA 43), pelo arquiteto italiano Rossi Baptista e com decoração do pintor e decorador italiano Oreste Sercelli, foi um projeto considerado inovador para a época. A obra expressou toda a vontade que a sociedade abastada tinha em mostrar modernidade através das influências inglesas e francesas. Demonstrando o seu poder econômico e social com a construção de edificações representativas em estilo e grandiosidade. O Palacete foi considerado não somente residência de uma família rica, mas foi visto como objeto de desfrute, obra artística, para os moradores da cidade na época (PALACETE DAS ARTES, 2017).

Construído em um terreno em um bairro residencial de alta renda, o Palacete dividia espaço com jardins, característica comum nas construções da época, além de um pomar, uma horta, estábulos, garagens, quadra de esportes e área de serviços. O pavimento térreo com pé-direito reduzido, quase um porão alto, era destinado quase que exclusivamente à área de serviço, além de uma biblioteca, adega, sala de bilhar e gabinete. O primeiro andar era o pavimento nobre

da residência, com espaços rebuscados, constituindo-se na parte pública da casa, com sala de visitas, sala de jantar e de música, vestíbulo, sala de almoço, copa e cozinha, aposento do mordomo e gabinete. No segundo andar ficava a área íntima da família, com dez quartos, varandas, saleta, sala de costura, e terraço; além de um sótão acima desse pavimento (JORDAN, 2006, p. 93-94).

Segundo Jordan (2006), a circulação na residência era feita através de uma escadaria de madeira que circundava um elevador francês metálico (algo de extremo luxo, mesmo para a burguesia da época). A iluminação e ventilação dos cômodos eram propiciadas pelas suas distribuições em torno da circulação central, voltados para os jardins. No exterior, escadas conectavam o térreo com o pavimento nobre, delimitando a entrada principal da residência. Tanto os materiais, como o mobiliário presente na residência vieram importados dos Estados Unidos ou da Europa, refletindo o gosto burguês e revelando o status econômico e social da família.

Depois de ser tombado pelo IPAC e servir como secretaria e conselhos estaduais, o Palacete passou a abrigar um museu. Para isso foi necessário que o edifício passasse por adaptações e restauro. “Tanto o restauro do palacete como as novas intervenções tiveram como objetivo dotar a edificação da infraestrutura necessária, adequando os espaços às atividades previstas para o museu” (BRASIL ARQUITETURA, 2017). Com uma área de 4.850 m² de terreno, o escritório Brasil Arquitetura desenvolveu o projeto (projetado em 2002 e construído entre 2003 e 2006) que reformulou e adaptou a residência em museu, além de expandir a área construída em quase o dobro com a construção de um anexo.

Convivência é a palavra que melhor expressa o ideário-guia do projeto de arquitetura do Museu Rodin Bahia. Convivência de dois edifícios com diferença de idade de um século: cada um, ao seu tempo, expressando uma técnica e um modo de construir, de morar, de usufruir o espaço. Ambos com personalidade própria, envolvidos por um jardim tropical que os une sem tirar deles o forte caráter, ou mesmo a interessante tensão (FERRAZ; FANUCCI, 2006).

Segundo Ferraz e Fanucci (2006), as intervenções feitas no Palacete foram suaves e pontuais, necessárias para que pudesse receber a nova função. Os trabalhos de restauração e recuperação feitos foram com o intuito de manter e valorizar suas características originais; com a adição de novos elementos dispostos discretamente nos espaços, como equipamentos de iluminação e climatização. A escadaria existente, que atendia do térreo ao segundo pavimento, teve mais um lance adicionado para que pudesse atender também ao sótão.

Foi implantado no edifício antigo, na parte posterior, um bloco de concreto aparente (FIGURA 44), que contém escada e elevador que conectam o térreo ao segundo pavimento (de acesso público), para atender a necessidade de uma circulação vertical que visasse a acessibilidade. Do bloco de circulação sai uma passarela, conectando o primeiro pavimento do Palacete ao do anexo, que também serve como cobertura para quem estiver ao nível do solo (FIGURA 45).

Os pontos norteadores de nossa proposta para a inserção de um novo volume construído no terreno, com área similar à do Palacete são: não interferir significativamente nas centenárias árvores do jardim; não competir com a presença dominante da construção histórica; e, sobretudo, se somar ao que lá existe, formando um conjunto articulado e fluido para ser livremente desfrutado pelo visitante (FERRAZ; FANUCCI, 2006).

Implantado no espaço atrás do Palacete e entre as árvores (FIGURA 46), o anexo “mantém uma distância de respeito e, através de alinhamentos horizontais e verticais, guarda uma relação de escala com o mesmo” (FERRAZ; FANUCCI, 2006). Sua espacialidade foi composta somente com vidro, treliças de madeira e planos de concreto aparente, com o intuito de valorizar a composição e decoração do Palacete, através do contraste entre os dois objetos (FIGURA 47).

Com iluminação zenital e pé direito duplo, o principal espaço do anexo é o salão central (FIGURA 48). As exposições apresentadas no salão podem ser apreciadas de diversos ângulos devido aos mezaninos e a passarela externa que circunda o edifício, originando áreas de exposição menores. O salão central também se estende para um pátio externo, devido a um plano de vidro, oferecendo assim a possibilidade de integração à área de exposição (FERRAZ; FANUCCI, 2006).

Segundo Ferraz e Fanucci (2006), no Palacete, o térreo foi destinado à recepção, loja e salas de aula; no primeiro pavimento fica a biblioteca/centro de pesquisa e área de exposição; o segundo pavimento é exclusivo como área de exposição; e o sótão contém a administração do museu. No anexo, o subsolo contém as áreas técnicas e as áreas para os funcionários, com uma entrada de serviços posicionada ao lado do Palacete; o térreo contém o café/bar e área de exposições; e o primeiro pavimento (mezanino) é exclusivo como área de exposições (FIGURAS 49, 50 e 51).

Por último, Ferraz e Fanucci (2006) mencionam que a fonte de inspiração para o projeto foi o jardim (FIGURA 52), valorizando os caminhos através da colocação de piso modulado de

pedra portuguesa, com as estátuas de Rodin junto à vegetação existente. Para os arquitetos, “este jardim é o principal apelo à convivência, hoje obrigatória em um museu que assume também a função de um centro de encontro através da arte e da cultura” (FERRAZ; FANUCCI, 2006).

O programa do museu, de maneira geral, funciona fluentemente, com seus espaços bem definidos e setorizados. A exposição permanente das obras de Rodin no jardim seguem o percurso dos caminhos de pedra portuguesa, e no interior dos edifícios o percurso é organizado de acordo com cada exposição em exibição no momento. Os ambientes são controlados em relação à climatização e iluminação, e foram construídos (anexo) ou adaptados (Palacete) para receber pessoas com necessidades especiais. A loja inserida no térreo do Palacete disponibiliza ao público a venda de postais, gravuras, livros e catálogos, principalmente sobre artes plásticas e artes em geral, além de indumentárias e vestuário. O espaço do anexo poderia ser melhor aproveitado, por vezes pequeno, não possibilita um grande número de itens expostos.

No projeto a ser desenvolvido em sequência a esse trabalho, é de interesse a biblioteca/centro de pesquisa, o jardim como área de exposição, a acessibilidade adaptada ao edifício antigo, a loja com venda de publicações sobre temas relacionados à coleção, o foco em ações educacionais e o contraste entre o edifício antigo e o novo.



FIGURA 43 - PALACETE COMENDADOR CATHARINO, IMAGEM DO COMEÇO DO SÉCULO XX.
FONTE: CECI (2005).



FIGURA 44 - BLOCO DE CIRCULAÇÃO VERTICAL.
FONTE: Brasil Arquitetura (2005).



FIGURA 45 - PASSARELA/COBERTURA.
FONTE: Brasil Arquitetura (2005).

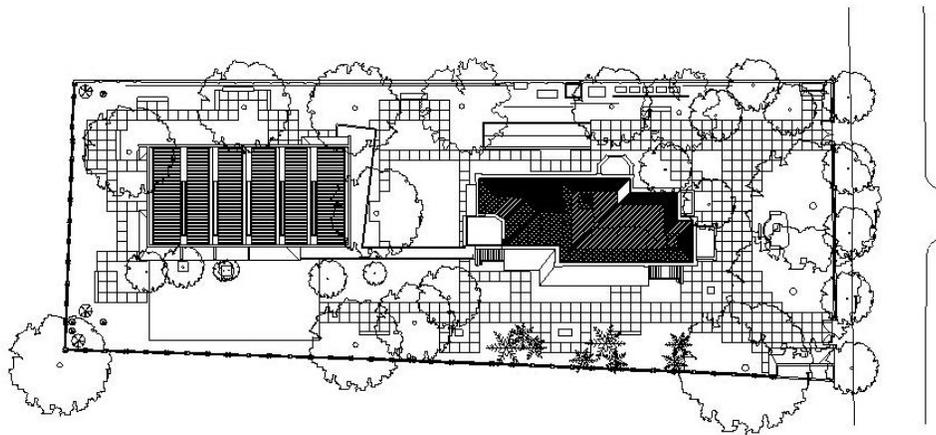


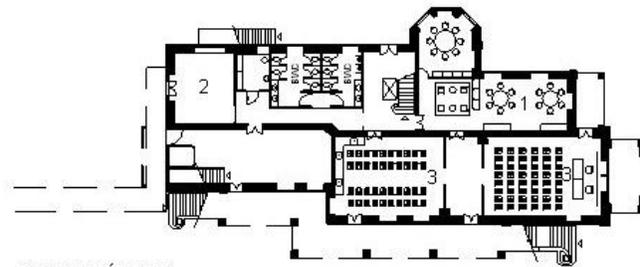
FIGURA 46 - IMPLANTAÇÃO DO MUSEU RODIN BAHIA.
FONTE: Brasil Arquitetura (2005).



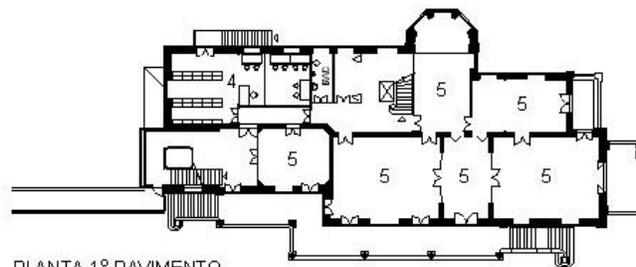
FIGURA 47 - ANEXO DO MUSEU RODIN BAHIA.
FONTE: Brasil Arquitetura (2005).



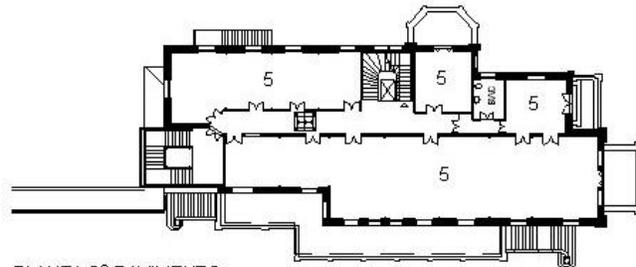
FIGURA 48 - SALÃO CENTRAL DO ANEXO.
FONTE: Brasil Arquitetura (2005).



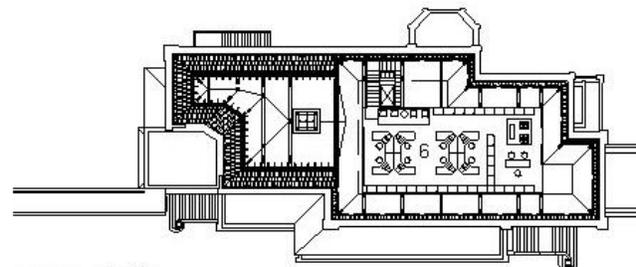
PLANTA TÉRREO



PLANTA 1º PAVIMENTO



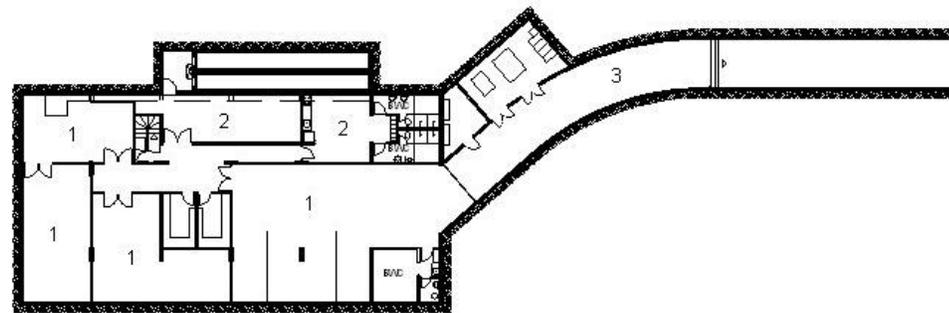
PLANTA 2º PAVIMENTO



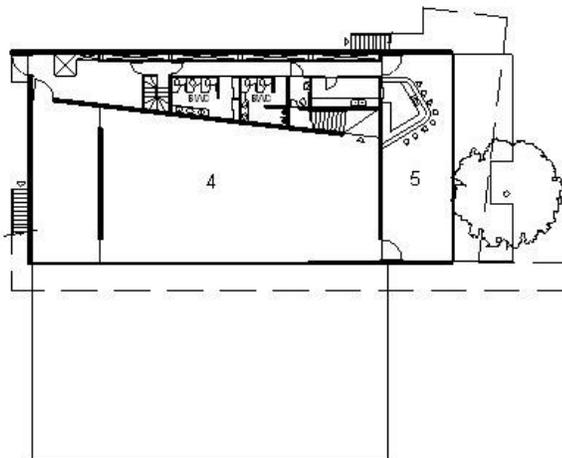
PLANTA SÓTÃO

- 1- Recepção
- 2- Loja
- 3- Sala de aula
- 4- Biblioteca centro de pesquisa
- 5- Área de exposição
- 6- Administração

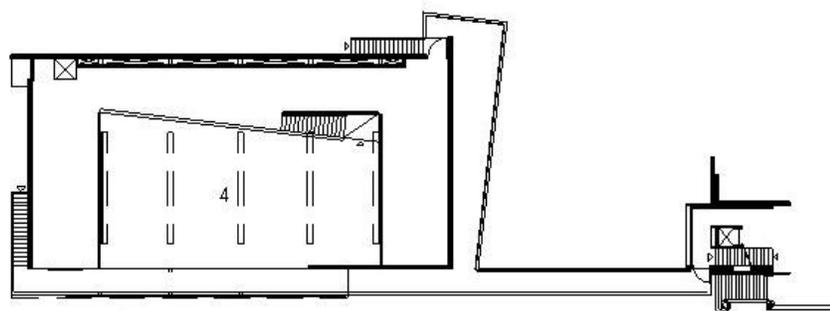
FIGURA 49 - PLANTAS DO PALACETE DO MUSEU RODIN BAHIA.
 FONTE: Brasil Arquitetura (2005). Modificado pela Autora (2017).



PLANTA SUBSOLO



PLANTA TÉRREO



PLANTA 1º PAVIMENTO

- 1- Área técnica
- 2- Área para funcionários
- 3- Entrada de serviços
- 4- Área de exposições
- 5- Café/bar

FIGURA 50 - PLANTAS DO ANEXO DO MUSEU RODIN BAHIA.
 FONTE: Brasil Arquitetura (2005). Modificado pela Autora (2017).

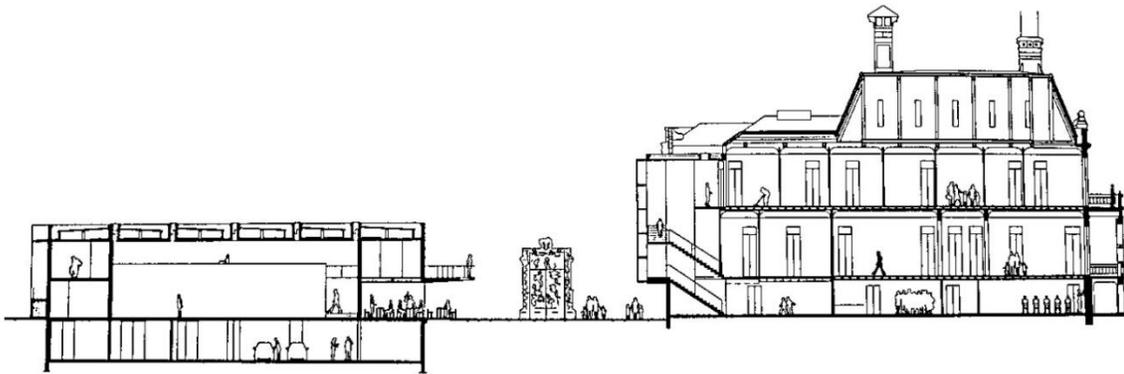


FIGURA 51 - CORTE DO MUSEU RODIN BAHIA.
FONTE: Osterkamp (2015). Modificado pela Autora (2017).



FIGURA 52 - JARDIM DO MUSEU RODIN BAHIA.
FONTE: Brasil Arquitetura (2005).

4.4 MUSEU PARANAENSE

CONTEXTO HISTÓRICO E ATUAL

O Museu Paranaense, em Curitiba, Paraná, está atualmente implantado no Palácio São Francisco, que recebe esse nome por estar localizado no Bairro Alto São Francisco (FIGURA 53). Criado por Agostinho Ermelino de Leão e José Candido Murici em 1876, o museu possuía em torno de 600 peças, entre insetos, pássaros, borboletas, pedras, moedas, artefatos indígenas e objetos históricos. Em 1882, o museu passou de particular para público, quando foi transformado em órgão oficial do governo; com isso passou a receber mais doações com maior frequência, além de se tornar um centro de instrução e referência em pesquisa (MUSEU PARANAENSE, 2017).

Desde sua criação até os dias atuais, o museu funcionou em sete sedes diferentes. A primeira sede funcionou de 1876 a 1900 no Largo da Ponte (atual Praça Zacarias); a segunda de 1900 a 1913 na Rua Dr. Muricy, esquina com a Rua Cândido Lopes (atual Biblioteca Pública do Paraná); a terceira de 1913 a 1928 na Rua São Francisco (atual Largo da Ordem); a quarta de 1928 a 1965 na Rua Buenos Aires, esquina com a Rua Benjamin Lins; a quinta de 1965 a 1973 na Rua 13 de Maio, entre as ruas Barão do Serro Azul e Riachuelo; a sexta de 1973 a 2002 na Praça Generoso Marques (antigo Paço Municipal); e a sétima e atual sede, no Palácio São Francisco, desde 2002 (MUSEU PARANAENSE, 2017).

Atualmente, o museu abriga exposições permanentes e temporárias sobre diversos temas, além de desenvolver estudos nas áreas de antropologia, arqueologia e história; sendo seu principal foco o Estado do Paraná. Também realiza atividades culturais e projetos nas suas áreas de especialização, além de organizar exposições temporárias em outros locais em Curitiba, e até em outras cidades do estado. A coleção exposta no museu vai desde objetos históricos, até pinturas, esculturas, fotografias e filmagens. “Com o objetivo de valorizar e difundir a História do Paraná, o Museu Paranaense mantém exposições em salas especialmente montadas para levar o público a vivenciar essa História por meio de interpretações contemporâneas” (MUSEU PARANAENSE, 2017).

O museu é composto pelos departamentos administrativo, científico (com os setores de antropologia, arqueologia e história), de mediação cultural (com os setores educativo, de ação

cultural e de educação patrimonial) e de gestão de acervo (setor de museologia e laboratório de conservação e restauro).

O setor de antropologia “está voltado para a pesquisa sobre a identidade paranaense, nos aspectos relacionados à cultura popular, etnologia indígena e cultura afro-brasileira”. O setor de arqueologia “realiza pesquisas buscando a reconstrução da pré-história paranaense e o mapeamento do patrimônio arqueológico do Paraná”. E o setor de história “desenvolve pesquisas, assessoria técnica, atendimento à educação formal e informal e montagem de exposições, visando à valorização e a difusão da História do Paraná”. Também dispõe de uma biblioteca especializada aberta ao público, que oferece para consulta livros, periódicos, obras raras, monografias, dissertações, teses e mapas sobre “sobre a história do Paraná e em cima das áreas de atuação do Museu Paranaense” (MUSEU PARANAENSE, 2017).

O setor educativo tem por objetivo potencializar o caráter educativo da instituição, aproximando-a da sociedade, com principal foco em escolas; também realiza cursos com professores para transmitir as informações produzidas no museu e disponibiliza visitas guiadas por profissionais especializados. O setor de ação cultural é o responsável por promover seminários, palestras, encontros e mostras sobre temas relacionados a cultura do Paraná, do Brasil e da América Latina. Já o setor de educação patrimonial “tem como objetivo de sensibilizar e despertar professores, alunos e a comunidade de ter um olhar para os assuntos ligados à memória histórica e cultural no Museu Paranaense” (MUSEU PARANAENSE, 2017).

O setor de museologia,

[...] é o responsável pela gestão de todo o acervo do Museu Paranaense, desenvolvendo para isso a documentação de peças recebidas para serem incorporadas ao acervo do museu, por meio de doação, compra e outras formas de incorporação. A partir do recebimento dos acervos, são feitos registros nos livros-tombo do Museu Paranaense e, logo após, as peças são encaminhada para o Laboratório de Conservação e Restauro do museu, onde serão realizados os procedimentos de higienização, restauração, marcação e acondicionamento das mesmas. O setor é responsável pela movimentação interna e externa do acervo do Museu, obedecendo a procedimentos, critérios e orientações da museologia. Faz, também, o gerenciamento das Reservas Técnicas, controlando indicadores de umidade, temperatura e luminância destes espaços, para corretamente exercer a guarda e gestão de acervo (MUSEU PARANAENSE, 2017).



FIGURA 54 - LACORE (LABORATÓRIO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO).
FONTE: Acervo da Autora (2017).

A OBRA

O Palácio São Francisco (FIGURA 55), projetado em 1928 e construído em 1929 pelo engenheiro e arquiteto Eduardo Fernando Chaves, apresentava “sofisticação formal, apuro construtivo e localização privilegiada, [...] elaborada para atender ao padrão de vida de uma família sofisticada, a planta possuía ambientes internos amplos e ricamente ornamentados.” (CASTRO, 2011, p. 65).

Quando abrigou o Tribunal Regional Eleitoral, e durante os anos de 1960, um anexo foi construído para ampliar a área do Palácio. Esse anexo (FIGURA 56), ainda existente, está localizado na face leste do edifício. Já em 1986, a residência (edifício de 1929) passou por restauração (MUSEU PARANAENSE, 2017).

O Palácio São Francisco (FIGURA 57) apresenta rigor compositivo, monumentalidade de escala e inexistência de ornamentação, e seu projeto teve forte influência da arquitetura germânica, característica muito presente nas construções da época. O estilo do edifício expressa

um momento de transição entre o ecletismo neoclássico, com sua majestosa fachada simétrica, e o modernismo, com suas paredes sem ornamentação. O sótão da residência, com área menor que a planta dos pavimentos anteriores, possui um terraço em que a platibanda que arremata as fachadas, também desempenha a função de guarda-corpo, feito em alvenaria e parcialmente vazado. Distinguem-se na composição do edifício, o pórtico que tem por cobertura um terraço, e marca a entrada na fachada lateral, servindo também de proteção para a mesma; e a parede cilíndrica destacada, na fachada frontal da construção (SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA, 2017).

Entre 2002 e 2003, o Palácio São Francisco passou por uma restauração, enquanto o anexo dos anos 1960 foi reformado, e foi construído um segundo anexo (FIGURA 58), que novamente ampliou a área construída, além de passar por uma revitalização das áreas internas, medidas tomadas para tornar o edifício apto a abrigar o Museu Paranaense (MUSEU PARANAENSE, 2017).

Atualmente, o edifício antigo e seu primeiro anexo contam com subsolo, que abriga o setor administrativo; o térreo, que contém a recepção, salas de aula, sala infantil, biblioteca e reserva técnica da biblioteca, salas de exposições e terraço; o primeiro pavimento, com salas de exposições, salas de reunião, reservas técnicas e terraço; e o sótão, que contém terraço, o LACORE, e setores de etnologia, arqueologia, história e museologia. O segundo anexo conta com térreo, que se conecta com o Palácio por uma passarela, e contém uma grande sala de exposição; e o pavimento inferior, que possui também uma grande sala de exposição, além de reserva técnica (FIGURA 59 e 60). Não foi possível encontrar as plantas do pavimento inferior do segundo anexo, nem do subsolo do Palácio; mas o pavimento inferior apresenta a mesma configuração interna e de planta que o térreo do segundo anexo (FIGURA 61).

De maneira geral, o programa do museu funciona de maneira organizada, com áreas bem definidas. As exposições seguem um percurso claro e organizado cronologicamente ou por temas. O terreno em que o museu está implantado tem espaços livres de áreas verdes (FIGURA 62), que formam um agradável local de permanência.

Nos ambientes de exposição, de reserva técnica, biblioteca e laboratório o controle de iluminação e climatização é deficiente; os edifícios não recebem manutenção suficiente para sua conservação, o que pode acelerar o processo de degradação da coleção; o espaço destinado à biblioteca, reservas técnicas (FIGURA 63) e laboratório encontram-se com sua capacidade saturada; o número de funcionários não é suficiente para o adequado funcionamento do museu;

e o fato do museu ter sua estrutura administrativa totalmente pública causa entraves administrativos e, por vezes, escassez de recursos; além de o edifício não ser preparado para receber pessoas com necessidades especiais. Por fim, quando o primeiro anexo foi construído, acabou cometendo-se um falso histórico²¹ (FIGURA 64), pois entre o anexo e o Palácio não há quase diferença alguma, a não ser pelas janelas (de madeira na parte antiga, e de metal na parte recente).

No projeto a ser desenvolvido em sequência a esse trabalho, é de interesse a biblioteca e sua função, o jardim como espaço de permanência, o laboratório de conservação e restauração, os departamentos científico, de mediação cultural e de gestão de acervo, o foco em ações educativas.



FIGURA 55 - PALÁCIO SÃO FRANCISCO, DÉCADA DE 30.
FONTE: Castro (2011).

²¹ Falso histórico: quando um edifício é construído segundo características estilísticas que não pertencem ao seu tempo, por vezes imitando uma outra obra ou artista, levando a crer que esse edifício seria antigo.



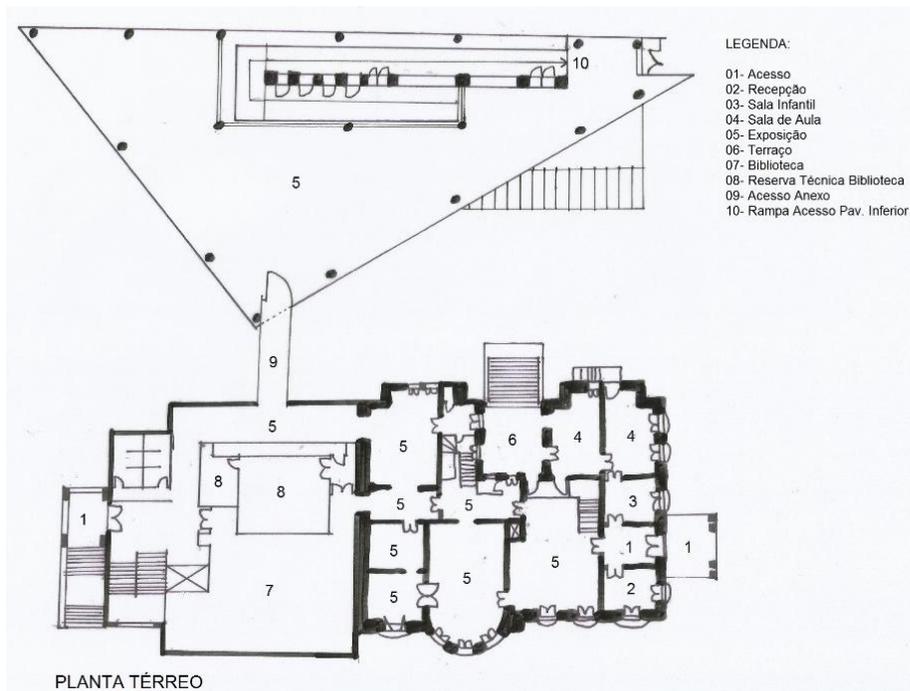
FIGURA 56 - PRIMEIRO ANEXO DO MUSEU PARANAENSE.
FONTE: Revista Paulista (2017).



FIGURA 57 - PALÁCIO SÃO FRANCISCO, ATUALMENTE.
FONTE: Acervo da Autora (2017).



FIGURA 58 - SEGUNDO ANEXO DO MUSEU PARANAENSE.
 FONTE: Acervo da Autora (2017).



PLANTA TÉRREO

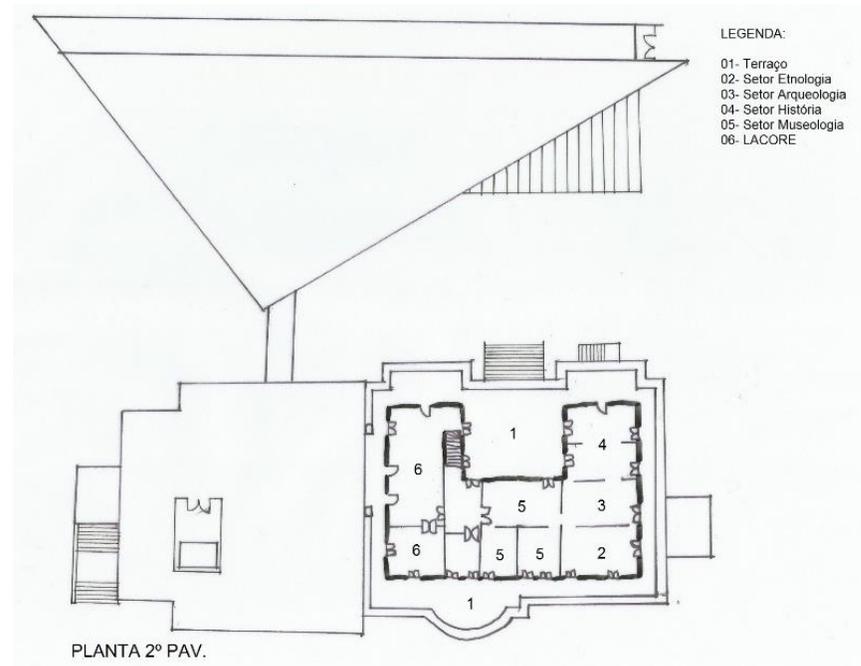
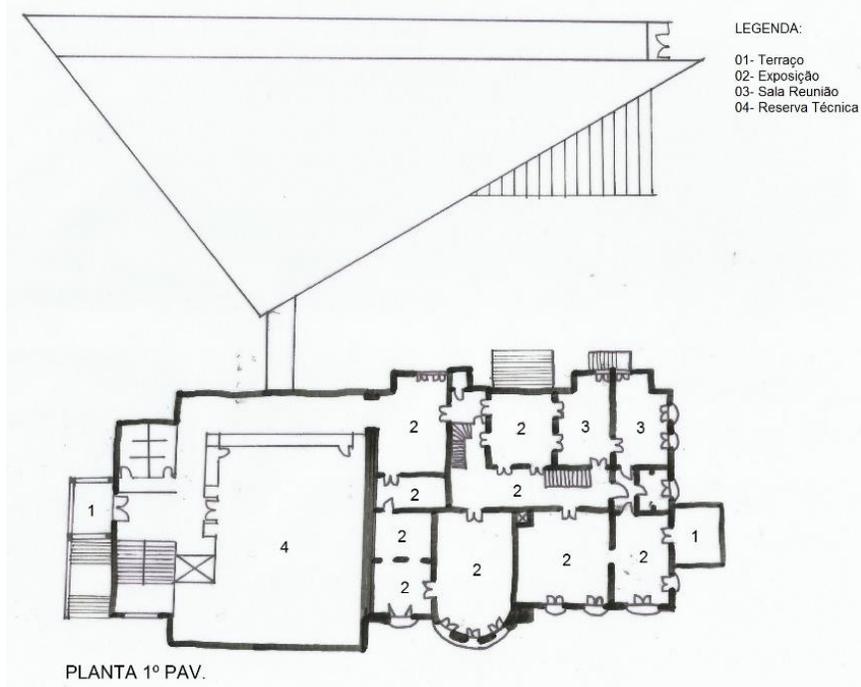


FIGURA 59 - PLANTAS DO MUSEU PARANAENSE.
 FONTE: Museu Paranaense (2001). Modificado pela Autora (2017).

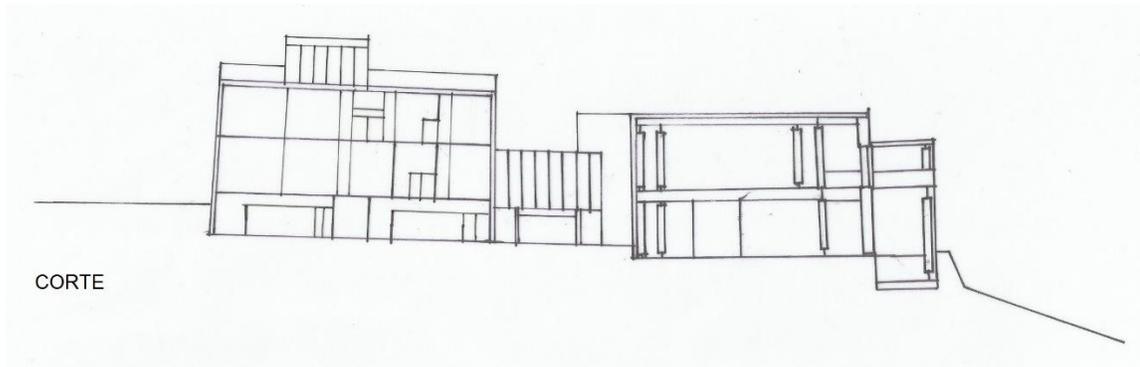


FIGURA 60 - CORTE DO MUSEU PARANAENSE.
FONTE: Museu Paranaense (2001). Modificado pela Autora (2017).



FIGURA 61 - PAVIMENTO INFERIOR DO SEGUNDO ANEXO.
FONTE: Acervo da Autora (2017).



FIGURA 62 - JARDINS DO MUSEU PARANAENSE.
FONTE: Acervo da Autora (2017).



FIGURA 63 - RESERVA TÉCNICA.
FONTE: Acervo da Autora (2017).



FIGURA 64 - PALÁCIO SÃO FRANCISCO E ANEXO, FALSO HISTÓRICO.
FONTE: Acervo da Autora (2017).

4.5 CONCLUSÃO

Após a análise de cada correlato, através de bibliografia, visitas e entrevista, é possível elaborar uma síntese comparativa dos pontos positivos e negativos que cada projeto apresenta, assim como escolher características chaves de interesse e pontos a serem evitados na elaboração da próxima etapa do presente trabalho.

O primeiro projeto escolhido, o Museu Peggy Guggenheim, teve suas instalações adaptadas à medida que a coleção crescia, fato que não impediu o museu de ter espaços organizados e de muita qualidade arquitetônica. É um edifício inclusivo, com adaptações feitas para acessibilidade, e com áreas verdes agradáveis e convidativas a permanência. Seus espaços internos são muito bem ventilados e climatizados, e possuem permeabilidade e integração tanto com os jardins, como com a impressionante paisagem de Veneza.

O próximo projeto escolhido, o Museu Rodin Bahia, recebeu adaptações sutis em seu edifício antigo e uma grande expansão de área construída. Foi adequado à acessibilidade, e teve seu jardim transformado no ponto de maior importância dentro do museu, tanto pelo caráter expositivo, como pelo caráter de integração visual e de pessoas. Além de ter um projeto que exaltou o edifício histórico, fazendo do anexo contemporâneo uma construção discreta arquitetonicamente, através do contraste entre os dois.

O último projeto escolhido, o Museu Paranaense, também recebeu adaptações sutis na construção antiga e expandiu sua área construída. Sua implantação no terreno, permite que áreas verde possam ser aproveitadas pelos usuários como espaços de permanência. Entretanto, por causa de entraves administrativos e financeiros, não recebe suficientes medidas de manutenção para a correta conservação dos edifícios e da coleção, além de seu primeiro anexo ter sido construído como falso histórico.

A visita ao Museu Peggy Guggenheim em Veneza, e a visita guiada ao Museu Paranaense, foram de grande ajuda para elucidar como um museu, implementado em um edifício histórico que anteriormente havia sido construído e usado como residência, organiza seus espaços e opera diariamente. A entrevista realizada com Mauricio André Ielen (2017), do Departamento Administrativo do Museu Paranaense, ajudou a esclarecer detalhes e questões funcionais em relação ao museu, além de ter permitido o acesso a áreas restritas a circulação de pessoas, como por exemplo o LACORE e as reservas técnicas.

A seguir, tabelas comparativas apresentam uma síntese dos estudos correlatos:

TABELA 01 - COMPARAÇÃO DOS ESTUDOS DE CASO		
PROJETO	PONTOS POSITIVOS	PONTOS NEGATIVOS
MUSEU PEGGY GUGGENHEIM	<ul style="list-style-type: none"> - preocupação com acessibilidade dentro do museu - espaços livres de áreas verdes - galerias com iluminação e ventilação controladas - permeabilidade e integração visual com o exterior - organização espacial das coleções 	<ul style="list-style-type: none"> - dificuldade de acesso da cidade ao museu por pessoas com necessidades especiais
MUSEU RODIN BAHIA	<ul style="list-style-type: none"> - preocupação com acessibilidade dentro do museu - espaços livres de áreas verdes - espaços para aulas e cursos - foco no setor educativo - contraste entre o antigo e o novo 	<ul style="list-style-type: none"> - espaço do anexo pouco aproveitado
MUSEU PARANAENSE	<ul style="list-style-type: none"> - percurso da exposição claro e organizado cronologicamente ou por temas - espaços livres de áreas verdes - espaços para aulas e cursos - foco no setor educativo - desenvolve estudos e realiza atividades culturais e projetos nas áreas de antropologia, história e arqueologia 	<ul style="list-style-type: none"> - ausência de manutenção no edifício histórico e no anexo, causando degradação - pouco controle de iluminação e ventilação - estrutura administrativa totalmente pública causa entraves administrativos e escassez de recursos - sem preparo para receber pessoas com necessidades especiais - biblioteca, reservas técnicas e laboratórios com capacidade saturada e inadequados climaticamente - deficiência de funcionários - diferença quase imperceptível entre o prédio antigo e o primeiro anexo, pode conduzir a falso histórico

TABELA 02 - COMPARAÇÃO DOS ESTUDOS DE CASO		
PROJETO	PONTOS DE INTERESSE	PONTOS A EVITAR
MUSEU PEGGY GUGGENHEIM	<ul style="list-style-type: none"> - biblioteca e sua função - departamento de conservação e sua função - jardim central como conexão entre os espaços construídos 	<ul style="list-style-type: none"> - muita compartimentação da planta
MUSEU RODIN BAHIA	<ul style="list-style-type: none"> - biblioteca/centro de pesquisa - jardim como área de exposição - acessibilidade adaptada ao edifício antigo - loja com venda de publicações sobre temas relacionados a coleção - foco em ações educacionais - contraste entre o antigo e o novo 	<ul style="list-style-type: none"> - espaços subutilizados
MUSEU PARANAENSE	<ul style="list-style-type: none"> - biblioteca e sua função - jardim como espaço de permanência - laboratório de conservação e restauração - departamentos científico, de mediação cultural e de gestão de acervo - foco em ações educativas 	<ul style="list-style-type: none"> - pouco controle de iluminação e ventilação - falso histórico

5 INTERPRETAÇÃO DA REALIDADE: CASA SANTA CATARINA

5.1 ASPECTOS HISTÓRICOS DA CIDADE DE UMUARAMA

Para fins de contextualização, tratar-se-á brevemente sobre a região Norte e Noroeste, e mais detalhadamente sobre a cidade de Umuarama, local do objeto de estudo do presente trabalho.

Os limites territoriais, que mais tarde viram a ser o estado do Paraná, tiveram seus primeiros fluxos colonizadores a partir do século XVI. No processo de ocupação é possível identificar três frentes pioneiras: “a Paraná tradicional com avanço do litoral para o planalto; a da região Norte, ligada à onda cafeeira paulista; a da região Sudoeste com a corrente migratória do Rio Grande do Sul e Santa Catarina” (MACHADO *apud* GOMES, 2015, p. 90).

Segundo Gomes (2015), o início da colonização do Norte do Paraná foi marcado por duas fases, a fase de ocupação espontânea, e a fase de colonização. A fase de colonização, que teve seu início a partir de 1920, começou por iniciativa do próprio governo, e em seguida, foi ampliada para a iniciativa privada. Esse fato acabou por atrair grandes empresas pela forma fácil como as terras poderiam ser adquiridas, e pela qualidade do solo propício para o plantio, especialmente para a cultura do café.

É nesse cenário que se insere a Companhia Melhoramentos Norte do Paraná (CMNP), que desempenhou um papel importante na colonização e desenvolvimento da região Norte. A CMNP comprou terras inexploradas do governo com o intuito de parcelar e revende-las, e como compensação, o governo exigiu que a empresa expandisse a ferrovia, que estava sendo construída entre Ourinhos-SP e Cambará-PR, para as cidades que seriam construídas interior adentro (IBGE, 2017).

Consequência do processo de expansão e colonização, a extração e industrialização da madeira se tornou a primeira fonte econômica da região Noroeste, o que posteriormente abriu espaço para o plantio de café, algodão e outras culturas agrícolas (CASCIOLA, 2016, p. 100).

Segundo Hulsmeyer (2014), dentro do processo de parcelamento e venda de terras, a CMNP foi responsável pelo planejamento e implantação de diversas cidades, entre elas Londrina, Cianorte e Maringá. A cidade de Umuarama nasceu desse mesmo processo implementado pela Companhia, sendo o último núcleo-polar urbano criado e a única cidade em que a ferrovia planejada não chegou, parando na cidade de Cianorte (MAPA 01).

Esta companhia no seu crescente desenvolvimento atingiu a região denominada Cruzeiro onde se processou a colonização de uma área de 30 mil alqueires de propriedade de terceiros, entregue à Companhia para a colonização, foi da Gleba de Cruzeiro que surgiu Umuarama (IBGE, 2017).

Fundada em 26 de Junho de 1955, e erguida a município em 1960, a cidade viu seus primeiros colonos começarem a chegar alguns anos antes, de diversas partes do Brasil (principalmente Nordeste, São Paulo, Minas Gerais, Santa Catarina e Rio Grande do Sul) e do exterior (principalmente Portugal, Itália, Japão, Síria e Líbano). Motivados pelos baixos preços e alta fertilidade das terras, esses colonos compraram lotes urbanos ou rurais da CMNP, para construir suas casas e/ou comércios, e reconstruírem a vida na nova região.

Planejada pelo engenheiro geodésico Wladimir Badcov²², Umuarama (FIGURA 65) possuía características morfológicas um pouco diferentes das outras cidades planejadas pela CMNP - não apresenta a mesma nitidez compositiva de traçados anteriores, nem o mesmo rigor técnico à adequação da topografia existente. Mesmo assim, possui qualidades na configuração de seus espaços: “a organização morfológica e a composição estática, destacadamente a relação entre o sistema viário e as praças rotatórias” (HULSMEYER, 2014, p. 247).

Tendo características evidentes de tradição formalista, o traçado de Umuarama é uma variação sobre a malha ortogonal. Diferentes motivos formais geométricos [...] somam-se aos “boulevards” haussmanianos²³ organizados radialmente a partir de grandes praças-rotatórias, elementos emblemáticos do repertório projetual adotada na cidade (HULSMEYER, 2014, p. 248).

Para Hulsmeier (2014), dos espaços livres projetados, destacam-se as praças, que adquiriam um papel mais que funcional, mas também simbólico, de aspecto cívico. E tiveram relação direta com a formação dos espaços comerciais, político-administrativos e religiosos da cidade. Durante o processo de desenvolvimento de Umuarama, muitas dessas praças acabam por formar pequenos subcentros em áreas residências, além de criarem marcos paisagísticos na cidade.

Durou três anos a implantação completa do plano urbanístico da cidade, com os lotes destinados a residências vendidos rapidamente. Eles haviam sido reunidos por zonas, que se

²² Wladimir Badcov, funcionário da Companhia Melhoramentos Norte do Paraná.

²³ Boulevard, termo francês para designar uma avenida larga, com várias pistas para automóveis e cuidado paisagístico. Georges-Eugène Haussmann (1809-1891), responsável por promover reformas urbanísticas em Paris no século XIX. Haussmanianos, termo usado para determinar algo feito sob influência/inspiração dessas reformas urbanísticas.

expandiam a partir da Praça Arthur Thomas, como mostra a Figura 65, para ocupar toda a área desmatada e destinada a construção de casas.

Mas, apesar das cidades do Noroeste do Paraná terem sido planejadas, elas praticamente começaram e se desenvolveram por conta própria. A atuação da CMNP se limitou, além do planejamento urbanístico e comércio das terras, em construir uma escola, um escritório da Companhia e uma estação de jardineiras²⁴ (HULSMEYER, 2014, p. 255).

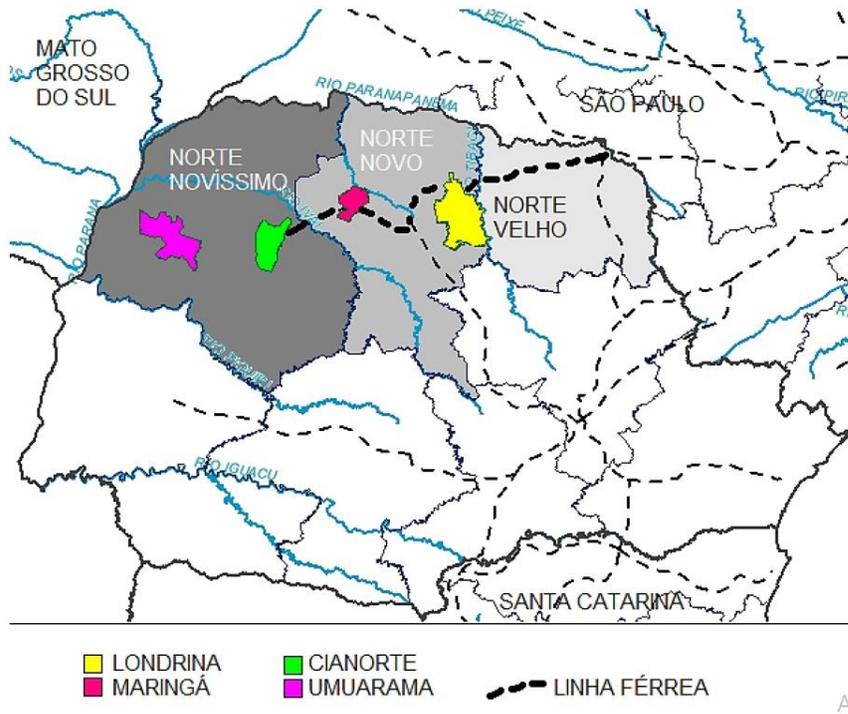
Segundo o Hulsmeier (2014), a cidade de Umuarama, localizada no Noroeste do Paraná, é a capital da microrregião Umuarama (MAPA 02), pertencendo a ela um total de 21 municípios. A cidade tem, ainda, cinco distritos sob sua administração. Está situada no Terceiro Planalto do Paraná, em área caracterizada por derrames basálticos, de relevo levemente ondulado e paisagem uniforme de mata atlântica. Com altitude média de 300 m acima do nível do mar, a cidade encontra-se entre os rios Ivaí e Piquiri, e é abastecida pela Bacia do Rio Piava. Apresenta, ainda, clima subtropical úmido, com verões úmidos e invernos secos.

Atualmente a cidade possui 100.676 habitantes, distribuídos em uma área de 1.227.425 km², com densidade demográfica (hab./ km²) de 88,91. Apresenta IDH (Índice de Desenvolvimento Humano) de 0,761, acima da média paranaense de 0,749; e PIB (Produto Interno Bruto) de 25.191 (IPARDES, 2017).

Nos últimos anos, devido às condições econômicas da região e a incentivos de programas do governo para o setor da construção civil, a cidade sofreu expansões em seus limites. Novos loteamentos e projetos arquitetônicos foram aprovados pela Prefeitura, impulsionando também o mercado imobiliário. Em comparação com a área projetada nos limites do plano original (MAPA 03), a cidade apresentou um crescimento espacial de 178% entre os anos de 1969 até começo de 2012 (HULSMEYER, 2014, p. 230-232).

É um dos principais polos de desenvolvimento do Paraná, onde suas principais atividades econômicas estão no setor de serviços e comércio, e em menor grau, na indústria têxtil, de alimentos e agropecuária. Conhecida como “Cidade Universitária”, possui um forte setor de prestação de serviços na área da educação, como pode ser observado nos dados prestados pelo IPARDES (2017), onde estão inseridos os estabelecimentos de ensino presentes na cidade (TABELA 03).

²⁴ Jardineiras, tipo de ônibus muito usado antigamente.



MAPA 01 - OS TRÊS NORTES E AS QUATRO CIDADES POLO.
FONTE: Hulsmeier (2014).

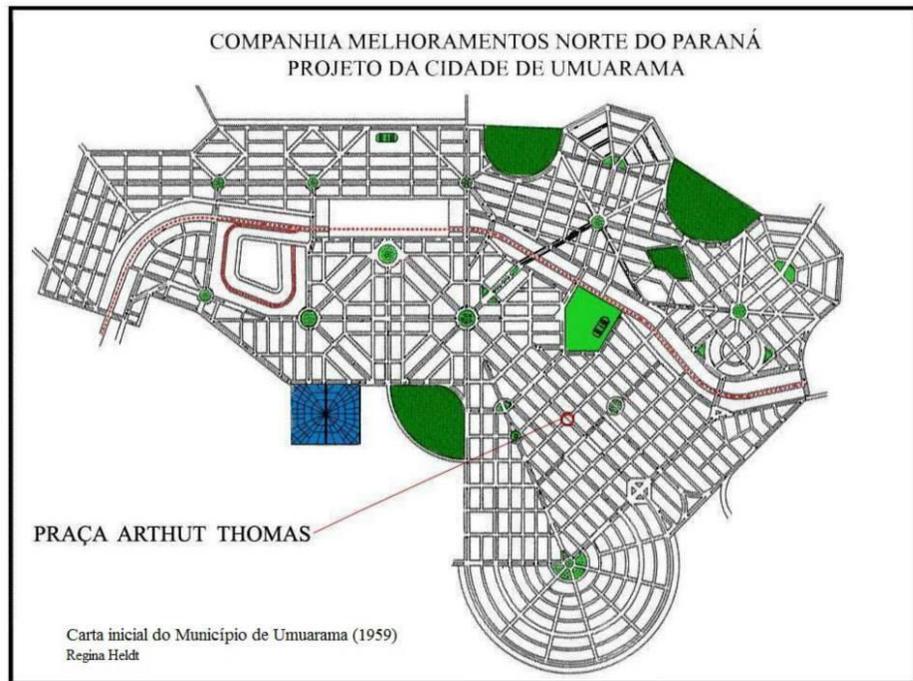
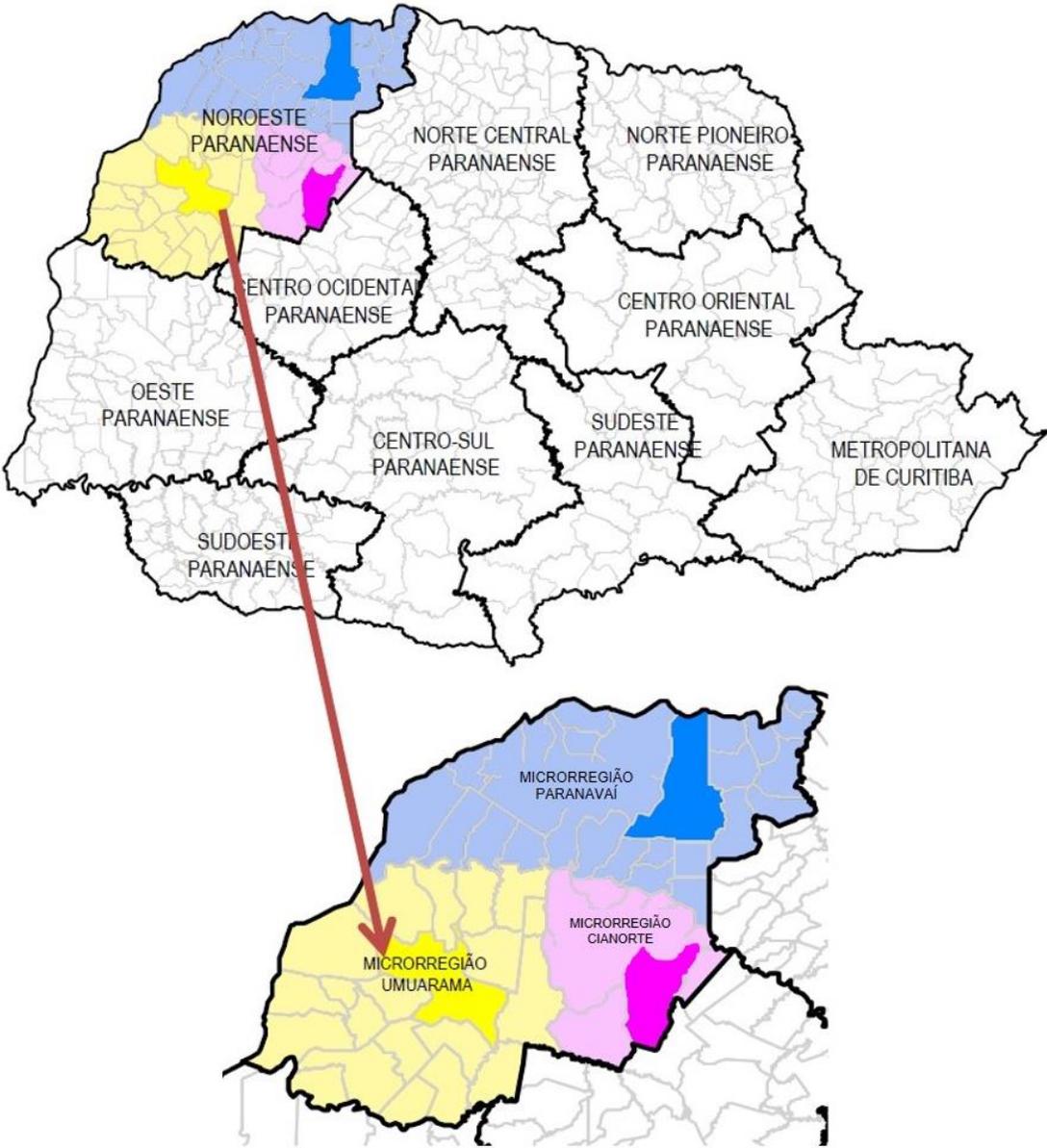


FIGURA 65 - PLANO INICIAL DE UMUARAMA, DE 1959.
FONTE: Heldt (2009).



MAPA 02 - NOROESTE DO PARANÁ E SUAS MICRORREGIÕES.
FONTE: Hulsmeyer (2014). Modificado pela Autora (2017).



MAPA 03 - ÁREAS ORIGINAIS DO PLANO INICIAL DE UMUARAMA (1959) E A ÁREA DE EXPANSÃO A PARTIR DE 1969 ATÉ COMEÇO DE 2012.
FONTE: Hulsmeier (2014).

ESTABELECIMENTOS DE ENSINO NOS ENSINOS REGULAR, ESPECIAL E EJA - 2016

MODALIDADE DE ENSINO	FEDERAL	ESTADUAL	MUNICIPAL	PARTICULAR	TOTAL
Creche (Regular)	-	-	10	22	32
Pré-escolar (Regular)	-	-	23	10	33
Ensino fundamental (Regular)	-	17	22	12	51
Ensino médio (Regular)	1	15	-	5	21
Educação profissional (Regular)	1	4	-	4	9
Educação especial (Especial)	-	-	-	2	2
Educação de jovens e adultos (EJA)	-	4	1	-	5
TOTAL	1	19	28	35	83

TABELA 03 - ESTABELECIMENTOS DE ENSINO EM UMUARAMA.
FONTE: IPARDES (2016).

PANORAMA CULTURAL E JUSTIFICATIVA

Apesar de forte setor educacional, o setor cultural não reflete o mesmo cuidado, sendo pouco desenvolvido. Fato que, provavelmente, se deve à quase inexistência de incentivos e ações de promoção da cultura por parte do poder público municipal. Como pode ser observado (TABELA 04), com dados do IPARDES (2017), o município não possui atualmente anfiteatro, arquivo, centro comunitários, centro de documentação e pesquisa, circo, galerias de arte, salas de exposições e museus. Possui apenas um auditório, três bibliotecas (entre públicas e privadas), um cinema e três centros culturais/casas de cultura.

Existem pequenas exposições organizadas permanentemente ou temporariamente na cidade, mas não são apresentadas em espaços próprios ou adequados. Como afirma Anderson Freitas, da Fundação de Cultura e Turismo de Umuarama,

A Biblioteca Municipal Rocha Pombo, localizada no Centro Cultural Vera Schubert, tem uma exposição de tecnologias antigas chamada Sala da Memória. Não é bem um museu, trata-se de um espaço modesto com máquinas de escrever, de costura, de calcular, câmera fotográfica, filmadora com fita VHS, telefone, telex, aparelho de projeção, computador da década de 1990, painéis, chaleiras, etc. Na Biblioteca Municipal Rocha Pombo o visitante também pode apreciar uma exposição permanente de fotografias dos indígenas Xetá. No Hall de Entrada do Centro Cultural e no Hall de Entrada do Teatro Municipal acontecem exposições fotográficas, de artes plásticas, artesanato, etc. Em Umuarama o Foto Ideal tem o Mini Museu da Fotografia, uma vitrine com fotografias e equipamentos utilizados no passado pela empresa (FREITAS, 2017).

O Centro Cultural Vera Schubert atualmente é o local da cidade que concentra a maior parte das atividades culturais disponíveis. Estão presentes nele a Biblioteca Municipal Rocha Pombo, em espaço pouco adequado e já saturado; o Teatro Municipal, em espaço de razoável adequação, mas pouco utilizado; a Fundação de Cultura e Turismo de Umuarama, responsável por realizar e promover atividades culturais; além de cursos, aulas e palestras relacionados a cultura.

Também encontram-se no Centro Cultural o Centro de Documentação da História de Umuarama (CEDHU),

O local foi planejado dentro do ano comemorativo dos 60º Aniversário de Umuarama, em 2015. A ideia do CEDHU é um espaço para arquivar materiais que contribuam para as histórias e memórias do município. O objetivo é receber

doações e compartilhar informações digitais de fotografias, documentos, mídias, etc., que passarão por um processo de higienização e catalogação e em seguida ficarão disponíveis para consulta, pesquisa e atividades de educação patrimonial junto às escolas municipais, estaduais e de ensino privado do município. Apesar da aquisição de estrutura e equipamentos, neste momento o CEDHU não está em atividade, pois dispomos de uma quantidade razoável de materiais que precisam ser higienizados e catalogados antes de disponibilizar para a população (FREITAS, 2017).

Pela falta, total ou parcial, de equipamentos culturais, o presente trabalho propõe a implantação de um museu para atender a população que disponha de espaços para exposições permanentes e temporárias sobre diversos temas relacionados à história, antropologia, arqueologia e expressões artísticas da região e da cidade, além de espaços mais adequados para a realização de aulas, cursos e palestras. O principal foco seria o auxílio educacional prestado aos estabelecimentos de ensino, escolares e universitários.

Também será proposta a implantação de uma biblioteca, com sua coleção voltada às áreas abrangidas pelo museu; a transferência do CEDHU para um espaço mais adequado, em tamanho e equipamentos, dentro do museu; uma loja/livraria com venda de publicações sobre temas relacionados as exposições; departamentos científico, de mediação cultural e de gestão do acervo, para administrar, tanto a coleção, como promover atividades educacionais; e um centro de pesquisa, que desenvolva e incentive pesquisas, realize projetos e atividades culturais nas áreas abrangidas pelo museu.

EQUIPAMENTOS CULTURAIS - 2016

EQUIPAMENTOS CULTURAIS (1)	NÚMERO	EQUIPAMENTOS CULTURAIS (1)	NÚMERO
Anfiteatro	-	Concha acústica	-
Arquivo	-	Coreto	-
Ateliê / Estúdio	-	Galeria de arte	-
Auditório	1	Livraria	7
Biblioteca	3	Museu	-
Centro comunitário / Associações	-	Sala de exposição	-
Centro cultural / Casa de cultura	3	Salão para convenção	-
Centro de documentação e pesquisa	-	Teatro	4
Cine teatro	-	Videolocadora	2
Cinema	1	Outros espaços (2)	9
Circo	-	TOTAL	30

TABELA 04 - EQUIPAMENTOS CULTURAIS EM UMUARAMA.
FONTE: IPARDES (2016).

ANÁLISE DO ENTORNO

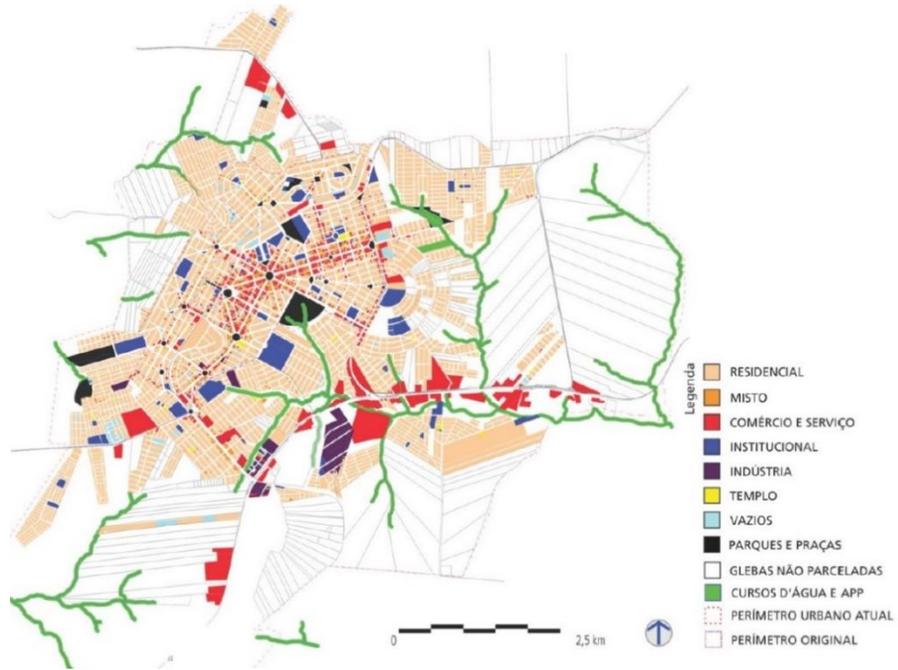
O edifício Casa Sta. Catarina está inserido no centro de Umuarama. A área é a parte mais antiga da cidade e apresenta, basicamente, a mesma morfologia urbanística e construtiva desde seu começo, apesar das construções presentes no local terem sofrido modificações ou terem sido reconstruídas.

A área central em que o edifício se insere recebe um grande fluxo de pessoas e veículos durante o horário de funcionamento do comércio, mas durante o período da noite, quando o movimento de pessoas se encerra, o local fica abandonado, sendo palco de atividades ilícitas, como roubos, venda e consumo de drogas e prostituição. Durante o período do dia, o grande fluxo se deve ao fato da região ser o centro econômico e político-administrativo da cidade, tendo em suas imediações a Prefeitura Municipal, o Centro Cultural Vera Schubert, cartórios, bancos, variados comércios e serviços e instituições de ensino, além de espaços públicos livres, como praças e parques.

Os usos das construções da região incluem todas as configurações possíveis para uma cidade - residências, edifícios mistos, comércios e serviços, institucional, indústrias, templos religiosos, parques e praças, vazios urbanos e glebas não parceladas (MAPA 04). A área central é a região da cidade que apresenta a maior diversidade de tipologias de uso e ocupação do solo. No entorno imediato a Casa Sta. Catarina há a presença de residências, comércio e serviços, edifícios mistos, praças e edifícios institucionais (FIGURA 66); o gabarito é bastante homogêneo, predominando as construções entre um e três pavimentos, com maior incidência de edifícios com dois pavimentos.

O local possui boa infraestrutura, e é servido com transporte público, possui uma quantidade adequada de vagas de estacionamento e um ponto de táxi na Av. Brasil, próximo à Casa. A área é arborizada, com a presença de duas praças a curta distância, uma em frente ao edifício (em torno de 70 m) e a outra a duas quadras (em torno de 250 m), além da presença de um parque também a duas quadras de distância (em torno de 400 m).

A proposta consiste na reciclagem da Casa Santa Catarina, significativa historicamente para a cidade, em museu. O objetivo é contribuir para o fomento da produção e consumo de cultura que revigore o edifício e a região. Trata-se, no próximo item, do objeto de estudo deste trabalho, a Casa Santa Catarina.



MAPA 04 - USO DO SOLO DE UMUARAMA.
FONTE: Hulsmeier (2014).

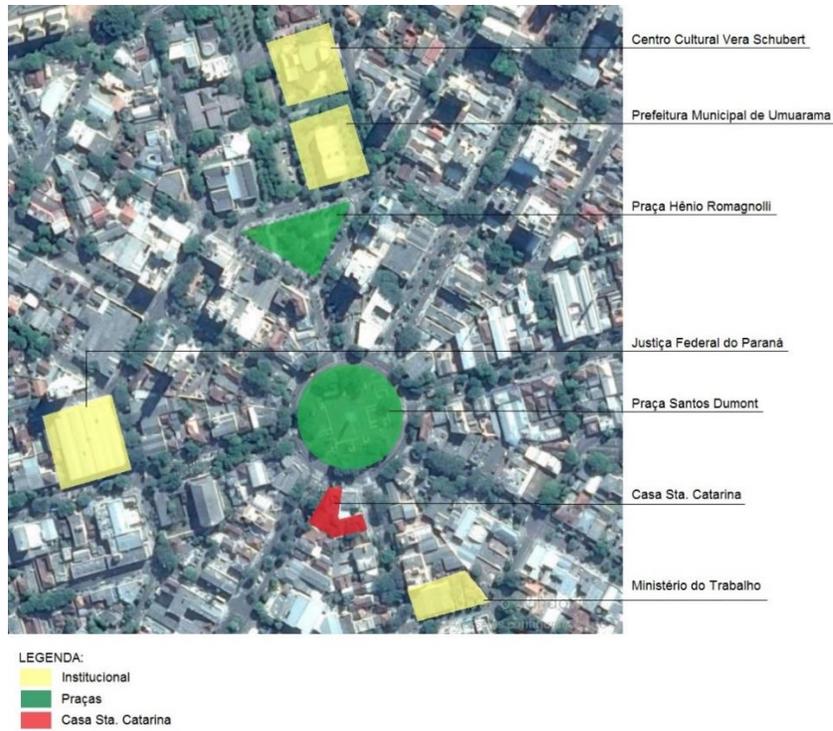


FIGURA 66 - ENTORNO IMEDIATO DA CASA STA. CATARINA.
FONTE: Google Maps (2017). Modificado pela Autora (2017).

5.2 CASA SANTA CATARINA

A OBRA

O objeto de estudo do presente trabalho é o edifício conhecido em Umuarama como Casa Sta. Catarina, por ter abrigado a loja de mesmo nome por 58 anos (no pavimento térreo) e a residência da família (no pavimento superior). Localizada na Avenida Brasil, em frente à Praça Santos Dumont, a Casa está situada na região mais antiga da cidade, onde foram registradas as primeiras construções.

O casal Paulino Fontana e Diamantina Torres Fontana chegaram a Umuarama vindos de Concórdia, Santa Catarina (razão do nome da loja) no ano de 1958, com seus quatro filhos, Renato, Roberto, Rovaldo e Remi. Adquirido o terreno em que a Casa se encontra até hoje, a construção começou no mesmo ano, com a loja abrindo as portas no ano seguinte, 1959 (BRAVIN, 2017).

Durante muito tempo, na cidade, não existia mercado, a loja então, desde sua inauguração, serviu à cidade com todo tipo de itens necessários ao bom funcionamento de uma residência (FIGURA 67). Vendia desde tecidos para confecção de roupas, fardos de algodão, grãos, plumas, mobiliário, colchões, eletrodomésticos, armas e munições, gás de cozinha (sendo a primeira loja a vender tal item), ferramentas (como serrotes e machados), fogões a lenha, chaminé, lampião, balanças de pesar algodão, máquinas de plantação, mantimentos, etc. Também foi, por muito tempo, o maior empreendimento comercial privado da cidade, além de lá ter funcionado uma farmácia por um curto período de tempo, dentro da loja. Tanto a loja no pavimento térreo, como os apartamentos no pavimento superior, continuou funcionando de 1959 até agosto de 2016, quando o último dos filhos do casal a morar no edifício se mudou para outra casa, e a loja foi fechada. Atualmente, o edifício se encontra disponível para aluguel. (BRAVIN, 2017).

O desenvolvimento de Umuarama teria sido muito mais difícil e demorado se a família Fontana nunca tivesse aberto e mantido a loja Casa Sta. Catarina, pelo fato dela ter providenciado, por muitos anos da história de Umuarama, os itens necessários para a subsistência de muitas famílias e a construção e desenvolvimento de edifícios e empreendimentos. O papel desempenhado pela Casa foi tão grande e significativo na história da cidade, que o edifício se transformou em um marco na paisagem de Umuarama.

Pelo exame de fotos antigas, cedidas pelo fotógrafo Edivanil Fernandes, pode-se acompanhar a construção da Casa Sta. Catarina. A construção começou e terminou em 1958, no terreno em frente à Praça Santos Dumont (até hoje maior praça de Umuarama e centro de manifestações e demonstrações cívicas).

A primeira intervenção no terreno foi a construção de um poço para a retirada de água (FIGURA 68), usada tanto para a construção da Casa, como para usufruto da família. Em seguida, ocorre a construção da casa de madeira (FIGURA 69), que serviu de abrigo provisório para a família enquanto o edifício estava sendo construído – era uma casa simples de madeira, com telhado de telha francesa de barro, e elevada do solo. No próximo momento, tem-se a chegada dos materiais de construção (FIGURA 70), todos vindos de caminhão do estado de São Paulo ou Maringá. Na imagem seguinte, já se pode notar a construção da fundação da Casa sendo executada (FIGURA 71), e em seguida as escoras de madeira surgindo do terreno (FIGURA 72), já delimitando os ambientes. Nas próximas imagens, a estrutura do pavimento térreo está sendo executada (FIGURAS 73 e 74), nota-se que ela foi feita de concreto armado. Em seguida, tem-se a construção da estrutura do pavimento superior e a execução da alvenaria de tijolos de barro dos dois pavimentos (FIGURAS 75 e 76). Na imagem seguinte, pode-se notar o madeiramento do telhado sendo executado (FIGURA 77), que em seguida, receberia telhas francesas de barro.

Em imagem de 1960, o edifício já se encontra terminado (FIGURA 78) e é possível notar a fachada (sem alterações até hoje), com suas 11 janelas no pavimento superior, e 11 portas de ferro no pavimento térreo, além do formato em “L” da planta original. Em imagem de 1964, é possível observar a loja no térreo em pleno funcionamento, e à direita, a construção que ampliou sua área e seu depósito (FIGURA 79). Na imagem de 1973, tem-se à esquerda, a farmácia que funcionou dentro da loja (FIGURA 80). E em imagem de 1986, cedida por Anderson Freitas, da Fundação de Cultura e Turismo de Umuarama, vê-se, à direita da Praça Santos Dumont, que o edifício sofreu mais uma ampliação (FIGURA 81) nos anos anteriores.

O edifício da Casa Sta. Catarina foi o primeiro “sobradão” da cidade, ou seja, primeiro edifício residencial e comercial. Por muitos anos, foi, também, o único edifício particular em estrutura de concreto armado, e o maior em altura e tamanho. Segundo plantas obtidas na Prefeitura de Umuarama, nenhuma modificação estrutural ou arquitetônica significativa aconteceu no edifício desde 1973.

Segundo as plantas obtidas na Prefeitura de Umuarama, e datadas de 1973, o edifício se configura tal como se encontra atualmente. No pavimento térreo encontrava-se a loja, de pé-direito alto, que dividia espaços somente com um pequeno depósito aos fundos. No pavimento superior encontravam-se dois apartamentos (mais tarde reordenados em um único), com cozinha, salas de jantar, salas de estar, três quartos cada, banheiros, depósito e varanda. Desmembrados dos apartamentos estavam lavanderia, banheiro, sala de arquivo, sauna/ducha, escritório e biblioteca. Os terrenos do lado direito e ao fundo também pertenciam à família, e serviram ao propósito da loja. No terreno à direita há um galpão, em que sua metade frontal serviu de ampliação para a loja, e a metade de trás serviu de depósito. No terreno ao fundo há uma construção que também serviu de depósito e de sala de costura (FIGURA 82).

Atualmente, o edifício se encontra desocupado, devido ao fechamento da loja e mudança do dono, e em processo de degradação. Mas, de maneira geral, o estado de conservação do edifício da Casa (FIGURAS 83, 84 e 85) e do terreno ao lado (FIGURA 86, 87 e 88) estão em melhores condições que o da construção no terreno ao fundo (FIGURA 89, 90 e 91), devido ao seu uso até recentemente. As estruturas de todas as construções se encontram preservadas, e as instalações técnicas (água, esgoto, eletricidade) necessitam apenas de pequenos reparos.

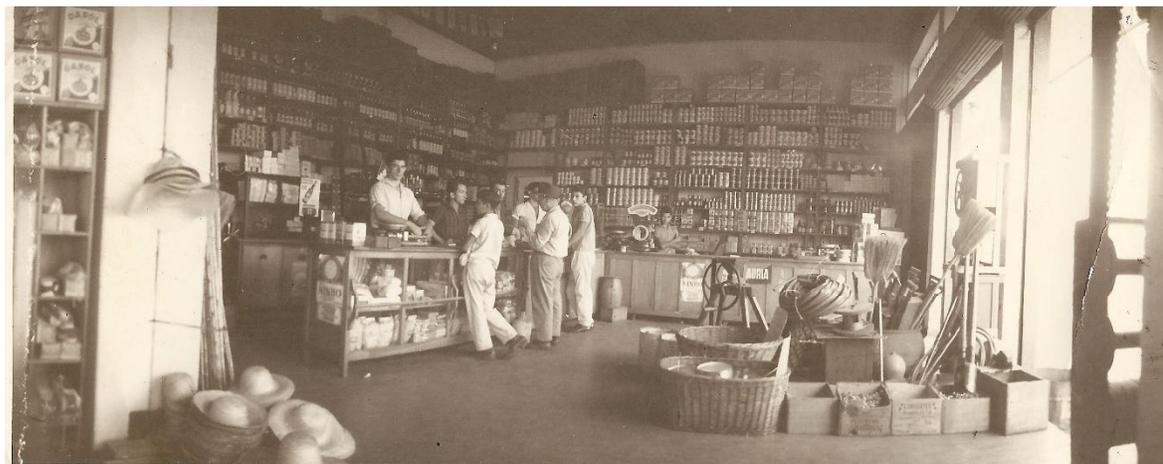


FIGURA 67 - INTERIOR DA LOJA DA CASA STA. CATARINA.
FONTE: Fernandes (2017).



FIGURA 68 - CONSTRUÇÃO DO POÇO PARA RETIRADA DE ÁGUA.
FONTE: Fernandes (2017).



FIGURA 69 - CONSTRUÇÃO DA CASA DE MADEIRA.
FONTE: Fernandes (2017).



FIGURA 70 - CHEGADA DOS MATERIAIS DE CONSTRUÇÃO.
FONTE: Fernandes (2017).



FIGURA 71 - CONSTRUÇÃO DA FUNDAÇÃO DA CASA STA. CATARINA.
FONTE: Fernandes (2017).



FIGURA 72 - ESCORAS DE MADEIRA.
FONTE: Fernandes (2017).



FIGURA 73 - ESTRUTURA DO PAVIMENTO TÉRREO.
FONTE: Fernandes (2017).



FIGURA 74 - ESTRUTURA DO PAVIMENTO TÉRREO.
FONTE: Fernandes (2017).



FIGURA 75 - ESTRUTURA DO PAVIMENTO SUPERIOR E A EXECUÇÃO DA ALVENARIA DOS DOIS PAVIMENTOS.
FONTE: Fernandes (2017).



FIGURA 76 - ESTRUTURA DO PAVIMENTO SUPERIOR E A EXECUÇÃO DA ALVENARIA DOS DOIS PAVIMENTOS.

FONTE: Fernandes (2017).



FIGURA 77 - MADEIRAMENTO DO TELHADO.

FONTE: Fernandes (2017).



FIGURA 78 - FACHADA, EM IMAGEM DE 1960.
FONTE: Fernandes (2017).



FIGURA 79 - LOJA NO TÉRREO, E À DIREITA, A CONSTRUÇÃO QUE AMPLIOU SUA ÁREA E SEU DEPÓSITO, EM IMAGEM DE 1964.
FONTE: Fernandes (2017).



FIGURA 80 - À ESQUERDA, A FARMÁCIA QUE FUNCIONOU DENTRO DA LOJA, EM IMAGEM DE 1973.
FONTE: Fernandes (2017).



FIGURA 81 - À DIREITA DA PRAÇA SANTOS DUMONT, A CASA STA. CATARINA, EM IMAGEM DE 1986.
FONTE: CEDHU (2017).

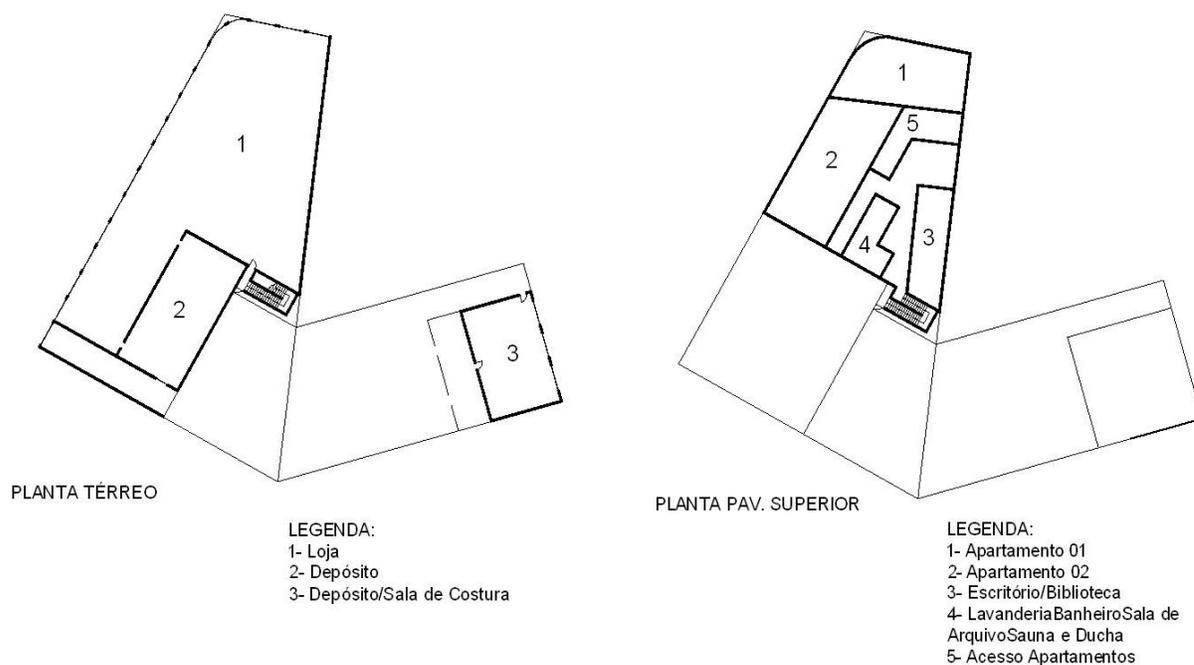


FIGURA 82 - PLANTAS ESQUEMÁTICAS DAS TRÊS CONSTRUÇÕES.
FONTE: Prefeitura Municipal de Umuarama (1973). Modificado pela Autora (2017).



FIGURA 83 - CASA STA. CATARINA, FACHADA.
FONTE: Acervo da Autora (2017).



FIGURA 84 - CASA STA. CATARINA, INTERIOR DO PAVIMENTO TÉRREO.
FONTE: Acervo da Autora (2017).



FIGURA 85 - CASA STA. CATARINA, EXTERIOR DO PAVIMENTO SUPERIOR.
FONTE: Acervo da Autora (2017).



FIGURA 86 - CONSTRUÇÃO AO LADO DA CASA STA. CATARINA, FACHADA.
FONTE: Acervo da Autora (2017).



FIGURA 87 - CONSTRUÇÃO AO LADO DA CASA STA. CATARINA, INTERIOR.
FONTE: Acervo da Autora (2017).



FIGURA 88 - CONSTRUÇÃO AO LADO DA CASA STA. CATARINA, EXTERIOR.
FONTE: Acervo da Autora (2017).



FIGURA 89 - CONSTRUÇÃO AO FUNDO DA CASA STA. CATARINA, FACHADA.
FONTE: Acervo da Autora (2017).



FIGURA 90 - CONSTRUÇÃO AO FUNDO DA CASA STA. CATARINA, INTERIOR.
FONTE: Acervo da Autora (2017).



FIGURA 91 - CONSTRUÇÃO AO FUNDO DA CASA STA. CATARINA, EXTERIOR.
FONTE: Acervo da Autora (2017).

LEGISLAÇÃO

Segundo o Plano Diretor de Umuarama, aprovado em Dezembro de 2004, o terreno em que se insere a Casa Sta. Catarina está no zoneamento determinado Zona Central (ZC). Essa Zona corresponde ao centro tradicional e o seu entorno.

Na Zona Central são estipuladas as seguintes diretrizes:

- I - incentivar o uso de comércio e serviços;
- II - intensificar o uso e ocupação da área, no sentido de otimizar o aproveitamento da infraestrutura disponível, com adensamento mediante verticalização.
- III - minimizar os custos de urbanização a serem absorvidos pelo poder público com o adensamento e efetivo uso dos Imóveis existentes nesta Zona, através da aplicação dos Instrumentos de: Parcelamento, Edificação ou Utilização Compulsórios; IPTU Progressivo e Direito de Preempção (PREFEITURA MUNICIPAL DE UMUARAMA, 2004).

PARÂMETROS CONSTRUTIVOS

Com o zoneamento pode-se obter os parâmetros construtivos aprovados para a Zona Central (ZC). Segundo o Plano Diretor de Umuarama (2004), os parâmetro de uso e ocupação do solo (TABELA 05) permitem a construção de um museu segundo o Uso Comunitário 2 - Lazer e Cultura, onde se faz necessário respeitar os seguintes parâmetros apresentados na Tabela 05.

Assim sendo, é possível calcular as áreas que poderão ser utilizadas no projeto do museu:

Área total dos três terrenos = 16.131,707 m²

Área da edificação existente = 5.822,052 m²

Coeficiente de aproveitamento = 6

Potencial construtivo = (área total do terreno x coeficiente de aproveitamento) - área da edificação existente

Potencial construtivo = (16.131,707 x 6) - 5.822,052

Potencial construtivo = 96.790,242 - 5.822,052

Potencial construtivo = 90.968,19 m²

Entretanto, para o projeto do museu, não será utilizado todo o potencial construtivo disponível, por ser um número muito alto, e porque o projeto pretende implantar áreas verdes livres (porcentagem maior que a determinada nos parâmetros construtivos) e respeitar o gabarito de altura determinado pela construção existente e pelas demais construções no entorno.

Além desses parâmetros, o Código de Obras (Lei Complementar Nº 128/04), contido no Plano Diretor, apresenta mais algumas leis de interesse para a elaboração do projeto: determina que para edifícios de fins culturais, seja implantada uma vaga para cada 12,50 m² de área destinada aos espectadores; determina que espaços de lazer, esporte e culturais adote medidas para garantir acessibilidade; e permite o uso do subsolo como estacionamento.

ZONA CENTRAL - ZC
Parâmetros de uso e ocupação do solo

USOS			OCUPAÇÃO							
PERMITIDOS	TOLERADOS	PERMISSÍVEIS	LOTE MÍNIMO (M ²)	TESTADA MÍNIMA (m)	COEFIC. DE APROVEIT.	TAXA DE OCUPAÇÃO MÁX. (%)	TAXA PERMEAB. MÍN. (%)	ALTURA MÁX. (PAV.)	RECUO FRONTAL (m)	AFASTAM. DAS DIVISAS (m)
<ul style="list-style-type: none"> • Habitação coletiva • Habitação transitória 1 e 2 • Uso comunitário 2 - Lazer e Cultura (5) • Uso comunitário 2 - Saúde (5) • Comércio e serviço vicinal 1 e 2 • Comércio e serviços de bairro • Comércio e serviços setoriais (5) 	<ul style="list-style-type: none"> • Habitação unifamiliar • Habitações unifamiliares em série (4) • Habitação de uso institucional • Uso comunitário 2 - Ensino (5) 	<ul style="list-style-type: none"> • Uso comunitário 1- creches, assist social; • Comércio específico 	490,00	14,00 Esquina 17,50	6,0 (1)	Térreo e 1º pav - 75% Demais pav.50%	10 %	15 (2) (7)	4,00 facultado para o térreo e 1º pavimento (6)	Térreo e 1º pavimento sem abertura - facultado Com abertura - 1,50 Demais pavimentos (3)

Observações:

- 1) Coeficiente de aproveitamento máximo 8, com aquisição de potencial construtivo.
 - 2) Altura (número de pavimentos) máxima 18, com aquisição de potencial construtivo.
 - 3) Nas edificações com mais de 2 pavimentos o afastamento das divisas laterais e de fundos deverá ser de no mínimo 2,5 m, devendo-se nas edificações com mais de 6 pavimentos acrescentar 0,10 m por pavimento.
 - 4) Obedecido o disposto sobre o assunto no código de obras.
 - 5) Dependendo do porte, a critério da Comissão de Urbanismo deverá ser aprovado Estudo de Impacto de Vizinhança - EIV.
 - 6) Para os imóveis com frente múltipla ou de esquina deverá ser observado o recuo frontal em todas as divisas com logradouros públicos.
 - 7) A altura da edificação ficará limitada pelo cone das rotas de comunicação por microondas do sistema de telefonia implantado.
- As propriedades urbanas que forem consideradas subutilizadas ou como vazios urbanos nesta zona poderão ser aplicados os instrumentos tributários de indução do desenvolvimento, como: Parcelamento, Edificação ou Utilização Compulsórios; IPTU Progressivo e Direito de Preempção.
- Para os pavimentos localizados no sub-solo serão utilizados os mesmos parâmetros do pavimento térreo.

TABELA 05 - PARÂMETROS DE USO E OCUPAÇÃO DO SOLO PARA A ZONA CENTRAL (ZC).

FONTE: Prefeitura Municipal de Umuarama (2004). Modificado pela Autora (2017).

5.2.1 DIRETRIZES GERAIS DE PROJETO

PROGRAMA DE NECESSIDADES

Para elaborar o projeto na etapa seguinte a esse trabalho, foi formulado o programa de necessidades, tendo como referências os programas dos três estudos de caso apresentados no capítulo quatro, entrevistas e visitas, além de bibliografia.

O programa de necessidades foi dividido em quatro setores, de acordo com suas funções: o Setor Social (com áreas de exposições, lazer e permanência), o Setor Administrativo (com áreas de administração), o Setor Educacional (com áreas de comunicação, educação e pesquisa) e o Setor Técnico (com áreas de laboratórios, departamentos e reservas técnicas). A seguir o programa de necessidades produzido, com pré-dimensionamento:

TABELA 06 - SETOR SOCIAL			
AMBIENTE	QUANTIDADE	ÁREA UNITÁRIA (m ²)	ÁREA TOTAL (m ²)
Bilheteria	01	25	25
Acesso Controlado/Recepção	01	25	25
Sala Exposição Permanente	02	200	400
Sala Exposição Temporária	04	100	400
Loja/Livraria	01	50	50
Café	01	50	50
BWCs	06	30	180
DML	01	25	25
Saídas de Emergência	-	-	0
Circulações Verticais	-	-	0
TOTAL			1.155

TABELA 07 - SETOR ADMINISTRATIVO			
AMBIENTE	QUANTIDADE	ÁREA UNITÁRIA (m ²)	ÁREA TOTAL (m ²)
Acesso Controlado/Recepção	01	10	10
Diretoria	01	15	15
Secretaria	01	20	20
Coordenação	01	20	20
Sala de Reuniões	01	30	30
Copa	01	20	20
Apoio Técnico	01	30	30
Almoxarifado	01	15	15
BWCs	02	25	50
DML	01	10	10
Saídas de Emergência	-	-	0
Circulações Verticais	-	-	0
TOTAL			220

TABELA 08 - SETOR EDUCACIONAL			
AMBIENTE	QUANTIDADE	ÁREA UNITÁRIA (m ²)	ÁREA TOTAL (m ²)
Acesso Controlado/Recepção	01	10	10
Biblioteca	01	150	150
Centro de Pesquisa	01	50	50
Sala de Reuniões	01	30	30
Sala de Estudos	02	25	50
Sala de Aula	02	75	150
Sala de Cursos	02	75	150
Sala de Palestras	02	75	150
Sala Multifuncional	01	100	100
Ateliê	02	50	100
BWCs	04	30	120
DML	01	10	10
Saídas de Emergência	-	-	0
Circulações Verticais	-	-	0
TOTAL			1.070

TABELA 09 - SETOR TÉCNICO			
AMBIENTE	QUANTIDADE	ÁREA UNITÁRIA (m ²)	ÁREA TOTAL (m ²)
Acesso Controlado/Recepção	01	10	10
Sala de Reuniões	02	30	60
Laboratório de Conservação e Restauro	02	100	200
Sala de Registro	01	50	50
CEDHU	01	100	100
Departamento de Museologia	01	50	50
Departamento de Ação Cultural	01	50	50
Departamento de Ação Patrimonial	01	50	50
Departamento de Antropologia	01	50	50
Departamento de Arqueologia	01	50	50
Departamento de História	01	50	50
Departamento de Expressões Artísticas	01	50	50
Departamento de Compras	01	25	25
Reserva Técnica	04	150	600
Reserva Técnica Refrigerada	01	100	100
Reserva Técnica Umidade Controlada	01	100	100
Reserva Técnica Obras Raras	01	50	50
Doca Carga/Descarga	01	150	150
Embalagem/ Desembalagem	01	100	100
Rotulagem e Catalogação	01	100	100
Inspeção	01	25	25
Saída de Lixo	01	30	30
Copa	01	20	20
BWCs	04	25	100
DML	02	10	20
Saídas de Emergência	-	-	0
Circulações Verticais	-	-	0
TOTAL			2.190

Em todos os setores é previsto controle de acesso nas entradas. A organização dos acessos organiza-se em dois setores: o acesso público, pela Av. Brasil, e o acesso de serviços (funcionários, itens da coleção do museu, mercadorias da loja/livraria e do café) pela Av. Rio Branco.

Pertence ao Setor Técnico: o setor científico, com Departamento de Antropologia, Departamento de Arqueologia, Departamento de História e Departamento de Expressões Artísticas; o setor de gestão de acervo, com CEDHU (Centro de Documentação da História de Umuarama), Departamento de Museologia e Laboratórios de Conservação e Restauro; e o setor de mediação cultural, com Departamento de Ação Cultural e Departamento de Ação Patrimonial.

Com o pré-dimensionamento totalizou uma área inicial de 4.635 m², e com essa área é possível fazer um pré-cálculo da quantidade de vagas de estacionamento necessárias para atender ao edifício, de acordo com exigência municipal contida no Plano Diretor (2004), e da área total de estacionamento para atender a essas vagas (TABELA 10).

TABELA 10 - ESTACIONAMENTO			
AMBIENTE	QUANTIDADE DE VAGAS	ÁREA UNITÁRIA COM FAIXA DE CIRCULAÇÃO (m ²)	ÁREA TOTAL (m ²)
Estacionamento	371	18	6.678

DIRETRIZES DE PROJETO

Por fim, depois do estudo sobre as questões de preservação do patrimônio e sobre museus, análise de estudos de caso e pesquisa sobre a cidade de Umuarama e a Casa Sta. Catarina, é possível elaborar diretrizes de projeto para guiar a próxima etapa do trabalho:

- Preservar o edifício Casa Sta. Catarina devido ao seu valor histórico para a cidade de Umuarama, através da implementação de uma nova função, fortalecendo seu caráter de patrimônio histórico e marco paisagístico;

- Manter as características arquitetônicas e o gabarito do edifício antigo, com o intuito de preservar o contexto histórico. Respeitar esse gabarito no novo edifício;

- Demolição ou substituição de elementos que possam comprometer a qualidade ou o funcionamento do edifício antigo ou da nova construção. Tais modificações serão feitas com o

intuito de não descaracterizar ou alterar o aspecto original da Casa Sta. Catarina, de forma criteriosa e crítica;

- Implantação de nova edificação para atender a necessidade de ampliação de área, adequação de espaços e criação de áreas livres verdes para atender aos usuários. Deve-se ter especial cuidado para não cometer falso histórico;

- Utilização das tecnologias disponíveis para a criação e adequação dos edifícios às necessidades dos usuários, exigências das leis municipais, ideias de sustentabilidade e acessibilidade;

- Utilizar materiais que possam deixar evidente o contraste entre o edifício antigo e o novo, mantendo a harmonia do conjunto;

- O projeto deverá dispor de um jardim que servirá de conexão entre edifícios, área de permanência e área de exposições e eventos;

- Pretende-se localizar o setor técnico e estacionamento no subsolo, o setor social e o setor educacional no térreo e primeiro pavimento, e o setor administrativo no segundo pavimento;

- Integrar o projeto ao entorno imediato, assim como integrar o edifício histórico ao novo edifício;

- Utilizar o museu para revigorar o entorno imediato, com o intuito de trazer movimento de pessoas e investimentos para a região e para a cidade;

- Utilizar o museu para promover acessibilidade à cultura da cidade e da região para a população, mas principalmente para estudantes. Valorizar a identidade e a cultura local, através de projetos e atividades desenvolvidos no local.

6 CONCLUSÃO

Através da conceituação temática de patrimônio cultural e museu, da análise de correlatos, análise da realidade da cidade e do edifício histórico escolhido, foi possível formular diretrizes que irão servir de guia para a elaboração do projeto de um museu para Umuarama.

Por meio da conceituação de cultura e patrimônio cultural e da análise de seus aspectos históricos, pode-se observar a importância de tais temas para a sociedade. Reconhecer o valor de sua própria cultura e de seu patrimônio é passo determinante para a preservação de tais elementos. Além disso, o processo de reciclagem - tipo de intervenção escolhido para ser aplicado no objeto de estudo desse trabalho - é apresentado como uma das formas mais eficientes de preservação do patrimônio arquitetônico.

A conceituação de museu e a análise histórica e tipológica demonstram a preocupação de instituições criadas para esse fim, em preservar elementos significativos para a cultura de uma sociedade, além de incentivarem a propagação de conhecimento, por meio de pesquisas e exposições de tais itens.

Através da análise de correlatos, buscou-se exemplos de museu que pudessem servir de referências, tanto em questões positivas de interesse para a próxima etapa do trabalho, quanto de questões negativas de pontos a se evitar, e que tivessem características similares em relação a escala, tipo de intervenção e uso atual.

Por fim, realiza-se uma análise da realidade de Umuarama, local do objeto de estudo, e de seu panorama cultural atual, onde nota-se a precariedade de ações voltadas ao desenvolvimento e promoção da cultura. Além de analisar o edifício Casa Sta. Catarina, através de sua importância histórica para a cidade e de seu estado atual, onde é possível observar a inexistência de medidas, por parte do poder público municipal, para a preservação de tal patrimônio.

Portanto, é nesse cenário que é proposta a reciclagem do edifício Casa Sta. Catarina em um museu. Realizam-se assim a preservação da Casa, e por consequência, parte da memória histórica da cidade, e o incentivo em desenvolver e promover o panorama cultural de Umuarama e região.

7 REFERÊNCIAS

7.1 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Rodrigo M. F. de. **Rodrigo e o SPHAN**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Fundação Nacional pró-memória, 1987.

ARANTES, Otilia B. F. Os novos museus. **Novos Estudos**, São Paulo, n. 31, p. 161-169, out. 1991.

BOITO, Camillo. **Os restauradores**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

BRANDI, Cesare. **Teoria da restauração**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição**: República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Senado Federal, 1988.

BRAVIN, Antônio M. **Casa Sta. Catarina**. Umuarama, 04 abr. 2017. Entrevista.

CASCIOLA, Ítalo Fábio. **Memórias de um repórter**: Umuarama. Umuarama: Sinergia Editorial, 2016.

CASTELNOU NETO, A. M. A intervenção arquitetônica em obras existentes. **Semina: Ci. Exatas/Tecnol.**, Londrina, v. 13, n. 4, p. 265-268, dez. 1992.

CASTRO, Elizabeth A. de. **Edifícios públicos de Curitiba**: ecletismo e modernidade na arquitetura oficial. Curitiba: Edição do Autor, 2011.

CHAGAS, Mário S. **Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade**. 1999. 118 f. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Estação Liberdade: UNESP, 2006.

DE LARA, Guilherme H. B. **Centro cultural**: reciclagem de edifício histórico na cidade de Piraquara. 136 f. Monografia (Graduação em Arquitetura e Urbanismo) – Setor de Tecnologia, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013.

ELIAS, Bruno. **Reciclagem industrial**: museu de arte contemporânea em Curitiba. 127 f. Monografia (Graduação em Arquitetura e Urbanismo) – Setor de Tecnologia, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.

GOMES, Valdir. Colonização do Norte do Paraná: um olhar na perspectiva da administração e do meio ambiente. **Sociedade e Território**, Natal, v. 27, n. 1, p. 87-100, jan/jun. 2015.

GORSKI, Joel. **Reciclagem de uso e preservação arquitetônica**. 114 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

HULSMEYER, Alexander F. **A cidade através dos seus sistemas de espaços livres**: estrutura e configuração da paisagem urbana - um estudo de caso em Umuarama - PR. 323 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

ICOM. International Council of Museums. **Conceitos-chave de museologia**. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2013.

IELLEN, Mauricio A. **Museu Paranaense**. Curitiba, 16 maio 2017. Entrevista.

JORDAN, Kátia F. **De Villa Catharino a Museu Rodin Bahia 1912-2006**: um palacete baiano e sua história. Salvador: Solisluna Design e Editora, 2006.

KERSTEN, Márcia S. de A. **Os rituais do tombamento e a escrita da história**: Bens tombados no Paraná entre 1938-1990. 335 f. Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1998.

KÜHL, Beatriz M. História e Ética na Conservação e na Restauração de Monumentos Históricos. **R. CPC**, São Paulo, v.1, n.1, p. 16-40, nov. 2005/abr. 2006.

LARAIA, Roque de B. **Cultura**: Um conceito antropológico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

LEMOS, Carlos A. C. **O que é patrimônio histórico**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

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

NEIVA, Simone; PERRONE, Rafael A. C. A forma e o programa dos grandes museus internacionais. **Pós: Revista do programa de pós-graduação em arquitetura e urbanismo da FAUUSP**, São Paulo, v.20, n. 34, p. 82-109, dez. 2013.

OSTERKAMP, Guilherme. **O Brasil Arquitetura e a intervenção do patrimônio**. 190 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

PEVSNER, Nikolaus. **A history of building types**. Princeton: Princeton University Press, 1979.

PREFEITURA MUNICIPAL DE UMUARAMA. **Plano Diretor**: Legislação Básica. Umuarama, Dezembro de 2004.

RODRIGUES, Bruno C. **A ciência da informação e suas relações com a arte e museu de arte**. 68 f. Trabalho de Graduação (Bacharelado em Ciência da Informação, Documentação e Biblioteconomia) – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, 2008.

SANTOS, José L. dos. **O que é cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

SILVA, Fernando F. da. **As cidades brasileiras e o patrimônio cultural da humanidade**. São Paulo: Peirópolis, 2003.

SUZUKI, Juliana H. **Disciplina de Patrimônio Cultural e Arquitetônico**. Curitiba: Notas de Aula, 2014.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ. Sistema de Bibliotecas. **Manual de normalização de documentos científicos**: de acordo com as normas da ABNT. Curitiba: Editora UFPR, 2017.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. **Restauração**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.

7.2 REFERÊNCIAS WEBGRÁFICAS

BRASIL ARQUITETURA. **Museu Rodin Bahia**. Disponível em: <<http://brasilarquitetura.com/projetos/museu-rodin-bahia>>. Acesso em: 17/05/2017.

BRASIL. Decreto nº 25, de 30 de novembro de 1937. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. **Legislação da República dos Estados Unidos do Brasil**, Rio de Janeiro, 30 de novembro de 1937. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/Decreto_no_25_de_30_de_novembro_de_1937.pdf>. Acesso em 05/05/2017.

FERRAZ, M. FANUCCI, F. Museu Rodin Bahia. **Vitruvius**, Salvador, 11 out. 2006. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/06.070/2721>>. Acesso em: 17/05/2017.

FREITAS, Anderson A. **Museus em Umuarama** [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: <leanelepre@msn.com>. 24 abril 2017.

GUGGENHEIM. **Peggy Guggenheim Collection**. Disponível em: <<http://www.guggenheim-venice.it/inglese/default.html>>. Acesso em: 10/05/2017.

IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br/home/>>. Acesso em: 31/05/2017.

IBRAM. Instituto Brasileiro de Museus. **Decreto Nº 8.124, de 17 de outubro de 2013**: inciso IX, do capítulo I. Disponível em: <<http://www.museus.gov.br/sistemas/cadastro-nacional-de-museus/>>. Acesso em 13/05/2017.

IBRAM. Instituto Brasileiro de Museus. Disponível em: <<http://www.museus.gov.br/>>. Acesso em: 22/04/2017.

ICOM. Conselho Internacional de Museus. Disponível em: <<http://www.icom.org.br/>>. Acesso em: 22/04/2017.

ICOM. International Council of Museums. **Museum Definition**. Disponível em: <<http://icom.museum/the-vision/museum-definition/>>. Acesso em 26/04/2017.

ICOMOS. Conselho Internacional de Monumentos e Sítios. Disponível em: <<https://www.icomosbr.org/>>. Acesso em: 13/04/2017.

ICOMOS/UNESCO. **Carta de Atenas**, 1931. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Atenas%201931.pdf>>. Acesso em: 11/02/2017.

ICOMOS/UNESCO. **Carta de Atenas**, 1933. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Atenas%201933.pdf>>. Acesso em: 11/02/2017.

ICOMOS/UNESCO. **Carta de Veneza**, 1964. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Veneza%201964.pdf>>. Acesso em: 11/02/2017.

IPARDES. Instituto Paranaense de Desenvolvimento Econômico e Social. Disponível em: <<http://www.ipardes.pr.gov.br/>>. Acesso em: 31/05/2017.

IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/>>. Acesso em: 23/02/2017.

MINISTÉRIO DA CULTURA. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/>>. Acesso em: 22/04/2017.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Patrimônio**. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/patrimonio>>. Acesso em: 22/04/2017.

MUSEU PARANAENSE. **Museu Paranaense**. Disponível em: <<http://www.museuparanaense.pr.gov.br/>>. Acesso em: 17/05/2017.

PALACETE DAS ARTES. **Museu Rodin Bahia**. Disponível em: <<http://www.palacetedasartes.ba.gov.br/>>. Acesso em: 17/05/2017.

PREFEITURA MUNICIPAL DE UMUARAMA. Disponível em: <<http://www.umuarama.pr.gov.br/>>. Acesso em: 10/02/2017.

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA. **Palácio São Francisco**. Disponível em: <<http://www.patrimoniocultural.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=221>>. Acesso em: 17/05/2017.

SESCSP. **Pompéia**. Disponível em:

<https://www.sescsp.org.br/unidades/11_POMPEIA/#/content=tudo-sobre-a-unidade>. Acesso em: 30/04/2017.

UNESCO. Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura. Disponível em: <<http://www.unesco.org/new/pt/brasil>>. Acesso em: 22/04/2017.

8 FONTES DAS ILUSTRAÇÕES

ARCHDAILY. **Fundação Iberê Camargo**. Disponível em: <<http://www.archdaily.com.br/br/755899/fundacao-ibere-camargo-bases-e-variacoes-alvarosiza>>. Acesso em: 16/05/2017.

ARCHDAILY. **Museu Guggenheim Bilbao**. Disponível em: <<http://www.archdaily.com.br/br/786175/classicos-da-arquitetura-museu-guggenheim-de-bilbao-ghery-partners>>. Acesso em: 14/05/2017.

ARCHDAILY. **Museu Judaico**. Disponível em: <<http://www.archdaily.com.br/br/773667/museu-judaico-em-berlim-de-daniel-libeskind-fotografado-por-laurian-ghinitoiu>>. Acesso em: 16/05/2017.

ARCHDAILY. **Museu Solomon R. Guggenheim**. Disponível em: <<http://www.archdaily.com.br/br/798207/classicos-da-arquitetura-museu-guggenheim-frank-loyd-wright>>. Acesso em: 14/05/2017.

ARCHDAILY. **SESC Pompéia**. Disponível em: <<http://www.archdaily.com.br/br/01-153205/classicos-da-arquitetura-sesc-pompeia-slash-lina-bo-bardi>>. Acesso em: 30/04/2017.

AU. **Cidade das Artes e Ciências**. Disponível em: <<http://www.au.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/103/artigo38989-1.aspx>>. Acesso em: 14/05/2017.

BRASIL ARQUITETURA. **Museu Rodin Bahia**. Disponível em: <<http://brasilarquitetura.com/projetos/museu-rodin-bahia>>. Acesso em: 29/05/2017.

BRITANNICA. **Glyptothek**. Disponível em: <<https://www.britannica.com/media/full/236218/147473>>. Acesso em: 16/05/2017.

BRITISH ART. **Yale Center for British Art**. Disponível em: <<http://britishart.yale.edu/research/research-programs/beautiful-role-architecture-and-display-art>>. Acesso em: 16/05/2017.

CASTRO, Elizabeth A. de. **Edifícios públicos de Curitiba**: ecletismo e modernidade na arquitetura oficial. Curitiba: Edição do Autor, 2011.

CECI. **Palacete Comendador Bernardo Martins Catharino**. Disponível em: <<http://www.ceci-br.org/ceci/restauro/noticias/134-viagem-estudo-salvador.html>>. Acesso em: 29/05/2017.

CEDHU. Centro de Documentação da História de Umuarama. **Casa Sta. Catarina**. Umuarama, 24 abril 2017.

DIVISARE. **Peggy Guggenheim Collection**. Disponível em: <<https://divisare.com/projects/313625-frederick-kiesler-the-peggy-guggenheim-collection-in-venice>>. Acesso em: 29/05/2017.

FERNANDES, Edivanil. **Casa Sta. Catarina**. Umuarama, 04 abr. 2017.

FLICKR. **Museu Pio-Clementino**. Disponível em:

<<https://www.flickr.com/photos/flaviocb/5140436549/in/photostream/>>. Acesso em: 16/05/2017.

GOOGLE MAPS. **Casa Sta. Catarina**. Disponível em:

<<https://www.google.com.br/maps/place/Pra%C3%A7a+Santos+Dumont,+4102+-+Zona+I,+Umuarama+-+PR,+87501-260/@-23.7616355,-53.3130428,592m/data=!3m1!1e3!4m1!1m7!3m6!1s0x94f2d6aad88f12b7:0x62e741a44bc7bfc7!2sUmuarama,+PR!3b1!8m2!3d-23.7661064!4d-53.3206105!3m4!1s0x94f2d6a9af9cb1a3:0xc8374aa1dea9cddd!8m2!3d-23.7628631!4d-53.3117373>>. Acesso em: 05/06/2017.

GOOGLE MAPS. **Museu Paranaense**. Disponível em:

<<https://www.google.com.br/maps/place/Museu+Paranaense/@-25.4277041,-49.2782681,17z/data=!3m1!4b1!4m5!3m4!1s0x94dce40e78c89957:0x2e03bf97a4565b80!8m2!3d-25.427709!4d-49.276074>>. Acesso em: 29/05/2017.

GOOGLE MAPS. **Museu Peggy Guggenheim**. Disponível em:

<<https://www.google.com.br/maps/place/Cole%C3%A7%C3%A3o+Peggy+Guggenheim/@45.4308246,12.3293434,17z/data=!4m5!3m4!1s0x477eb1d3d3b8fec5:0xe3c68f64caa349ed!8m2!3d45.4308209!4d12.3315374>>. Acesso em: 29/05/2017.

GOOGLE MAPS. **Museu Rodin Bahia**. Disponível em:

<<https://www.google.com.br/maps/place/Palacete+das+Artes/@-12.99775,-38.5274108,17z/data=!3m1!4b1!4m5!3m4!1s0x716048046ae0fc3:0xb9581700d4c415e0!8m2!3d-12.9977552!4d-38.5252167>>. Acesso em: 29/05/2017.

GUGGENHEIM. **Peggy Guggenheim Collection**. Disponível em: <<http://www.guggenheim-venice.it/inglese/default.html>>. Acesso em: 29/05/2017.

GUIA CULTURAL CENTRO DO RIO. **Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica**. Disponível em: <<http://guiaculturalcentrodorio.com.br/centro-municipal-de-arte-helio-oiticica/>>. Acesso em: 16/05/2017.

HARDECOR. **Peggy Guggenheim Collection**. Disponível em: <<http://hardecor.com.br/peggy-guggenheim-collection/>>. Acesso em: 29/05/2017.

HELDT, Regina. **Carta inicial do Município de Umuarama (1959)**. Disponível em: <<http://miiiller2014.blogspot.com.br/p/fotos.html>>. Acesso em: 29/03/2017.

HULSMEYER, Alexander F. **A cidade através dos seus sistemas de espaços livres: estrutura e configuração da paisagem urbana - um estudo de caso em Umuarama - PR**. 323 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

IPARDES. Instituto Paranaense de Desenvolvimento Econômico e Social. Disponível em: <<http://www.ipardes.pr.gov.br/>>. Acesso em: 31/05/2017.

JORGE, Leane L. **Casa Sta. Catarina**. Umuarama, 14 mar. 2017. Acervo da Autora.

JORGE, Leane L. **Museu Paranaense**. Curitiba, 16 maio 2017. Acervo da Autora.

JORGE, Leane L. **Museu Peggy Guggenheim**. Veneza, 14 jul. 2016. Acervo da Autora.

LA TIMES BLOGS. **Getty Foundation**. Disponível em: <<http://latimesblogs.latimes.com/culturemonster/2012/02/getty-museum-director-timothy-potts-commentary.html>>. Acesso em: 16/05/2017.

MUSÉE E OFFICE DE TOURISME SAINT-PAUL-DE-VENCE. **The Maeght Foundation**. Disponível em: <<http://www.saint-pauldevence.com/en/art/museums/maeght-foundation>>. Acesso em: 15/05/2017.

MUSÉE RODIN. **Musée Rodin Paris**. Disponível em: <<http://www.musee-rodin.fr/en/museum/musee-rodin-paris/hotel-biron>>. Acesso em: 29/05/2017.

MUSEU PARANAENSE. **Museu Paranaense**. Disponível em: <<http://www.museuparanaense.pr.gov.br/>>. Acesso em: 17/05/2017.

MUSEUMSGESCHICHTE. **Fridericianum**. Disponível em: <<http://www.museumsgeschichte.uni-kassel.de/>>. Acesso em: 16/05/2017.

NEW YORK UP STATE. **Everson Museum of Art**. Disponível em: <http://www.newyorkupstate.com/syracuse/2015/04/everson_museum_art_syracuse_admission_address_hours_parking_events.html>. Acesso em: 15/05/2017.

NEWYORK.DE. **Museum of Modern Art**. Disponível em: <<http://www.newyork.de/kulturevents/>>. Acesso em: 15/05/2017.

NYCGO. **Metropolitan**. Disponível em: <<https://www.nycgo.com/museums-galleries/the-met-fifth-avenue>>. Acesso em: 15/05/2017.

OSTERKAMP, Guilherme. **O Brasil Arquitetura e a intervenção do patrimônio**. 190 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

PIXABAY. **Museu do Louvre**. Disponível em: <<https://pixabay.com/pt/pir%C3%A2mide-vidro-louvre-museu-paris-495426/>>. Acesso em: 16/05/2017.

PORTOBELLO. **Centro Georges Pompidou**. Disponível em: <<http://www.portobello.com.br/blog/um-classico-da-arquitetura-pos-modernista-de-paris-centre-georges-pompidou/>>. Acesso em: 16/05/2017.

PREFEITURA MUNICIPAL DE UMUARAMA. **Plano Diretor**: Legislação Básica. Umuarama, Dezembro de 2004.

PREFEITURA MUNICIPAL DE UMUARAMA. **Projeto arquitetônico da Casa Sta. Catarina.** Umuarama, 13 mar. 2017.

REVISTA HCSM. **Museu Real.** Disponível em: <<http://www.revistahcsm.coc.fiocruz.br/por-que-estao-suspensas-as-visitas-ao-museu-nacional/>>. Acesso em: 15/05/2017.

REVISTA PAULISTA. **Museu Paranaense.** Disponível em: <<http://revistapaulista.com.br/2016/05/22/sonhando-com-o-parana-e-sucesso-em-curitiba/>>. Acesso em: 17/05/2017.

ROME SO YOU SEE IT. **Braccio Nuovo.** Disponível em: <<https://romesoyouseeit.wordpress.com/tag/vatican-museum/>>. Acesso em: 16/05/2017.

STEPHEN DANKO. **Vila Medici.** Disponível em: <<http://stephendanko.com/blog/15063>>. Acesso em: 16/05/2017.

TOP TRAVEL LIST. **Museu Britânico.** Disponível em: <<http://toptravellists.com/british-museum-facts/>>. Acesso em: 16/05/2017.

UTRIP. **Alte Pinakothek.** Disponível em: <<https://utrip.com/plan-travel/germany/munich/alte-pinakothek>>. Acesso em: 15/05/2017.

WHERETRAVELER. **Museu Brasileiro da Escultura.** Disponível em: <<https://www.wheretraveler.com/sao-paulo/museu-brasileiro-da-escultura-mube>>. Acesso em: 16/05/2017.

WIKIMEDIA. **Altes Museum.** Disponível em: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Altes_Museum_\(Berlin\)_6339770591.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Altes_Museum_(Berlin)_6339770591.jpg)>. Acesso em: 16/05/2017.

WIKIMEDIA. **Cortile del Belvedere.** Disponível em: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:11711_-_Vatican_-_Cortile_della_Pigna_\(3481625409\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:11711_-_Vatican_-_Cortile_della_Pigna_(3481625409).jpg)>. Acesso em: 15/05/2017.

WIKIMEDIA. **Neue Pinakothek.** Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Neue_Pinakothek_1.jpg>. Acesso em: 15/05/2017.

WIKIPEDIA. **Musée des Monuments Français.** Disponível em: <[https://fr.wikipedia.org/wiki/Mus%C3%A9_des_monuments_fran%C3%A7ais_\(1795\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Mus%C3%A9_des_monuments_fran%C3%A7ais_(1795))>. Acesso em: 16/05/2017.

WIKIPEDIA. **Museu do Prado.** Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Museu_do_Prado>. Acesso em: 16/05/2017.

WIKIPEDIA. **Neue Nationalgalerie.** Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Neue_Nationalgalerie#/media/File:Neue_Nationalgalerie_Berlin.jpg>. Acesso em: 15/05/2017.