



XVII Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação (XVII ENANCIB)

GT 9 – Museu, Patrimônio e Informação
Comunicação Oral

MUSEALIZAÇÃO/PATRIMONIALIZAÇÃO NO PROJETO MODERNO: MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO ¹

MUSEALIZATION/PATRIMONIALIZATION IN THE MODERN PROJECT: MUSEUM OF MODERN ART OF RIO DE JANEIRO

Tatiana da Costa Martins², Diana Farjalla Correia Lima³

Resumo: Nossa pesquisa abordou o momento que enlaça o pensamento moderno, arquitetura e urbanismo e os indícios do movimento patrimonialista em processo de legitimação sob a temática da Musealização/Patrimonialização. Nesse quadro da fundamentação teórica incluiu as perspectivas museológicas, históricas e arquitetônico-urbanistas mediadas pela economia das trocas simbólicas de Pierre Bourdieu. O objetivo contemplou a adequação, a expressão racionalista e universalista da Arquitetura Moderna no contexto do Projeto Moderno com as dinâmicas de Musealização/Patrimonialização do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. A metodologia envolveu análise do momento histórico-cultural da criação do MAM-Rio. O resultado verificou a inclusão da instituição no âmbito simbólico da caracterização museológico-patrimonial identificada com o Projeto Moderno, um bem cultural da sua cidade.

Palavras-chaves: Musealização, Patrimonialização, Arquitetura Moderna, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Abstract: Our research approached the moment that link the modern thought, architecture and urbanism and the indications of the patrimonialist movement in legitimation process, under the thematic one of the Musealization/Patrimonialization. In this framework the theoretical basis includes the museologicals, historical perspectives and architectural-urbanistic mediated for the economy of the symbolic goods of Pierre Bourdieu. The goal covered the adequacy the rationalist and

¹ O presente artigo é resultado do relatório de pesquisa de pós-doutorado, intitulado “MAM-Rio e MAC-Niterói: museu-imagem como modo de (re)apresentação dos bens simbólicos no contexto da Musealização/Patrimonialização” desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio UNIRIO /MAST (PPG-PMUS) sob a supervisão da Prof^a Dr^a Diana Farjalla Correia Lima.

² EBA/UFRJ

³ UNIRIO (PPG-PMUS UNIRIO/MAST)

universalistic expressions of the Modern Architecture in the context of the Modern Project with the dynamic of Musealization/Patrimonialization of the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro. The methodology involved analysis of the historic-cultural moment of the creation of MAM-Rio. The result verified the inclusion of the institution in the symbolic scope of the museological-patrimonial characterization identified with the Modern Project, a cultural heritage of its city.

Keywords: *Musealization, Patrimonialization, Modern Architecture, Museum of Modern Art of Rio de Janeiro*

1 INTRODUÇÃO

A concepção do Museu de Arte no Rio de Janeiro (MAM-Rio) segue programas específicos do Projeto Moderno. Encontramos na fundação (1948) e posterior construção (1963) do MAM a essência do Projeto Moderno de perspectiva racionalista e universal. A fundamentação do Projeto Moderno coincide com a realização prática e teórica da Arquitetura Moderna na qual estão sediadas as dinâmicas Musealização/Patrimonialização. A caracterização das dinâmicas da Musealização/Patrimonialização espelha-se no contexto da produção científica que requer cuidadosa e inequívoca inserção no campo das especialidades, conforme perspectiva de Pierre Bourdieu.

Indicamos, para início da reflexão, o papel do urbanismo na elaboração das prerrogativas da Preservação através da análise da Carta de Atenas do Urbanismo (1933). O documento propõe organizar no seio da cidade moderna categorias do Patrimônio das cidades (histórico, urbano, natural), decretar os valores arquitetônicos, que são bens culturais, devendo ser preservados. Nossa abordagem refere-se ainda aos fundamentais artigos dos arquitetos Lucio Costa (arquitetura), Lina Bo Bardi (arquitetura e museu), e Affonso Reidy (MAM-Rio), e do museólogo e historiador da arte Mario Barata (MAM-Rio), na qual busca apresentar um corpo teórico voltado para a definição de Projeto Moderno e Arquitetura Moderna exemplificado na criação do MAM-Rio e consubstanciado nos emblemáticos atores da legitimação como prática da Distinção, ou seja, do signo do destaque, segundo a interpretação de Bourdieu.

Em se tratando da área da Museologia, referenciamos as perspectivas técnico-conceituais dos autores André Desvallées, Diana Farjalla Correia Lima, François Mairesse e Hugo de Varine. Especificamente para a definição e convergência das ações da Musealização/Patrimonialização, recorreremos aos resultados alcançados por Lima na pesquisa Termos e Conceitos da Museologia, destacando no âmbito da terminologia a Linguagem de Especialidade no processo da informação e comunicação dos pares do campo. Os Termos e Conceitos da Museologia – designações e sentidos aplicados e investigados pela pesquisa; oriundos de vasta literatura contendo a experiência dos profissionais da área, reconhecidos e

sistematizados pelas instâncias legitimadoras cabíveis e pertinentes ao tema refletem a significação da realidade no âmbito dos Museus e do Patrimônio.

A aplicação de termos e conceitos é devida às regras constituidoras das áreas que guiam a experiência, portanto devemos nos ater, no escopo do nosso artigo, ao Projeto Moderno na medida em que o reconhecemos como dispositivo de memória e horizonte de expectativas a realização Moderna em Arquitetura do MAM-Rio que resulta na sua inclusão no espaço simbólico da cidade de caracterização museológico-patrimonial.

2 CARACTERIZAÇÃO DO PATRIMÔNIO NO CONTEXTO DA ARQUITETURA MODERNA: A CARTA DE ATENAS (1933)

A criação de sistemas de confirmação do racionalismo vivenciado pela universalização da linguagem arquitetônica decorre da efetivação dos postulados da Arquitetura Moderna. A criação, em 1928, do *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne* – Congresso Internacional de Arquitetura Moderna, CIAM, permitiu que o campo teórico-prático da arquitetura difundisse e problematizasse as realizações dos grandes arquitetos.

Em razão da sistematização do campo da arquitetura, o Patrimônio urbano passou a ser caracterizado pela junção do monumento e cidade histórica, a saber, a objetivação e inserção do espaço urbano numa perspectiva histórica: “A conversão da cidade material em objeto de conhecimento histórico foi motivada pela transformação do espaço urbano que se seguiu à revolução industrial” (CHOAY, 2006, p.179), em outros termos, o contraste entre a cidade moderna e histórica é premente para o surgimento de tal perspectiva.

No vértice da questão está o CIAM, espaço no qual foram debatidos os rumos das propostas modernas e o intercâmbio de projetos e experiências. O debate principal do primeiro congresso se voltou para a tecnologia moderna, padronização e economia, aspectos recorrentes do urbanismo. No início dos anos 1930, esforços foram empreendidos para a compreensão da historiografia da arquitetura, ou seja, sua institucionalização por meio da realização, em Atenas, do Congresso Internacional de Arquitetura Moderna, e resultando da Assembleia a Carta de Atenas, documento relevante - cujo esboço foi delineado pelo arquiteto e urbanista francês Le Corbusier - que inclui na acepção da Arquitetura Moderna sua integração ao urbanismo e ao plano da cidade. A dupla função do agente legitimador (arquiteto-urbanista) que tem a cidade como seu objeto é definida por Choay:

O urbanista mal se distingue do arquiteto. O primeiro organiza espaços arquitetônicos, fixa o local e o destino dos volumes de construção, reúne todas as coisas no tempo e no espaço por meio de uma rede circulatória. E o outro, o arquiteto, ocupado, por exemplo, com uma simples habitação,

também levanta volumes, cria espaços. No nível do ato criador, o arquiteto e o urbanista são um só (CHOAY, 2000, p.189).

Não sem motivo, estimulados por este pensamento, os arquitetos modernos pensam e concebem a cidade como objeto de experiência. Em rejeição à cidade histórica ou de teor que ‘fala’ a museu. O CIAM propunha a destruição dos bairros antigos, deixando apenas poucos exemplares de monumentos históricos que seriam considerados a partir da relevância do vínculo com os projetos modernos:

Exemplar, o *Plan Voisin*, de Le Corbusier (1925), propõe-se a destruir a malha dos velhos bairros de Paris, substituída por arranha-céus padronizados, conservando apenas monumentos heterogêneos [...] inventário que já anuncia a concepção midiática dos monumentos signos (CHOAY, 2006, p.194).

Os monumentos históricos devem ceder espaço à cidade funcional moderna que se consubstancia na experiência do sujeito moderno. Por isso, se a existência dos monumentos históricos for prejudicial, devem ser destruídos para reverter sua área em locais com vegetação. O advento da demolição do passado é compatível, de acordo com tal concepção, com os benefícios ocasionados por essas mudanças:

A morte, que não poupa nenhum ser vivo, atinge também as obras dos homens. É necessário saber reconhecer e discriminar nos testemunhos do passado aquelas que ainda estão bem vivas. Nem tudo que é passado tem, por definição, direito à perenidade. Convém escolher com sabedoria o que deve ser respeitado (CURY, Carta de Atenas 1933, item 66, p.52).

O tipo de valor atribuído ao monumento histórico merece considerar o juízo da época moderna, isto é, não há como preservar construções que possam acarretar prejuízo à saúde da população mantida em condições insalubres. Além de determinar que as categorias da Arquitetura Moderna prevaleçam sobre citações e repertórios de épocas e estilos antigos:

Se os interesses da cidade são lesados pela persistência de determinadas presenças insígnias, majestosas, de uma era já encerrada, será procurada a solução capaz de conciliar dois pontos de vista opostos: nos casos em que se esteja diante de construções repetidas em numerosos exemplares, algumas serão conservadas a título de documentário, as outras demolidas; em outros casos poderá ser isolada a única parte que constitua uma lembrança ou um valor real; o resto será modificado de maneira útil. Enfim, em certos excepcionais, poderá ser aventada a transplantação de elementos incômodos por sua situação, mas que merecem ser conservados por seu alto significado estético ou histórico (CURY, Carta de Atenas 1933, item 66, p.52-53).

A concepção de cidade moderna, na qual se insere o Patrimônio urbano como disciplina e no papel de formulação prática, tem sua missão articulada na Carta de Atenas, redigida em razão do IV Congresso de Arquitetura Moderna, em 1933. Em suma, trata-se do reconhecimento da Arquitetura Moderna e sua internacionalização. No plano do arquiteto e

urbanista reside a concepção de Preservação, ponto comum e agregador, da Musealização/Patrimonialização:

65. Os valores arquitetônicos devem se salvaguardados (edifícios isolados ou conjuntos urbanos)...

A vida de uma cidade é um acontecimento contínuo, que se manifesta ao longo dos séculos por obras materiais, traçados ou construções que lhe conferem sua personalidade própria e dos quais emana pouco a pouco a sua alma. São testemunhos preciosos do passado que serão respeitados, a princípio por seu valor histórico ou sentimental, depois, porque alguns trazem uma virtude plástica na qual se incorporou o mais alto grau de intensidade do gênio humano. Eles fazem parte do Patrimônio humano, e aqueles que os detêm ou são encarregados de sua proteção, têm a responsabilidade e a obrigação de fazer tudo o que é lícito para transmitir intacta para os séculos futuros essa nobre herança.

Serão salvaguardados se constituem a expressão de uma cultura anterior e se correspondem a um interesse geral (CURY, Carta de Atenas 1933, item, 65, p.25, grifo nosso).

O documento patrimonial apresenta a perspectiva dos arquitetos em relação às cidades. O intuito do documento é responder às demandas urbanísticas frente ao acelerado crescimento das cidades. O extenso texto da Carta de 1933 analisa o estado das cidades à época e apresenta os aspectos considerados essenciais que poderiam melhorar a estrutura urbana. O documento considera os seguintes critérios para sua análise: “habitações, lazer, trabalho, circulação e Patrimônio histórico das cidades”. O pensamento da época se resume à urgência de estabelecer a separação das “áreas residenciais, de lazer e de trabalho, estipulando setores e planejamento do uso do solo”.

O primeiro sintoma de mudança, com o intuito de trazer o Projeto Moderno como novo modo de vida, pode ser percebido com a atribuição da arquitetura como campo autônomo, isto é, não separada da realidade na qual está inserida com suas representações e significados, por assim dizer, suas especificidades.

E na questão da autonomia dos campos do conhecimento e sob a perspectiva sociológica Pierre Bourdieu estabelece que:

Pode-se medir o grau de autonomia de um campo de produção erudita com base no poder de que dispõe para definir as normas de sua produção, os critérios de avaliação de seus produtos e, portanto, para retraduzir e reinterpretar todas as determinações externas de acordo com seus princípios próprios de funcionamento. Em outros termos, quanto mais o campo estiver em condições como arena fechada de uma concorrência pela legitimidade cultural e pelo poder propriamente cultural de concedê-la, tanto mais os princípios segundo os quais se realizam as demarcações internas aparecem como irredutíveis a todos os princípios externos de divisão (BOURDIEU, 2011, p.106, grifo nosso).

As mudanças no cenário arquitetônico-urbanístico, colocadas em linhas gerais e somadas à orientação imagética-paisagística, fornecem substratos ao processo de Musealização/Patrimonialização. À luz da Arquitetura Moderna, atributo do Projeto Moderno, o Patrimônio histórico constitui-se na especificidade do monumento histórico porque abrange arquitetura, urbanismo e sítios arqueológicos. Proposição coincidente com a ponderação de Lima:

O contexto desenhado há mais de dois mil anos identifica-se como *locus* da Memória e da Preservação, reunindo o Museu, a Biblioteca e o Arquivo – um quadro no qual o Museu se inseriu, integrando as representações de um local, reunindo fontes de consultas, que constituem elementos fundamentais para sua ação como centro de pesquisa. Afigurou-se, dessa maneira, ao modo de um “lugar de memória” (Nora, 1984, p.xx) e à maneira de uma “instituição de memória cultural” (Namer, 1987, p.178), perfazendo um espaço no qual os dois mecanismos inerentes ao processo da memória coletiva atuam no imaginário social, isto é, formulando a sua “construção” e estabelecendo-se como “registro” (2008, p.38), possibilitando, assim, agir como contributos para o Museu ser qualificado como um permanente (re)fazedor de significações (LIMA, 2012, p.39).

No âmbito do Patrimônio, decorre a necessidade de organização prática das instâncias que difundem a memória coletiva. Aliado ao Patrimônio, o museu ressignifica o *locus* da Memória e Preservação. Em tal contexto, o problema da concepção moderna no enfrentamento da cidade histórica precisa reconsiderar esses dispositivos do processo de discussão e salvaguarda da memória coletiva. A proposta fundamental da noção de Patrimônio urbano consiste na assimilação da cidade antiga – em eminência de desaparecer – ao objeto artístico “à maneira de um imenso museu a céu aberto” (ARGAN, 1992, p.192), considerando a noção de Musealização/Patrimonialização atribuída neste artigo.

A reflexão acerca das decorrências desequilibradas dos processos de industrialização indica que o Patrimônio se tornou espaço que pode ser compreendido ao modo de um culto e, assim investido, desdobra-se em um mundo industrializado. Por sua vez, Argan aborda o sentido de Musealização/Patrimonialização da cidade histórica através do consenso social que não se volta para os interesses da sociedade de consumo:

Não temos nenhuma dificuldade em admitir que a cidade, no sentido mais amplo do termo, possa ser considerada um bem de consumo até mesmo um imenso e global sistema de informações destinado a determinar o máximo consumo de informações. Mas a única possibilidade de conservar ou restituir ao indivíduo uma certa liberdade de escolha e decisão, e portanto, liberdade e disponibilidade para engajamentos decisivos, inclusive no campo político, é colocá-lo em condições de não consumir as coisas que gostariam de fazê-lo ou de consumi-las de maneira diferente do que é prescrito pela sociedade de consumo...Trata-se de conservar e restituir ao indivíduo a capacidade de interpretar e utilizar o ambiente urbano de maneira diferente das prescrições implícitas no projeto de quem o determinou: enfim, de dar-lhe a capacidade

de não assimilar, mas de reagir ativamente ao ambiente. (ARGAN, 1992, p.220, grifo nosso).

Numa sociedade moderna, a indústria cultural relaciona-se ao que se evidencia como culto patrimonial. Choay enlaça termos e expressões numa tentativa de elucidar a questão e o problema revertendo sua análise em diagnóstico. São eles: “mundialização dos valores e das referências ocidentais; descoberta da arqueologia e o refinamento do projeto memorial das ciências humanas; projeto de democratização do saber; desenvolvimento da sociedade de lazer; turismo cultural”. Em suma, deduz-se a dupla função dos monumentos do Patrimônio histórico: obras que produzem conhecimento e prazer, isto é, educam e comprazem; obras estabelecidas como mercadorias em todas suas implicações. O valor da cultura assume uma dinâmica também econômica e, na sequência, revelam-se seus efeitos perversos: a indústria cultural gera renda às nações e, por isso, transforma o Patrimônio histórico em ‘embalagem’ (a esfera do consumo cultural).

Bourdieu explica tal fenômeno relacionando os modos de produção aos modos de percepção artísticos:

O esquecimento das condições sociais de produção e reprodução da disposição pura e desinteressada exigida pelas obras de arte e das categorias de percepção que se apresentam como categorias a priori de uma estética universal, é uma das premissas em que se fundam as funções interessadas pelo desinteresse e os lucros propiciados pelos consumos simbólicos (lucros que nunca são exclusivamente simbólicos) (BOURDIEU, 2011, p.281).

O sociólogo francês estabelece os critérios de observação que passam da produção das obras artísticas -- com a ressalva de que são por princípio produtos da atividade humana socialmente designados como obras de arte constituídas através de signos de consagração -- às percepções de distintos grupos sociais. As diferenças residem desde a percepção estética, cuja atribuição social é tida como socialmente adequada à especificidade de sua significação, até a percepção dos objetos cotidianos inseridos no contexto da vida no que tange a lógica do seu funcionamento e suas modalidades. A partir das diferenças perceptuais, Bourdieu (2011, p.272) reforça o aspecto da análise das “condições sociais de possibilidade da representação dominante da maneira legítima de abordar as obras de arte”. Referente à noção de gosto, a distinção que se revela no âmbito da sua função social de signo elimina a consciência das condições sociais. Ao sociólogo interessa abordar a relativização do campo artístico autônomo imbricado à explicitação-sistematização dos princípios de uma legitimidade estética, pois, desse modo se impõe “tanto na esfera da produção como na esfera da recepção da obra de arte” (BOURDIEU, 2011, p.273).

3 MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO (MAM-RIO): MUSEALIZAÇÃO/PATRIMONIALIZAÇÃO

A ruptura com a concepção clássica de conhecimento aliada ao desenvolvimento industrial das cidades aponta para a necessidade de se repensar o *locus* urbano. Assim, origem e problema do tempo diacrônico da vida moderna correlatos à racionalização do mundo eclodem em múltiplas práticas: sociais, artísticas, históricas, museológicas e patrimoniais. Tais práticas, concebidas como bens simbólicos, não ocorrem isoladas e devem ser consideradas a partir dos jogos discursivos, definidos por agentes legitimadores, constitutivos do poder simbólico conforme as pesquisas desenvolvidas por Pierre Bourdieu.

No prosseguimento da análise da Economia dos Bens Simbólicos, o teórico seleciona como objeto de estudo os campos da produção cultural que poderíamos transpor, sem reservas, para o contexto brasileiro na medida em que nas antípodas do nosso Projeto Moderno reside de fato o projeto de racionalidade, determinado igualmente por figuras que se aliam à esfera dominante:

Prolongando as pesquisas desenvolvidas há alguns anos sobre os diferentes universos de produção cultural, gostaria de estabelecer a lógica específica da produção do valor dos bens simbólicos. É preciso, para isto, reapropriar-se, como fiz, tratando da alta costura ou da pintura, das condições que devem ser cumpridas para que aconteça a transmutação pela qual a magia propriamente social cria os fetiches de nossa sociedade, criando os *auctores* dotados de *auctoritas* necessária para "cria-los". Poderia fundar-se, assim, uma sociologia da literatura da arte e da filosofia que se distinguisse radicalmente do que se entende ordinariamente por isso reduzir as obras aos determinantes sociais de sua produção, relaciona-las diretamente com a posição que ocupam no campo social aqueles que as produzem (ou seus clientes), sem considerar a posição desses "criadores" no campo de produção (que é, também, o lugar onde se produz a crença no poder "criador" e no valor das "criações"), é impossibilitar-se de perceber tudo o que a obra deve a esse campo e à sua história; quer dizer, precisamente, não entender o que faz uma obra de arte, de ciência ou de filosofia (BOURDIEU, 1983, p.44, grifo do autor, itálico e aspas; grifo nosso, sublinhado).

Nós nos apoiamos, por um lado, na relação entre campo do conhecimento e seu caráter de espaço do poder simbólico e produção dos bens simbólicos para consolidar a ambiência Musealização/Patrimonialização dada no âmbito da perspectiva teórica da Modernidade reveladas na cidade; por outro, o espaço de especialização da arte, e conseqüentemente da arquitetura, coloca-se no horizonte da abordagem sociológica, deslocada dos produtores (clientes) para os criadores.

E nossa leitura incide sobre a manifestação expressa pela Arquitetura Moderna que no caso da Modernidade brasileira dialoga amplamente com a arquitetura, dando a reconhecer que o pensamento arquitetônico se consolida no que se entende por Projeto Moderno. E tal

entendimento se apoia nos termos de Argan, que aponta a Arquitetura Moderna no ápice das formulações funcionalistas, produzindo “somente a si mesma: a estrutura do edifício é também a estrutura da função. Insere-se no contexto urbano ou na paisagem como um gigantesco utensílio, de modo que todos possam servir-se dele” (ARGAN, 2004, p.44). E é por tal modo de pensar e pela sua ação que se faz elemento integrado à paisagem, tornando-se parte dela.

A afirmativa de Argan aliada à prática dos arquitetos de sensibilidade moderna alinha-se aos conteúdos da Carta de Atenas do Urbanismo (1933), que já debatemos, e à discussão teórica do tema, em razão dos conceitos formulados para o tratamento preconizado aos monumentos, sítios e demais representações, isto é, o Patrimônio que didaticamente se nomeia de cultural; e referentes à Musealização/Patrimonialização de interesse universalizantes e integradores.

No Brasil, a Arquitetura Moderna exemplifica a formação do campo de conhecimento a partir do qual se institui a prática do poder simbólico. Entre os anos de 1930 e 1936, o clima era de incerteza em relação às técnicas modernas, no entanto, havia a pulverização da linguagem do ecletismo. O moderno teria que ser aderido ao espírito do seu tempo, consciência do que era ser moderno e, principalmente, escapar do moderno como estilo.

Na arquitetura o estilo implantado que influenciou a arquitetura era oriundo dos postulados de Le Corbusier, sendo referendado quando Gustavo Capanema, à época titular do Ministério da Educação e Saúde, promoveu um concurso para escolher um projeto arquitetônico para a construção do prédio para a instituição. O primeiro lugar do concurso foi dado a um projeto no estilo *Art-Déco*. Mas com intenção de se adequar à Modernidade e por razões políticas e culturais, resolveu-se a questão com o convite a Lúcio Costa para a concepção e construção do projeto.

E o projeto teve a supervisão do próprio Le Corbusier, chamado especialmente para tal, em 1936. Entretanto, foi somente em 1939 que se deu o início das obras para a elevação do prédio do Ministério da Educação e da Saúde no Rio de Janeiro. Lúcio Costa convocou uma equipe com arquitetos de tendências modernas que participaram do concurso: Affonso Eduardo Reidy, Ernani Marcondes, Oscar Niemeyer, entre outros. O projeto do paisagismo teve a autoria de Roberto Burle Marx, também foi feito um painel por Candido Portinari e ainda a participação de Bruno Giorgi na escultura. A importância do engajamento de artistas modernos na concepção de um prédio para abrigar um órgão público pode ser considerada a afirmação do aceite pelo governo e pode-se dizer: sua ‘fusão’ do novo estilo, ou seja, a oficialização do Modernismo:

[...] o edifício do MEC constitui ainda um marco bastante particular. Considerando-se a tática dos modernistas no Rio, o projeto demonstra que a política de conquista das instituições governamentais rendia lentos mas importantes frutos.[...].Visto pelo ângulo governamental, ratificava uma política de conciliação que compreendia a absorção dosada dos modernistas, ao mesmo tempo que mantinha o apoio às correntes tradicionais. [...] Se olharmos pela ótica do espectador médio carioca, o prédio do MEC era um escândalo total (ZÍLIO, 1997, p.96).

No final da década de 1940, precisamente em 1947, com a ideia da criação do Museu de Arte de São Paulo (MASP) por Assis Chateaubriand e, no ano seguinte, a do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) por Matarazzo Sobrinho, e do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio) por Paulo Bittencourt, lançaram-se as bases para que as tendências artísticas dos grandes centros internacionais chegassem até o nosso país. Temos assim um contexto de Movimento político-cultural, determinado pela configuração da sociedade brasileira à época centralizada no eixo Rio de Janeiro-São Paulo, que concedia valor e valia-se dos sistemas de apropriação simbólica e, desta maneira, exerciam o poder simbólico.

No feitio dos vetores atribuídos pela classe dominante e que incidem sobre a linguagem especializada do quadro Musealização/Patrimonialização, a Arte Brasileira pôde se atualizar (Modernidade) com solidez. A circunstância permitiu a ampliação da estruturação e circulação do poder simbólico através dos Bens Culturais dispostos pela dinâmica social cuja apropriação fora legitimada e reproduzida pela classe articuladora que atua na posição dominante. Seus frutos foram: a renovação no ensino da arte através da inclusão de novas linguagens para os artistas brasileiros; na crítica artística, engajada solidamente com as questões da arte; nos salões de exposição que abriram as portas para artistas não adeptos ao academicismo; na forma das coleções, como, por exemplo, a de Matarazzo Sobrinho e a de Assis Chateaubriand, que modificaram a concepção de aquisição de obras de arte gerando o mercado de arte em estado incipiente; e na criação de museus de Arte Moderna e da própria Bienal de São Paulo (1951) que serviram de espaços culturais para a divulgação das novas tendências artísticas e dos Bens Culturais, testemunhos da Modernidade. O museólogo Mário Barata redigiu texto consistente defendendo a pertinência dos museus de arte moderna, 1952, publicado no catálogo do MAM-Rio:

A ideia de um museu recolher coisas feitas quase no ano em que se vive parece, à primeira vista, estranha. É preciso levar em conta, todavia, a imensa transformação do conceito de museu a que nossa época está assistindo. O museu ficou extremamente móvel, adaptando-se à sua função educativa, às necessidades do público e à rapidez de transformações destes poucos decênios que viram a época da luz de lamparina, viaturas de tradição animal, individualismo exagerado ser superada pela do rádio, eletricidade,

aviação e sentimento de comunidade e interesse público primando sobre os egoísmos individuais (BARATA [1952], 2014, p.26).

Relato e testemunho de época que consubstanciam os signos de implantação da modernidade em nosso país.

Na década de 1930 houve a profissionalização de artistas tutelados pelo governo e empresariado cujo patrocínio oficializou obras modernistas. Foi exatamente o relacionamento entre poder político, econômico e cultural, bem como as transformações ocorridas no espaço plástico brasileiro sob a influência europeia que estabeleceram um espaço propício para formação das instâncias legitimadoras no âmbito da cultura. Neste sentido, compreende-se a consolidação do contexto moderno autônomo pela perspectiva de Bourdieu, para quem o poder simbólico institui as representações da sociedade – imagens -- pela via cultural e figuradas pela distinção, dispositivo teórico-prático da economia das trocas simbólicas.

O sentimento que persistia decorrente da propagação do novo vetor foi encaminhar o país para o sentido de progresso, colocando-o na atualidade. E ser atual consistia em uma exigência da universalidade. Assim, o contexto brasileiro incidia sobre uma nação (dita) ocidental, esforçando-se na sua afirmação e, ao mesmo tempo, desejosa para possuir autonomia necessária à construção do moderno. Tema que pode ser encontrado na concepção de Lúcio Costa, arquiteto carioca, defensor do Neocolonial, que percebeu todas essas questões relativas ao novo, à criação de uma identidade nacional e, então, volta-se para a consideração teórica do que era moderno.

Guilherme Wisnik, arquiteto e autor de escritos sobre a Arquitetura Moderna brasileira, relaciona o passado Neocolonial de Lucio Costa à sua adesão à modernidade, isto é, à linguagem de vanguarda:

Aos seus olhos, o confronto direto com as reais construções do passado revelou o caráter postiço e superficialmente formal desse estilo. [...] portanto, de um certo ponto de vista, sem nunca ter sido programático, Lucio já é, aos 22 anos de idade, um moderno *avant la lettre*, a procurar, entre a forma arquitetônica e a sociedade em questão, uma espécie de correspondência funcional (WISNIK, 2001, p.14-15).

No texto *Razões da nova arquitetura* (1934), Lucio Costa perpassa a problemática de todo período de transição entre o neocolonial e a Arquitetura Moderna devido às incompreensões gerais e específicas. Observa a discrepância entre os pressupostos da nova arquitetura e as condições locais. Trata da criação do artista e como deve estar atento ao mundo para perceber as mudanças. O arquiteto discorre sobre as inovações impostas pela máquina, pela técnica e como consubstanciação a realidade. Costa trata ainda da conquista da Arquitetura Moderna, teórica e prática, com liberação da forma em função da técnica,

especificamente, a estrutura independente. Resulta de suas reflexões, o entendimento do edifício como marco e expressão possível da nova Era com a ressalva pontual de utilização da técnica adequada para interesse da indústria. Da perspectiva estética, o arquiteto assinala a importância da ausência de ornamento para equiparação com uma arquitetura internacional, de cunho universal, sem referências históricas.

As construções atuais refletem, fielmente, em sua grande maioria, essa completa falta de rumo, de raízes. Deixemos, no entanto, de lado essa pseudo-arquitetura, cujo único interesse é documentar, objetivamente, o incrível grau de imbecilidade a que chegamos – porque, ao lado dela existe, já perfeitamente constituída em seus elementos fundamentais, em forma, disciplinada, toda uma nova técnica construtiva, paradoxalmente ainda à espera da sociedade à qual, logicamente, deverá pertencer (COSTA, 1934, p.8).

No momento em que Lúcio Costa assumiu a leitura da modernidade e entendeu que a forma apropriada se relacionava aos novos princípios, o paradoxo se apresenta. Os arquitetos possuíam o domínio do campo do saber arquitetônico, porém dominar a sintaxe não significava saber executá-la, revelando um grande distanciamento do ambiente cultural das linguagens da vanguarda europeia.

E no caso dos museus de acordo com o espírito moderno brasileiro da arquitetura, os prédios foram concebidos considerando certo ditame arquitetônico: integração entre arquitetura e cidade indicando uma atitude ativa da população:

A proposta do planejamento feita a priori, objetivada, tratada como uma coisa (modelo), é aqui substituída por uma proposta a posteriori e que decorre do conhecimento do ponto de vista do habitante: o projeto deixa de ser objeto na medida em que, pela mediação da psicologia experimental e do questionário, o habitante torna-se, diante do planejador, um tipo de interlocutor (CHOAY, 2000, p.47).

Na concepção do Projeto Moderno no Brasil encontra-se a formulação do plano urbanístico-arquitetônico refletido na criação, em 1948, do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio). Consideramos então o MAM-Rio instância legitimadora do campo artístico-cultural, estudado por Pierre Bourdieu, e pautadas nos quadros da Musealização/Patrimonialização, sendo privilegiados os aspectos da integração urbanística e sua representação simbólica. Para conduzir esta afirmação, buscamos na proposta de Lima o entrelace que autora menciona entre Museologia e Patrimônio e se concretiza no processo da Musealização/Patrimonialização, sustentando-se na função Preservação:

Em ambos, os modelos de apropriação teórica e prática elegeram como objetos básicos para o tratamento os planos do tangível (material) e do intangível (imaterial), passíveis de serem interpretados na qualidade de referências culturais no tempo-espço histórico e geográfico. Em razão disso, desenvolveram-se atividades que, refletindo a ideia ampla da

Preservação, fizeram-se calcadas em grandes linhas vinculadas aos seguintes procedimentos: a seleção dos bens; a documentação realizando de imediato o registro, ou seja, a inscrição formal no regime de tutela/custódia administrativa (simbólica, a exemplo da Lista do Patrimônio Mundial) e iniciando o primeiro passo da catalogação, que descreve pormenorizadamente cada item patrimonializado/musealizado; o ato de assegurar a permanência (manutenção física) pela intervenção da conservação preventiva e pela restauração, quando necessário. E, ainda, complementado o elenco destas ações de gestão patrimonial e museológica, realizaram outras práticas inerentes tanto a características específicas das categorias e tipologias dos bens quanto às normas que orientam as decisões da institucionalização, cujo pano de fundo é o propósito do benefício social, que, no assunto em pauta, tem como destinatário os grupos de cidadãos, os usufrutuários dos bens do Patrimônio (musealizável) ou do Patrimônio musealizado (LIMA, 2012, p.45).

A arquitetura dos Museus, como Projeto Moderno, eclode do horizonte da Preservação, base comum das práticas Musealização/Patrimonialização. E compreendemos a dimensão Moderna atribuída ao MAM-Rio, obra do arquiteto Affonso Reidy, que em relato fundador refletiu sobre a importância da construção do conjunto arquitetônico que abriga o Museu e seu propósito. A efetivação do edifício consubstancia a lógica do Projeto Moderno dada na dimensão simbólica da Musealização/Patrimonialização:

A correspondência entre a obra arquitetural e o ambiente físico que a envolve é uma questão da maior importância. No caso do edifício do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro essa condição adquire ainda maior vulto, dada a situação privilegiada do local em que está sendo construído. Em pleno coração da cidade, ao meio de uma extensa área que num futuro próximo será belo parque público, debruça-se sobre o mar, frente à entrada da barra, rodeado pela mais bela paisagem do mundo (REIDY, [1959], 2014, p.39).

O MAM-Rio foi fundado em 03 de maio de 1948 e se reconhece sua fundação através da Assembleia Geral da criação do museu, ata registrada em cartório, cuja presidência coube ao empresário e colecionador Raymundo Otonni de Castro Maya. A legitimidade da instituição decorre da ação coletiva de figuras-chave (domínio simbólico) da cultura brasileira que se dedicaram a pensar a brasilidade moderna através de ações isoladas com justificação discursiva.

O processo de Musealização do MAM – espaço expositivo e acervo - ainda de modo provisório concretiza-se apenas em 1949, e com a exposição Pintura Europeia Contemporânea, no edifício Boavista, com texto da exposição inaugural de Castro Maya que reflete a necessidade da consolidação dos espaços modernos no Brasil: “Este Museu representa uma experiência para nós, a fim de incutir no público o gosto pela Arte Moderna, ou melhor, educá-lo.” (CASTRO MAYA [1949], 2014, p.19). Desde sua fundação em ata, 1948, à construção do edifício, sede permanente localizada no Aterro do Flamengo, há um

intervalo de 15 anos. O edifício do MAM-Rio coincide com o projeto de urbanização do Aterro do Flamengo, obra que reconfigurou a imagem da cidade:

Em linhas gerais, foi a mesma filosofia que orientou a fundação do museu carioca por um grupo de entusiastas da arte moderna. Aqui estavam envolvidos o barão de Saavedra, dono do Banco Boavista, e o industrial e colecionador Raimundo Ottoni de Castro Maia, seu primeiro presidente, homem de extremo bom gosto, um mecenas na acepção da palavra. Assim, graças a esses dois cavalheiros, e às doações de algumas poucas obras de arte nacional e estrangeira por parte de empresários, nasceu o Museu de Arte Moderna (PORTINHO, 1999, p.114).

O Museu, assegurado pelo regime do poder simbólico, é oriundo de concepções urbanístico-arquitetônicas modernas assume papel integrador entre edifício e paisagem. O MAM-Rio se localiza no Aterro do Flamengo – inserido na paisagem cultural da cidade do Rio de Janeiro.

Temos observado e, também, a literatura nos orienta a refletir que se faz necessário analisar para traçar o caminho percorrido pelos agentes transformadores representados pelo elenco de arquitetos, articuladores culturais, intelectuais, museólogos, artistas, colecionadores que consolidaram as bases das instituições culturais que tutelam os aspectos formativos da dinâmica Musealização/Patrimonialização. A possibilidade de tutelar é tributária da mediação do poder simbólico no âmbito do binômio Musealização/Patrimonialização.

E a relação entre a Museologia e o Patrimônio é apresentada por um representante da Museologia, François Mairesse, em 2006:

[...] desenha-se uma reflexão de outro modo mais importante: o museu se funda [...] inteiramente com a noção do Patrimônio. Refletindo bem, é efetivamente uma forte tendência que pode ser observada ao longo dos últimos 20 anos: torna-se cada vez mais difícil separar o Patrimônio e museus, tal o modo que os dois estão fundidos. Provavelmente, pode-se salientar que, durante este período, as fronteiras demarcando os dois domínios foram diluídas, permitindo o desafio de projetar o Patrimônio sob uma forma mais global que vai do monumento histórico ao Patrimônio imaterial passando através dos testemunhos materiais apresentados tradicionalmente nos museus. Atualmente o certo é que a maioria das obras sobre Patrimônio aborda, de passagem, o mundo dos museus, porquanto a noção de Patrimônio é central para a Museologia (MAIRESSE, Apud LIMA, 2014, p.4338. Tradução de Diana F. C. Lima)⁴.

⁴ Texto original de Mairesse --- [...] “*se dessine une réflexion autrement plus importante: le musée se fonde, dans cette perspective, entièrement avec la notion de patrimoine. A bien y réfléchir, c’est effectivement une tendance lourde qui peut être observée depuis une vingtaine d’années: il devient de plus en plus difficile de séparer patrimoine et musées, tant les deux sont fusionnés. Sans doute peut-on remarquer que, durant cette période, les frontières balisant ces deux domaines se sont fluidifiées, permettant de concevoir l’enjeu patrimonial sous une forme plus globale allant du monument historique au patrimoine immatériel en passant par les témoins matériels classiquement présentés dans les musées. Toujours est-il que la plupart des ouvrages sur le patrimoine abordent, en passant, le monde des musées, tandis que la notion de patrimoine est centrale à la muséologie*”.

E a instituição museológica criada no Rio de Janeiro permite que seja estudada circunscrita no processo da Musealização/Patrimonialização considerando imagem integrada ao contexto que esse conceito encerra. A relação do espaço físico do MAM-Rio, da sua atribuição como imagem e de sua inserção nas paisagens se coaduna à noção de bem simbólico, atributo da prática do poder simbólico. E a paisagem das cidades e a imagem do museu percebidas e oferecidas aos sentidos por meio dos objetos e símbolos que marcam tempos, grupos sociais, personalidades e fatos históricos demarcam a presença deste poder.

Por isso, podemos afirmar que o Projeto Moderno em determinada circunstância compreende o raciocínio de ocupação que considera um ponto forte instalar-se nos locais que precisavam ser fisicamente apropriados, valendo-se, portanto, das qualidades da forma moderna, de modo a equilibrar o percurso e a imagem e permitindo as experiências dos indivíduos ou a expressão coletiva na imersão na paisagem. E no espaço moderno brasileiro, o museu exerce um papel fundamental, pois, de caráter formativo, fornece a universalização da linguagem artística, que à época era determinante da atualidade, mesmo política de uma nação. Cabendo-nos lembrar de Franco Albini, arquiteto moderno italiano que se dedicou, em meados dos anos 1950, às “tendências de inserção do programa e equipamento “museu” no espaço urbano [que] se estruturavam a partir da importância das obras de arte na condição de veículos de comunicação” (GUIMARAENS; DA SILVA, s/d, p.1).

Outro dado a ser mencionado diz respeito à inserção dos museus na indústria cultural que ao lado dos sistemas de rádio e televisão atuam no papel de difundir o conhecimento. No espírito da época, Lina Bo Bardi, arquiteta italiana ativa no Brasil e autora do projeto do Museu de Arte de São Paulo, seguia os preceitos de Albini na sua concepção de museu moderno. E de acordo com Bo Bardi, a palestra de Albini no congresso do *International Council of Museums* – Conselho Internacional de Museus (ICOM), Gênova/Milão, em 1953, refletia sobre o papel do museu de arte moderna. As autoras Guimaraens e Silva indicam o conteúdo da palestra de Franco Albini, conforme relato de Bo Bardi para a Revista Habitat:

Um museu moderno deve organizar exposições e, para poder constantemente valorizar o seu Patrimônio, deve organizar espetáculos, concertos, conferências, publicações de livros, documentários, reproduções fotográficas, enfim, promover todas as atividades artísticas, oferecendo uma sede apropriada para debates, congressos etc.. Portanto, o problema urbanístico dos museus não é simplesmente técnico, mas está ligado aos mais vastos problemas de organização da vida de uma sociedade civil (BO BARDI, Apud GUIMARAENS; DA SILVA, s/d, p.1).

O pensamento expressado na Arquitetura Moderna apresenta os museus – em todas as funções e práticas – como espaço de conhecimento e formação do sujeito. E a primordial

finalidade é o objetivo educacional ser apresentado nos modos de visualidade: edificação e exposição:

[...] o museu moderno tem que ser um museu didático, tem que juntar à conservação a capacidade de transmitir a mensagem de que as obras devem ser postas em evidência, com uma função didática, e as sobras devem ser postas em evidência com uma função que diríamos quase modesta, por parte do arquiteto, que não deve aproveitar-se da ocasião para dar espetáculo em torno de si. [...] o complicado problema de um museu tem que ser hoje enfrentado na base ‘didática’ e ‘técnica’. Não se pode prescindir dessas bases, para não cair em um museu petrificado, isto é, inteiramente inútil (BO BARDI, 2009, p.100).

Lina Bo Bardi compreende o papel do arquiteto como criador de um espaço que não prescinde das suas experiências. Desafiado pelo contato com outras especialidades, o arquiteto moderno deve manter no seu horizonte o desenvolvimento do método e da execução aliado à prática e às vivências e não na teoria *a priori*:

Esse Museu [hipotético museu de Artesanato e Arte Industrial] deveria ser completado por uma escola de arte industrial (arte no sentido de ofício, além da arte) que permitisse o contato entre técnicos, desenhistas e executores. Que expressasse, no sentido moderno, aquilo que foi o artesanato, preparando novas levas, não para futuras utopias, mas para a realidade que existe e que todos conhecem: o arquiteto de prancha que desconhece a realidade da obra, o operário que não sabe ‘ler’ uma planta, o desenhista de móveis que projeta uma cadeira de madeira com as características do ferro, o tipógrafo que compõe mecanicamente sem conhecer as leis elementares da composição tipográfica e assim por diante. Os primeiros fora da realidade e dentro da teoria. Os outros, amargurados pelo trabalho mecânico de soldar uma peça, apertar uma porca, sem conhecer o fim do próprio trabalho (BO BARDI, 2009, p.109).

A arquiteta italiana descreve o campo de atuação do arquiteto e de outras especialidades em proximidade conceitual à lógica da distinção de Bourdieu no que concerne aos processos de Musealização/Patrimonialização, conforme trecho selecionado de autora do campo museológico:

Dá-se para tanto um procedimento de apreciação e de prática seletiva que modela uma maneira comum aos dois processos para exercerem o discurso, a atividade e determinarem aos itens mencionados um sentido de “distinção” (BOURDIEU, 1989, p.11). Esse aspecto revela uma forma cultural diferenciadora, hierarquizante, um valor que define, a partir da posição conferida de destaque, um caráter de excepcionalidade e um atributo modelador da configuração patrimonialista e museológica cuja face real é o exercício do poder simbólico (LIMA, 2014, p.4343).

Nosso interesse envolve a associação entre a concepção de Lina Bo Bardi e a pesquisa de Lima sobre a ambiência convergente da Musealização e Patrimonialização. A primeira, porque se insere na idealização moderna que obteve êxito na fabricação de identidade, que no nosso artigo se realiza no interior do Projeto Moderno, para sua cidade a partir do objeto

museológico que é o edifício do museu. A segunda nos oferece substrato para acionarmos a formação do MAM-Rio, no contexto Moderno, como expressão e síntese dos processos Musealização/Patrimonialização.

A vinculação entre os problemas levantados pelas autoras direciona nossa abordagem temática para verificação dos termos incluídos no artigo. Estabelecemos, portanto, a consonância entre Museu e Arquitetura Moderna como modo de expressão do Projeto Moderno identificado com identidade e memória, relativo aos períodos artístico, histórico e político apresentados pela perspectiva da Musealização/Patrimonialização.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos pensar a integralidade das relações entre o objeto (MAM-Rio) e seu contexto aos quais correspondem os processos Musealização/Patrimonialização, observando o pensamento e as realizações do Projeto Moderno. No contexto da disposição moderna de compor e referenciar articulações e dispositivos da totalidade disponíveis (artística, museológica, histórica, política e social), nos deparamos com o entrelaçamento dos vários modos de vida, dentre os quais, destacamos os signos da realidade expressos como memória, representação e imagem (testemunho). Nesse sentido, foi necessário especificar as relações que podem figurar o Museu no espaço das Trocas Simbólicas de orientação prática e disciplinar que referenciam identidade nos campos da Arte, da Museologia, da História e da Sociedade.

O artigo voltou-se para indicação da natureza disciplinar na composição dos saberes com o propósito de observar o princípio de autonomia que promove diferentes aspectos da construção do Projeto Moderno e reside no centro da questão da Arquitetura Moderna. A partir da premissa, estabelecemos a relação entre autonomia e campo de conhecimento; analisamos os fatores determinantes no âmbito artístico e histórico para consolidação da estrutura social que permite o surgimento dos agentes legitimadores e destacamos a confluência dos processos de Musealização e Patrimonialização pautados na constituição do Bem Simbólico.

O ambiente de inovação artística e científica – resultado da autonomia - que antecede a criação do Museu, balizado pela conjuntura política, fornece a base teórica que sustenta a abordagem da área da Museologia. O Projeto Moderno especifica a adequação dos processos temporais passado e futuro na qual identificamos o envolvimento universalizante dos aspectos constitutivos do MAM-Rio. As categorias passado e futuro incidem sobre o espaço da cidade consolidando a noção de Preservação que, apresentada através do exercício prático e da

reflexão teórica, fomenta a base comum para Musealização/Patrimonialização. E a concepção do MAM-Rio (Musealização) espelha a problemática e instigante relação entre cidade histórica e cidade moderna (Patrimonialização) evocada nos diversos debates artístico-históricos que ilustram o nosso Projeto Moderno. Por sua vez, as dinâmicas Musealização/Patrimonialização, em consonância, subsidiam a Arquitetura Moderna: um Bem Cultural.

Os Documentos Patrimoniais (Carta de Atenas do Urbanismo e os documentos de fundação do MAM-Rio) e o contexto da consolidação do pensamento sobre Preservação no ambiente Moderno são o registro da dinâmica Musealização/Patrimonialização. A análise das referências documentais e do ambiente artístico-histórico levou-nos ao entendimento que a concepção do Museu (Musealização), que repousa na efetivação do Projeto Moderno (futuro) – fruto do espírito de época – é simultânea à construção da noção de Patrimônio (passado). Não sem motivo, observamos que o edifício do MAM é singular na sua composição, testemunha a época histórica do Brasil Moderno, e resume sua expressão na categorização, por parte dos agentes legitimadores, de práticas museológicas que representam o Bem Cultural de valor simbólico.

REFERÊNCIAS:

- ARGAN, Giulio Carlo. **A história da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Cia das Letras, 1992.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Projeto e destino**. São Paulo: Ática, 2004.
- BARATA, Mário. Razões de ser e importância do Museu de Arte Moderna. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro [1952]. In: VARELA, Elizabeth Catoia (org). **MAM: sua história, seu Patrimônio**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 2014.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. Trad. Sérgio Miceli. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.p.i-xli. (Coleção Estudos).
- BURLE MAX, Roberto. Os jardins do Museu [1959] In: VARELA, Elizabeth Catoia (org). **MAM: sua história, seu Patrimônio**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 2014.
- CASTRO MAYA, Raymundo. Pintura europeia contemporânea. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro [1949]. In: VARELA, Elizabeth Catoia (org). **MAM: sua história, seu Patrimônio**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 2014.
- CHOAY, Françoise. **A alegoria do Patrimônio**. São Paulo: Unesp, 2006.
- CHOAY, Françoise. **O urbanismo**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- COSTA, Lúcio. **Documentação necessária**. [1938]. Disponível em: <<http://www.jobim.org/lucio/handle/2010.3/413>>. Acesso em: 15 mai. 2016.

CURY, Isabelle (Org.). Carta de Atenas, CIAM Congresso Internacional de Arquitetura Moderna, 1933. In: _____ **Cartas patrimoniais**. 3 ed. rev. aum. Rio de Janeiro: IPHAN. 2004. p. 21-68.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. **Conceitos-chave de museologia**. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2013.

DESVALLÉES, A., MAIRESSE, F. (Ed). **Dictionnaire Encyclopédique de Muséology**. Paris: Armand Colin, Centre National du Livre. 2011.

GINOVER, Marina; RUBINO, Silvana. **Textos escolhidos de Lina Bo Bardi 1943-1991**. São Paulo: Cosacnaify, 2009.

GUIMARAENS, Cêça de; DA SILVA Vânia Polly. A arquitetura dos museus no centro do Rio de Janeiro In: **Seminário de História da Cidade e do Urbanismo. Cidades: temporalidades em confronto (5)**. Campinas: PUC-Campinas, s/d.

LE CORBUSIER. **Por uma arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

LIMA, Diana Farjalla Correia. Herança cultural (re)interpretada ou a memória social e a instituição museu: releitura e reflexões. **Museologia e Patrimônio, Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio**, PPG-PMUS UNIRIO/MAST. Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, jul/dez de 2008, p.34-43. Disponível em: <<http://revistaMuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/viewFile/4/160>>. Acesso em: 27 mai. 2016.

LIMA, Diana Farjalla Correia. Musealização e Patrimonialização: formas culturais integradas, termos e conceitos entrelaçados. ENANCIB - Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação: além das nuvens, expandindo as fronteiras da Ciência da Informação (15), Belo Horizonte, 2014. **Anais do XV ENANCIB, GT 9 - Museu, Patrimônio e Informação**, Belo Horizonte, 2014. p.4335 - 4355. Disponível em: <<http://enancib2014.eci.ufmg.br/documentos/anais/anais-gt9>>. Acesso em: 18 jun. 2016.

LIMA, Diana Farjalla Correia. Museologia, campo disciplinar da Musealização e fundamentos de inflexão simbólica: ‘tematizando’ Bourdieu para um convite à reflexão. **Museologia e Interdisciplinaridade, Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília**. Brasília: PPGCI UnB, v. 2, n. 4, p.48-61, 2013. Disponível em: <<http://seer.bce.unb.br/index.php/Museologia/article/view/9627/7117>>. Acesso em: 12 mai. 2016.

LIMA, Diana Farjalla Correia. Museologia-Museu e Patrimônio, Patrimonialização e Musealização: ambiência de comunhão. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas – Museologia e Patrimônio**, Belém, MPEG. v. 7, n. 1, p.31-50, jan/abr, 2012. Disponível em: <[http://www.museu-goeldi.br/editora/bh/artigos/chv7n1_2012/Museologia\(lima\).pdf](http://www.museu-goeldi.br/editora/bh/artigos/chv7n1_2012/Museologia(lima).pdf)>. Acesso em: 12 jun. 2016.

MAMRIO. **Museu de arte moderna do Rio de Janeiro**. Disponível em: <<http://www.mamrio.com.br/>>. Acessado em: 12 mai. 2016.

MICELI, Sergio. Introdução: a força do sentido. In: BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. Trad. Sérgio Miceli. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.p.i-xii. (Coleção Estudos).

ORTIZ, Renato. A procura de uma sociologia da prática. In: BOURDIEU, Pierre. **Sociologia**. São Paulo: Ática, 1983.

PORTINHO, Carmem. **Por toda minha vida: depoimento a Geraldo Edson de Andrade**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999.

REIDY, Affonso. O plano arquitetônico do museu de arte moderna do Rio de Janeiro. Boletim do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, n. 17, jan. 1959 In: VARELA, Elizabeth Catoia (org). **MAM: sua história, seu patrimônio**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 2014.

WISNIK, Guilherme. **Lucio Costa**. São Paulo: Cosacnaify, 2001.