UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA E MUSEOLOGIA
CURSO DE MUSEOLOGIA (BACHARELADO)

JOHN KEVEN NUNES SILVA

ESPACIALIDADE E EXPOGRAFIA: AS RELAÇÕES ENTRE O PROJETO EXPOGRÁFICO DA EXPOSIÇÃO *GILBERTO FREYRE: VIDA, FORMA E COR* E A GALERIA 01 DA CAIXA CULTURAL RECIFE

RECIFE
2018

JOHN KEVEN NUNES SILVA

ESPACIALIDADE E EXPOGRAFIA: AS RELAÇÕES ENTRE O PROJETO EXPOGRÁFICO DA EXPOSIÇÃO *GILBERTO FREYRE: VIDA, FORMA E COR* E A GALERIA 01 DA CAIXA CULTURAL RECIFE

Monografia de graduação, apresentada ao Departamento de Antropologia e Museologia da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, como requisito parcial para a obtenção do título de bacharel em Museologia.

Orientador: Prof. Dr. Daniel de Souza Leão Vieira

RECIFE

2018

FOLHA DE APROVAÇÃO

JOHN KEVEN NUNES SILVA

ESPACIALIDADE E EXPOGRAFIA: AS RELAÇÕES ENTRE O PROJETO EXPOGRÁFICO DA EXPOSIÇÃO *GILBERTO FREYRE: VIDA, FORMA E COR* E A GALERIA 01 DA CAIXA CULTURAL RECIFE

Monografia apresentada ao Curso de Bacharelado em Museologia da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de bacharel em Museologia.

Aprovada em: ___/___/_____

Banca Examinadora

_____

Professor Doutor Daniel Viera de Souza Leão
Orientador – Departamento de Antropologia e Museologia da Universidade Federal de Pernambuco, UFPE

_____

Professora Doutora Elaine Müller
Departamento de Antropologia e Museologia da Universidade Federal de Pernambuco, UFPE

_____

Professora Doutora Madalena Zaccara Pekala
Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística da Universidade Federal de Pernambuco, UFPE

AGRADECIMENTOS

Minhas primeiras palavras vão ao professor Daniel Vieira, que desde o início embarcou comigo nas ideias frutos desta pesquisa e aceitou ser meu orientador. Meus sinceros agradecimentos.

Acredito que agradecer à mãe e à família é algo redundante, mas não poderia deixar de citá-las. A uma das muitas Carminhas Silva que existem neste país, a minha mãe, porém, é a mais especial. Quero expor a alegria em dedicar à minha mãe este trabalho. Minha mãe analfabeta, que foi levada a trabalhar desde os nove anos de idade, como empregada doméstica, em um maldito ciclo de trabalho infantil – que ainda tira os sonhos e o futuro de milhões de meninas pelo Brasil. Ela, em sua força e perseverança, sabia que como pobre a única riqueza que ela tinha a me oferecer era o acesso à educação. A ela meu carinho, meu amor, minha inspiração e a dedicatória especial deste trabalho. Obrigado minha mãe, Maria do Carmo Silva, você é uma deusa, linda, forte e tudo o que sou hoje eu devo a ti.

Aviso que esta lista ficará incompleta por falta de espaço. Mas, obrigado Betto Wagner, Mariza Monteiro, Marcelo Galvão, Raí Batista, Victor Almeida, Fernando Almeida, Priscila Soares, cada um a seu modo contribuiu na confecção desta pesquisa. Agradeço imensamente ao gerente da Caixa Cultural Recife, o Sr. Elton Rodrigues, que além de me apoiar constantemente, não poupou esforços em contribuir imensamente para esta pesquisa. Agradeço também ao Sr. Eduardo Souza, que teve a imensa boa vontade em dialogar sobre o projeto expográfico e ceder material para o trabalho de conclusão de curso. Obrigado também aos que compõem a Fundação Gilberto Freyre. Meu muito obrigado a todos.

Agradeço às professoras Elaine Müller e Madalena Zaccara por aceitarem fazer parte da minha banca. Espero que meu trabalho possa alegrar vossos olhos na leitura. Eu vos sou grato pelo carinho.

Em um belo 20 de setembro, a vida me apresentou um rapaz alto de robustas madeixas, olhos arredondados, cílios imensos e barba farta. Ele mudaria a minha vida para sempre. Ele acompanhou todo o processo de escrita deste meu trabalho, me deu apoio, ombros para chorar as frustações, forças para superar as tentadoras fugas e além de tudo me deu amor. Ao o homem da minha vida, meu marido Cláudio Rubino, dedico todo amor que há em mim, meu respeito e minha gratidão, por tudo. E assim finalizo as dedicatórias deste trabalho.

RESUMO

SILVA, John Keven Nunes. **Espacialidade e Expografia:** As relações entre o projeto expográfico da exposição *Gilberto Freyre: vida, forma e cor* e a Galeria 01 da Caixa Cultural Recife. 2018. 44 f. Monografia (Bacharelado em Museologia) – Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2018.

A reutilização de prédios antigos como espaços culturais requer uma série de adaptações para que as mostras de arte que venha a ocupar estes ambientes possam ter um diálogo que frua com a arquitetura que vai acolhê-las. O destaque deste trabalho é a relação expográfica entre a Galeria 01 da Caixa Cultural Recife com a exposição *Gilberto Freyre: Vida. Forma e Cor*. Esta pesquisa apresenta-se como análise espacial da galeria e do circuito expográfico criado pelos organizadores da mostra, ocorrida em 2016. Esta exposição de artes, foi apenas uma das demais que ocorreu e continuará a ocupar os espaços expositivos da Caixa Cultural Recife e este trabalho mostra-se apenas como uma pesquisa introdutória nesta seara rica de material analítico, mas pouco explorada em pesquisas na área de Museologia.

Palavras-Chaves: Caixa Cultural Recife, Galeria 01, Projeto Expográfico, Exposição

ABSTRACT

SILVA, John Keven Nunes. Spaciality and Expography: The relations between the expographic project of the exhibition Gilberto Freyre: life, form and color and the Gallery 01 of Caixa Cultural Recife. 2018. 44 f. Monograph (Bachelor's degree in Museology) Universidade Federal de Pernambuco (Federal University of Pernambuco). Recife, 2018.

The reuse of old buildings as cultural spaces requires a series of adaptations so that the art exhibitions that may occupy these environments can have a dialogue that enjoyment with the architecture that will welcome them. The highlight of this work is the expographic relationship between Gallery 01 of Caixa Cultural Recife and the exhibition *Gilberto Freyre: Vida. Forma e Cor*. This research is presented as a spatial analysis of gallery and the exhibition circuit created by the organizers of the exhibition, which took place in 2016. This art exhibition was just one of the others that occurred and will continue to occupy the exhibition spaces of Caixa Cultural Recife and this work is only shown with an introductory research in this rich field of analytical material, but little explored in researches in the area of Museology.

Keywords: Caixa Cultural Recife, Gallery 01, Expographic Project, Exhibition

LISTA DE SIGLAS

BID	Banco Interamericano de Desenvolvimento
ICOFOM	Comitê para Museologia do Conselho Internacional de Museus
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MOMA	Museu de Arte Moderna de Nova York
ZEPH	Zona especial de Preservação do Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural

SUMÁRIO

1	**INTRODUÇÃO**	**08**
2	**A CULTURA COMO AGENTE DE DESENVOLVIMENTO**	**10**
2.1	CENTRO CULTURAL	11
2.2	MUSEALIZAÇÃO, EXPOGRAFIA E EXPOSIÇÃO	13
2.2.1	Musealização	13
2.2.2	Expografia	14
2.2.3	Exposição	18
3	**A CAIXA CULTURAL RECIFE**	**19**
3.1	A GALERIA 01	20
3.2	RESYAURAÇÃO DO PRÉDIO	21
3.3	FLUXOS CONSTRUTIVOS NO BAIRRO DO RECIFE NO INÍCIO DO SÉCULO	22
3.4	REVITALIZAÇÃO DO BAIRRO DO RECIFE NO FINAL DO SÉCULO XX.	25
3.5	PROGRAMAS CULTURAIS DA CAIXA ECONÔMICA FEDERAL	27
4	**O IMAGINÁRIO NO UNIVERSO DE GILBERTO FREYRE**	**28**
4.1	A EXPOSIÇÃO *GILBERTO FREYRE: VIDA, FORMA E COR*	30
4.2	O CIRCUITO EXPOGRÁFICO	31
4.3	O DEPOIMENTO DE EDUARDO SOUZA SOBRE A EXPOGRAFIA	35
5	**CONSIDERAÇÕES FINAIS**	**37**
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	**39**
	ANEXO 1 – FOTOGRAFIAS	42
	ANEXO 2 – TRANSCRIÇÃO DE DEPOIMENTO	44

1 INTRODUÇÃO

A imagem da praça do Marco Zero, com seu piso em granito, uma rosa dos ventos em seu centro e a famosa frase de Cícero Dias: “Eu vi o mundo e ele começava no Recife”, encantou-me. Na verdade enfeitiçou um meninote, de 18 anos, vindo do interior e que via naquele espaço de palmeiras esguias, que teimavam em subir contra a gravidade, um lugar de encontro, de convergência. Essa mistura estranha do asfalto das avenidas circundantes com as águas adjacentes davam um aspecto, ora bucólico, ora frenético àquele lugar. Meu mundo começara ali, e os dizeres de Dias soavam tal qual uma profecia.

A praça era, e continua sendo, circundada por três edifícios de arquitetura opulente, marcante, que perceptivelmente denunciavam sua construção em um tempo longínquo do meu. Mas tinha um em específico que me chamou a atenção, suas cores, de um gosto bastante duvidoso, não apagava o brilho de seus traços. Era o Edifício Arnaldo Dubeux, ou como berravam os letreiros em sua fachada: Bolsa de Valores de Pernambuco e Paraíba. Anos depois, como por uma ironia do destino ou fazendo jus às palavras do artista, fui trabalhar no prédio que tanto admirara. As cores já não eram as mesmas, suas fachadas tinham recebido, devidamente, os tons que outrora as coloriam no passado de sua construção, o letreiro teve suas peças trocadas e agora enunciavam a Caixa Cultural.

Ao adentrar no recinto pela primeira vez, senti-me inteiramente absorvido pela monumentalidade do espaço que reservaram para ser uma de suas galerias de exposições artísticas. Séries de colunas e janelas enormes circundavam todo o ambiente. E uma claraboia central alumiava um átrio octogonal que mostrava vestígios de um passado que fora redescoberto durante escavações. Próximo da parede situada no extremo leste uma outra janela no chão relevava mais mistérios.

Perguntava-me, como este local podia dialogar com uma exposição que viesse a ocupá-lo? Esta pergunta foi respondida anos após a este primeiro contato, quando acompanhei o desenvolvimento do projeto expográfico da exposição *Gilberto Freyre: Vida, Forma e Cor*.

Ao longo deste trabalho buscamos analisar como se deu a integração entre o espaço da Galeria 01 da Caixa Cultural Recife com a exposição *Gilberto Freyre: Vida, Forma e Cor*. Dividimos a pesquisa em três capítulos. No primeiro capítulo tratamos dos conceitos que entendemos como primordiais para formatar um eixo teórico para a pesquisa. Utilizamos como principais referenciais teóricos, autores como George Yúdice, para tratar do suposto poder da cultura como elemento fomentador de desenvolvimento, Sônia Salcedo Del Castilho, Marília

Xavier Cury e Lisbeth Rebollo Gonçalves, estas últimas nos nortearam nas delimitações acerca da musealização, expografia e exposições.

No capítulo segundo fazemos uma descrição da Caixa Cultural Recife e consequentemente da Galeria 01, com seus aspectos físicos e espaciais, que são elementos marcantes de sua arquitetura interna. Como o edifício fora construído no início do século XX para um determinado uso, mas passou um longo tempo abandonado e foi reconfigurado em um Centro Cultural, precisou passar por uma abrangente reforma e revitalização, que fica evidente no subitem deste capítulo que tratamos do processo de revitalização do edifício.

Em seguida traçamos um breve histórico da formação espacial do Bairro do Recife, onde está situada a instituição museológica em análise, levando em consideração o fato de que a construção do edifício que hoje abriga a Caixa Cultural Recife ter sido consequência das transformações ocorridas na configuração do espaço urbano circundante.

Seguindo esta mesma lógica situacionista, elucidamos na pesquisa os diversos projetos que foram desenvolvidos para revitalização do Bairro do Recife, depois que o mesmo passou por um acentuado processo de degradação urbana e arquitetônica. Finalizamos o capítulo com uma explanação do edital da Caixa para a área cultural, pois foi através do mesmo que houve a possibilidade da execução da exposição *Gilberto Freyre: Vida, Forma e Cor*.

O terceiro capítulo está divido em duas partes. Na primeira fizemos uma análise da escolha curatorial da exposição, através da fala dos curadores presentes no catálogo da mostra. Na segunda seção do capítulo analisamos como se deu a implementação do projeto expográfico da exposição *Gilberto Freyre: Vida, Forma e Cor* na Galeria 01 da Caixa Cultural Recife. Para auxiliar-nos nesta árdua tarefa, fizemos uma convergência com os autores que utilizamos no primeiro capitulo e nos deram arcabouço teórico. Concluímos o capitulo com as explicações do senhor Eduardo Souza, que foi o profissional responsável pelo desenvolvimento conceitual e prático do projeto expográfico da mostra.

2 A CULTURA COMO AGENTE DE DESENVOLVIMENTO

Neste capítulo abordaremos conceitos que entendemos como fundamentais para o desenvolvimento de nossa pesquisa. Considerações acerca da cultura como agente de propósitos sociopolíticos e econômicos, centros culturais, expografia e exposição, serão diretrizes que irão nortear as concepções que pretendemos apreender sobre a expografia da exposição *Gilberto Freyre: Vida, Forma e Cor*, que ocorreu na Galeria 01 da Caixa Cultural Recife, em 2016.

George Yúdice (2013) nos leva a refletir sobre a instrumentalização da cultura em agente de desenvolvimento, aglutinador social e formador de identidades regionais, nacionais e, após o fortalecimento da globalização, internacionais.

> A Cultura é hoje vista como algo em que se deve investir, distribuída nas mais diversas formas, utilizada como atração para o desenvolvimento econômico e turístico, como mola propulsora das indústrias culturais e como uma fonte inesgotável para novas indústrias que dependem da propriedade intelectual. (YÚDICE, 2013, p. 11).

O setor cultural recebe cada vez mais destaque como agente capaz de influenciar e captar recursos, inclusive financeiros, devido à habilidade que, pretensamente, a cultura possui de resolver conflitos sociais, políticos e por meio disto, promover o incremento econômico das sociedades. A cultura, nas palavras de Yúdice, passa a ser o eixo condutor de novas estruturas onde ideologias são regidas através de uma lógica econômica; dentro desta vertente "o gerenciamento, a conservação, o acesso, a distribuição e o investimento, em cultura e seus resultados, tornam-se prioritários." (YÚDICE, 2013 p.13).

Os maiores financiadores, em geral, grandes bancos (Banco Mundial, Banco Interamericano de Desenvolvimento - BID, entre outros) descobriram a força da cultura como um dos pilares da preservação patrimonial, através dos conceitos de conservação patrimonial, investimento e manutenção das tradições culturais, além do fator econômico, pois investir em cultura favoreceria a diminuição do desemprego e ajudaria a fixar as populações em suas respectivas áreas de moradia, diminuindo assim as pressões causadas pelo êxodo nas grandes cidades.

Estes órgãos financeiros internacionais passam a fomentar o ideário de que o patrimônio gera valor, principalmente a partir da década de 1990. Partindo do pressuposto que esta dimensão do papel da cultura estaria subdimensionada em países periféricos, precisaria, portanto, de incentivos que impulsionassem o desenvolvimento de políticas culturais.

Os incentivos financeiros se dariam através de parcerias entre setor público e algumas instituições financeiras e o fato destes investidores serem do setor bancário iria direcionar o

investimento na lógica do retorno lucrativo, pois este será um fator preponderante na escolha dos produtos culturais a serem financiados (YÚDICE, 2013).

Estes retornos financeiros vão desde o lucro direto à incentivos fiscais, passando por direitos comerciais e valor publicitário. Outro fator importante, levado em consideração por algumas instituições financeiras bancárias, é a possibilidade de conectar projetos culturais, com educação ou revitalização de áreas urbanas degradadas.

2.1 CENTRO CULTURAL

Devido ao fato de estarmos analisando, nesta pesquisa, a relação entre um circuito expográfico e uma galeria expositiva, que está inserida em um centro cultural, percebemos a necessidade de introduzir discussões acerca das configurações que determinam a composição histórica e social dos mesmos. Não temos a intenção e não cabe neste espaço aprofundamentos acerca desses conceitos, tendo em vista que o objeto da pesquisa em si é analisar o projeto expográfico da exposição sobre Gilberto Freyre e suas relações com a espacialidade da Galeria 01 da Caixa Cultural Recife.

Durante a pesquisa bibliográfica para embasar esta monografia encontramos a tese de mestrado *O Centro cultural como equipamento disseminador de informação: um estudo sobre a ação do Galpão Cine Horto*, de Luciene Borges Ramos, que nos chamou a atenção pela importância que a autora dá ao complexo cultural na antiguidade, principalmente, através do exemplo da biblioteca de Alexandria. Ramos buscou em autores como Maria Celina Soares Silva e Luis Milanesi, alusões que tratam a biblioteca de Alexandria como um complexo cultural formado por palácio e templos, onde saberes como astronomia, filosofia, medicina e demais conhecimentos eram debatidos.

Também faziam parte destes espaços, salas para armazenamentos de obras de arte, instrumentos de usos variados e artefatos de origem animal, anfiteatro, observatório zoológico, jardim botânico. Este espaço dedicado aos saberes fora denominado pelos antigos de *museion* (SILVA apud RAMOS, 2007, p.77). Seria, portanto, segundo a autora, o complexo cultural de Alexandria uma das bases de referência para os Centros Culturais na contemporaneidade.

Neste trabalho não pretendemos descrever uma história dos centros culturais contemporâneos, entretanto, percebemos a necessidade de desenvolver uma breve investigação acerca da complexidade funcional dos mesmos, ainda que através de um fluxo temporal.

Foi nos centros de arte concebidos na Inglaterra, a partir do século XIX, que foram introduzidos os conceitos de centros de cultura. Através da ação cultural, “conjunto de

procedimentos envolvendo recursos humanos e materiais, que visa pôr em prática os objetivos de uma determinada política cultural" (COELHO apud RAMOS 2007, p. 32-33), estes espaços já representavam práticas que asseguraram diversas políticas públicas em vários países europeus, sendo observados em sua plenitude a partir dos anos 1950 do século XX, na França (Id., 2007).

Entendemos a importância de ressaltar a catalogação de Ramos na obra de Coelho dos três momentos da ação cultural no século XX, pois dialoga com a ideia de concepção de espaços para atividades culturais. Os momentos de ação cultural citados são: o patrimonialista – onde o foco principal consiste na preservação do patrimônio cultural e da obra de arte – cujas instituições museais são os principais frutos; o segundo momento se dá após a Segunda Guerra Mundial, quando se percebe o deslocamento da obra de arte para o usuário dos museus e afins, levando em consideração o meio social onde este sujeito está inserido; o terceiro momento, destacam-se as preocupações com o sujeito e seu papel de modificação de suas realidades através de projetos individuais (este momento se dá após os anos 1960 e a partir de então os centros culturais são formatados com objetivos de apresentar-se para os indivíduos como espaços de cultivo do desenvolvimento, onde o sujeito pode se reconhecer, como também afirmar sua subjetividade (COELHO *apud* RAMOS, 2007)

Muitos autores, tais como Milanesi, Teixeira Coelho e Celina Silva consideram o Centre Nacional d'Art et Culture Georges Pompidou ou Beaubourg (como fora apelidado devido à sua localização espacial e fundado em Paris, em 1975) como o primeiro centro cultural moderno, servindo de referência para a implantação de espaços semelhantes em diversas cidades no mundo (RAMOS, 2007).

Dos diversos impactos gerados na sociedade parisiense e das diversificadas características do Pompidou, percebemos como primordiais, para nossa pesquisa, as inúmeras inovações, desde a arquitetura monumental e destoante do entorno até à diversidade de atividades realizadas em suas dependências. Esta importância se dá no paralelo que podemos fazer entre este centro de cultura francês e a Caixa Cultural Recife, como espaços de difusão de cultura em variados formatos e linguagens.

No Brasil os primeiros espaços a serem considerados como centros culturais, de acordo com Ramos (2007), seriam o Centro Cultural do Jabaquara e o Centro Cultural São Paulo, ambos financiados pelo Estado, situados na capital paulista e fundados na década de 1980 do século XX. Porém, a partir da década de 1990, formata-se no Brasil o conceito de centro cultural como um espaço polivalente, onde o acesso ao conhecimento e às artes estão no mesmo alinhamento da criação de novos conhecimentos e da difusão de novas informações (Ibid).

Portanto o conceito de centro cultural no Brasil é alargado e abrange os espaços aglutinadores de ações culturais e de informações (através da disponibilização de documentos iconográficos, audiovisuais, pictóricos, entre outros), onde um visitante pode assistir uma peça de teatro, ver uma exposição de arte e participar de uma oficina educativa, por exemplo.

2.2 MUSEALIZAÇÃO, EXPOGRAFIA E EXPOSIÇÃO

Entendemos estes três processos como elementos interligados para a apreensão, tanto de uma exposição artística, como balizadores da compreensão da relação entre esta exposição e o espaço que abriga a mesma. O trabalho seria comprometido em sua eficácia se não houvesse uma discussão acerca do processo de musealização, dos elementos necessários a serem observados na configuração de uma expografia e de subsídios que são fornecidos para a formatação de uma exposição.

2.2.1 Musealização

Tratando-se de um procedimento em que o olhar crítico incide sobre coisas, sobretudo materiais afim de selecioná-las em bens culturais, a musealização é um processo ligado ao museu, onde o ser humano seleciona e resguarda as peças de seu cotidiano, que ele julga merecedora de preservação. Um dos principais teóricos da Museologia no Brasil, Mário Chagas, define o processo de musealização como um exercício de:

> Selecionar, reunir, guardar e expor coisas num determinado espaço, projetando-as de um tempo num outro tempo, com o objetivo de evocar lembranças, exemplificar e inspirar comportamentos, realizar estudos e desenvolver determinadas narrativas, parecem constituir as ações que, num primeiro momento, estariam nas raízes dessas práticas sociais a que se convencionou a chamar de museus. (CHAGAS *apud* CURY, 2006, p. 25).

E este processo de seleção tem como um forte propósito a comunicação, que se configura como uma das intenções de uma exposição em um espaço museal. Quem expõe constrói um discurso, uma narrativa carregada de subjetividades. Outro conceito destacado por Cury (2006) é o processo museal, que consiste na relação entre o homem e o objeto em um cenário; este conceito vai ao encontro do termo “museológico” cujo fenômeno se dá através da identificação num processo que atinge a sociedade e dela recebe estímulos.

Seria conveniente afirmar que a exposição de arte está inserida em um processo de musealização de determinados objetos, pois estes, mesmos que expostos temporariamente em mostras mutáveis, passaram pelas mesmas etapas que objetos de exposições permanentes;

desde a aquisição, passando pela pesquisa, conservação e documentação, os objetos de uma mostra de arte atingem o principal objetivo de uma exposição: processo de comunicação museológica. Este processo, muitas vezes é acompanhado por atividades educativas.

Inserido no processos de musealização surge a Museologia, entendida, nas palavras de Cury, como "disciplina aplicada e sua cientificidade está sendo construída" (CURY, 2006, p.). A autora percebe no trabalho de Peter Van Mensch, através de um mapeamento em documentos do ICOFOM[1], que ele sistematizou a importância de uma série de critérios norteadores da teoria museológica. Porém iremos nos ater apenas a um dos critérios estabelecidos por Mensch "A Museologia como estudo da relação específica do homem com a realidade" (MENSCH *apud* CURY, 2006, p. 29). Este entendimento acerca da Museologia influenciou diversos profissionais e estudiosos da área museológica como Waldísia Russio Camaro Guarnieri que estabelece o fato museal como uma das definições da Museologia ao que a autora delimita como:

> (...) a relação profunda entre o homem, sujeito que conhece, e o objeto, parte da realidade à qual o homem também pertence e sobre o qual tem o poder de agir, relação esta que se processa num cenário institucionalizado, ou o museu. (GUARNIERI, 1990, p. 7 *apud* CURY, 2006, p. 30).

Faz-se necessário estabelecer que a comunicação museal, aliada às experimentações museográficas constroem o processo de musealização, de forma permanente e contínua e estabelecem vínculos entre a expografia e o processo de musealização (CURY, 2006).

Enquanto a museografia abarca todas as ações referentes aos ambientes museais, tais como: planejamento, arquitetura, acessibilidade, documentação, conservação, exposição e educação; a expografia, uma das variantes da museografia, é a resultante de um processo de análise e uma linguagem, seguindo um determinado roteiro e culminando numa exposição (Ibid.).

2.2.2 Expografia

Embora o sentido de exposição tenha transcorrido por muitos séculos, a expografia moderna tem sua gênese no século XIX e durante boa parte deste período histórico os museus exibiam suas coleções e obras de forma aglomerada, muitas vezes se confundindo com a própria arquitetura das galerias, apesar dos espaços museais já contarem nesta época com distinções tipológicas por ramos do conhecimento. Literalmente, os quadros eram pendurados

[1] Comitê da Teoria Museológica do ICOM – Conselho Internacional de Museus/UNESCO – criado em 1977.

excessivamente nas paredes, dispostos lado a lado, ocupando todo o espaço disponível, e este mesmo conceito era seguido na disposição das esculturas (POLO, 2006).

Estas formas de expor as obras de arte geravam desconforto visual, este advindo da enorme quantidade de obras num espaço que muitas vezes não as comportava, como também pela falta de conexão entre muitas destas obras, o que tornava a leitura visual da exposição um processo complicado. O desenvolvimento de mobiliário específico para as exposições de arte foi de extrema importância para a ampliação dos espaços expositivos.

Se as esculturas antes eram expostas em mesas e prateleiras, a partir do final do século XIX passaram a ser exibidas em pedestais que otimizaram a sua visualização. Por outro lado, as obras bidimensionais começaram a ser dispostas em painéis, estes permitindo maior versatilidade na configuração das mostras.

Os desenvolvimentos destes novos mobiliários demandaram adaptações de Galerias e Museus, e muitas vezes a construção de novos espaços expositivos. Destacam-se as necessidades de se adequar a arquitetura às novas exigências de saúde e higiene, que denotava as mudanças dos hábitos e costumes, principalmente na Europa e nos Estados Unidos (POLO 2006).

Novas construções passaram a exibir espaços separados em zonas, onde os conceitos de circulação e ventilação eram cruciais na constituição dos prédios. Também data deste período a utilização de novos materiais na arquitetura e na engenharia, o que permitiu que os espaços expositivos pudessem adotar novas estratégias espaciais para a exibição de suas mostras (Ibid.).

A Escola Bauhaus[2] teve um papel fundamental, por influenciar de forma bastante enfática as novas possibilidades expográficas que foram marcantes nas mostras de arte do século XX. Polo (2006) cita em seu trabalho as duas principais tendências de expografia no século passado: a expografia moderna tradicional e a expografia moderna italiana.

A expografia tradicional, influenciada diretamente pela Bauhaus, optou pelo uso de estudos da cor na concepção dos espaços expográficos, e na medida em que os murais expositivos foram se expandindo, constituíram paredes reais. Os pedestais para esculturas ganharam contornos modulares com acabamentos análogos ao dos painéis. Nota-se que a partir desta concepção espacial expositiva, a cor branca foi sendo convencionada como neutra, pois

[2] Escola de Arquitetura que surge no início do século XX, em Dessau, na Alemanha, por Walter Gropius. O termo bauhaus - *haus*, "casa", *bauen*, "para construir" – permite flagrar o espírito que conduz o programa da escola: a ideia de que o aprendizado e o objetivo da arte ligam-se a funcionalidade, dispensando os enfeites supérfluos do século XIX. (GOMBRICH, 2012)

além de permitir um maior reflexo da luz, ocasionava o alargamento da possibilidade de contraste com uma quantidade maior de cores (POLO, 2006).

Já na expografia moderna italiana os painéis foram tomando a forma das obras expostas, permitindo assim que uma obra de arte ocupasse apenas um painel. Estes chegaram a ser substituídos, muitas vezes, por hastes de metal que iam do chão ao teto nas galerias. Com esta formatação expositiva, as obras de arte pareciam flutuar nos espaços das galerias que adotaram este modelo como padrão (Ibid.).

A metodologia destes espaços expositivos puristas difundidos a partir das experimentações da Bauhaus constitui-se como paradigma estético, primeiro na Europa e depois nos Estados Unidos (CURY, 2006)

O Estilo Internacional (que une traços cubistas e plantas livres na arquitetura e predominou em boa parte do mundo ocidental no início do século XX) e seus conceitos racionalistas tornaram-se conhecidos pelos profissionais norte-americanos e influenciaram na inauguração da concepção dos espaços expositivos. Um espaço arquitetônico, acima de tudo funcional e que seguindo os preceitos racionalistas se tornaria "num espaço neutro, flexível, fechado, iluminado artificialmente, perfazendo o que hoje conhecemos como "cubo branco" (CASTILLO, 2008, p. 62).

O termo "cubo branco" alarga-se para além das fronteiras de suas concepções etimológicas, ou seja, o espaço não precisa necessariamente ser um cubo e o adjetivo branco refere-se mais à assepsia tonal do que a própria cor em si, livrando as obras expostas de competirem com o ambiente que as comporta. Sendo assim, tornou-se sinônimo de espaços utilizados para a exibição de mostras de artes visuais, principalmente nas linguagens artísticas mais tradicionais: pinturas, esculturas, desenhos, gravuras, fotografias, entre outras; partindo do princípio onde as obras expostas sigam padrões de visibilidade dentro dos conceitos de neutralidade, objetividade e distanciamento entre o objeto exposto e o espectador. Os espaços do cubo branco, tradicionalmente foram o museu e a galeria de arte (CIFUENTES, 2011).

Portanto, nem a forma nem a cor fazem do cubo branco o elemento padronizador para espaços de exibição de artes visuais e sim suas condicionantes expográficas: percurso e temporalidade. Os caminhos de deslocamento em uma mostra de arte num cubo branco são predefinidos para que os visitantes observem as imagens e objetos espalhados ao longo de paredes e espaços cobertos, fechados e isolados do mundo exterior, onde nem o tempo seja elemento perturbador da fruição (CIFUENTES, 2011).

Outra concepção que vem ao encontro do raciocínio que estamos aprendendo são as considerações que O' Doherty traz acerca da espacialidade do cubro branco, onde "o mundo

exterior não deve entrar, de modo que as janelas geralmente são lacradas. As paredes são pintadas de branco. O teto torna-se fonte de luz" (O'DOHERTY, 2002, p. 4 *apud* XAVIER, 2012, p.71). O cubo branco seria fruto direto do modernismo, principalmente das ideias espaciais oriundas do construtivismo russo, das ideias do Proun de El Lissitsky. Nas dependências do cubo branco, o visitante adentraria em um ambiente asséptico e artificial, onde o tempo estaria suspenso numa sensação de ausência, com a fantasia de dia contínuo possibilitada pela utilização de luz artificial. Foi a concepção espacial do cubro branco a linha expográfica preponderante no século XX, nas artes visuais (XAVIER, 2012).

O MOMA (Museu de Arte Moderna de Nova York), portanto, além de ser um paradigma de modelo de ambiente expográfico a ser copiado no mundo todo, e ser o primeiro museu de arte moderna no mundo, estabelece a sua tipologia museográfica como padrão para as exposições de arte. Este padrão arquitetônico é baseado na cenografia de paredes brancas. Estabelecendo o cubo branco como espaço expográfico ideal para as exposições de arte e sendo copiado para a concepção de diversos espaços museais mundo afora, ao longo do século XX (GONÇALVES, 2004).

Sob as influências destes conceitos de pureza espacial para ambientes expositivos, podemos exemplificar as primeiras exposições sob estas experimentações racionalistas, tais como a *Exposição Internacional: Arquitetura Moderna*, realizada no MOMA em 1932, organizada por Philip Johnson e Henry Russel – arquiteto e historiador, respectivamente (CASTILLO, 2008).

A distribuição da obra no espaço, o uso da luz, o emprego da cor nos painéis, a criação especial de um ambiente, todos esses elementos funcionam como recursos de qualidade semântica, os quais conduzem estrategicamente à mensagem estética projetada pela mostra. A museografia, além disso, pode incorporar as novidades tecnológicas, dando uma dimensão dinâmica e atual à exposição (GONÇALVES, 2004).

A cenografia, termo que Gonçalves (2004) prefere devido a possibilidade de se criar uma atmosfera inserida em uma narrativa através da ambientação construída para a ação expositiva, é uma importante ferramenta para a apreensão dos conteúdos das exposições de arte. Através deste mecanismo, o espaço museal pode harmonizar a comunicação da arte, através dos objetos expostos, com o público visitante. Podemos classificar de cenografia, a narrativa construída para a representação da exposição de arte. O espaço onde a exposição está montada, além de fazer parte da cenografia, cria delimitações para que haja o melhor aproveitamento possível para o sucesso da mostra de arte (Ibid.).

O entorno arquitetônico, também deve ser levado em consideração como um elemento fundamental para a qualidade teatral da exposição de arte, sobre esta questão a autora elucida que:

> Os museus instalados em edifícios antigos, históricos, são especialmente interessantes para a observação da cenografia das exposições de arte. Neles, já no primeiro momento de contato com o museu o visitante é envolvido pela arquitetura do prédio; antes mesmo da exposição, o visitante depara com um verdadeiro espetáculo. (GONÇALVES, 2004. p.37).

Com o advento de outras linguagens artísticas, como a Pop Art e a Arte Conceitual, por exemplo, o espaço neutralizante do cubo branco tornou-se limitado para abarcar as diversas possibilidades artísticas oriundas das modalidades de arte contemporânea. À medida que a produção artística se modificava, assistia-se no mundo a fundação de espaços museais cuja expografia assimilava elementos cenográficos que além de fugir da lógica racionalista do cubo branco, permitia a incorporação do projeto expográfico como elemento artístico (XAVIER, 2012).

Estes novos formatos de expografias, atualmente bastante comuns, principalmente nas exposições temporárias, utilizam-se de cores variadas, luzes teatrais, ambientações cenográficas, demonstrando que toda mostra é passível de intervenção no seu direcionamento, além de possibilitar o uso da arquitetura do espaço museal na concepção estética das mostras de arte (GONÇALVES 2004).

2.2.3 Exposição

Todo o processo de comunicação museológica é, portanto, formatado a partir de experimentações museográficas ou expográficas, sendo a exposição, a principal forma de comunicação dos museus. Um discurso construído, através da seleção de determinados objetos com o intuito de estabelecer elos de comunicação entre a instituição museal e o público visitante. Seria a exposição a culminância do processo de musealização. É a parte sensível ao público (CURY, 2006).

As exposições de arte são apresentadas com a finalidade intrínseca de dinamizar a relação intencional entre os objetos e o público. Este diálogo comunicacional entre arte e espectador amplia as possibilidades de uma exposição de arte no espectro cultural de determinado meio social. Alguns dos principais mecanismos necessários para a compreensão dos meios que as exposições de arte podem dispor para auxiliar nas relações entre o público e a mostra seriam: conceitos de cultura, dimensão cultural de determinada época, tendência ou

movimento artístico ou até da trajetória individual de determinado artista. A exposição de arte seria, portanto, elemento componente de uma estratégia de comunicação de um espaço museal (GONÇAVES 2004).

Os processos de comunicação nos espaços museais podem confundir-se com a mensagem, denotando às exposições valores em si mesmas, por exemplo no caso da mostra *Gilberto Freyre: Vida, Forma e Cor*, além dos objetos artísticos ligados ao antropólogo, presentes na mostra, a exposição em si apresenta-se com força dramática advinda do circuito expográfico construído para sua execução, o próprio traçado da exposição é uma forma artística com valor estético, como veremos no Capítulo 3.

Nos alargamentos da compreensão acerca dos espaços museais, estas mudanças nas novas formas de conceber as exposições fazem parte do nascimento de uma nova estética de exposição, onde o curador, juntamente com o artista e um especialista em montagens de exposições assumem papeis equivalentes na construção de uma cenografia para a exposição que se queira montar. Além da liberdade para dispor painéis e paredes de acordo com novas vontades ou necessidades, novos materiais, técnicas, tecnologias e efeitos visuais passam a ser empregados nas recentes configurações dos desenhos expográficos. Assim a arte expande seus cenários.

3 A CAIXA CULTURAL RECIFE

Neste capítulo faremos uma descrição física da edificação onde está instalada a Caixa Cultural Recife, dando enfoque para a Galeria 01, por se tratar do objeto direto de análise de nossa pesquisa. Vamos salientar os trabalhos de restauração do prédio, além de situá-lo espacialmente ao elucidar a construção da configuração atual do bairro do Recife, onde a edificação está situada, sob os escombros do Recife Velho. E por fim, evocaremos os diversos projetos de restauração do entorno do edifício da Caixa Cultural Recife, por entendermos que a própria restauração da edificação se dá nessa dinâmica de restruturação da espacialidade do Bairro do Recife, e seus novos usos urbanísticos.

A Caixa Cultural Recife funciona em um edifício construído no início do século XX para ser a sede local do Bank of London and South America Limited, sociedade bancária inglesa. O prédio foi projetado pelo arquiteto francês Henry Munier, teve seu registro deferido em 1912 e funcionou como agência bancária até 1977, quando foi adquirido pela Bolsa de Valores de Pernambuco e Paraíba (BOVPP). Em 2006 foi comprado pela Caixa Econômica Federal para ser restaurado e em seguida abrigar a unidade da Caixa Cultural em Recife. O edifício está localizado no quarteirão de confluência das avenidas Alfredo Lisboa, Barbosa Lima com a rua do Bom Jesus, no bairro do Recife, é considerado um Imóvel de Destaque, da ZEPH-09 (Zona especial de Preservação do Patrimônio Histórico Cultural) regida pelas Leis Municipais de nº 16.176/96, 16.290/97 e 16.719/01.

O centro cultural possui uma área total construída de 925,57m², onde estão distribuídos: duas galerias para exposições, uma bilheteria, um espaço para recepção, uma área para leitura, um mezanino, uma sala multimídia com 75 lugares, um teatro com a capacidade para 96 pessoas, duas oficinas, sendo uma preparada para dança e outra voltada para atividades de arte-educação, área administrativa, copas, banheiros e fraldário.

3.1 A GALERIA 01

O espaço que abriga a galeria expositiva 01 está situado no térreo da Caixa Cultural Recife, em uma área de aproximadamente 485 m², possui um hall de entrada, que está voltado para a Avenida Alfredo Lisboa e Praça do Marco Zero. Com um pé direito de aproximadamente sete metros de altura, é atravessada por 15 colunas que dão sustentação à construção. Ainda no interior da galeria, encontram-se duas janelas arqueológicas. A presença de 11 janelas nas paredes que dão para a área externa da edificação, medindo cerca de 5 m X 2,25m cada,

proporciona, juntamente com uma claraboia de 122,92m² presente no teto acima da janela arqueológica octogonal, iluminação à galeria 01 durante o expediente diurno.

Esta iluminação se dá de forma irregular e internamente é complementada por uma série de 25 luminárias com lâmpadas em LED. A fachada do edifício possui uma iluminação cênica, com lâmpadas de LED, que durante a noite reflete também para o interior da galeria, além de salientar os detalhes arquitetônicos próprios de uma construção em estilo arquitetônico eclético, como cornijas e estucaria, por exemplo.

Fotos que podem auxiliar na compreensão espacial dos leitores que desconhecem a Caixa Cultural Recife e sua Galeria 01 encontram-se no Anexo 1 deste trabalho.

3.2 RESTAURAÇÃO DO PRÉDIO

Um dos processos de revitalização do Edifício Arnaldo Dubeux, onde atualmente funciona a Caixa Cultural Recife foi o projeto de prospecção arqueológica. O processo foi coordenado pelo arqueólogo José Aylton Coelho de Mello sob portaria do IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) com processo de nº 01498.001032/2010-21, pois a área que abriga o edifício faz parte de uma zona rigorosa de preservação conforme a Lei Municipal nº 13.957 e Dec. º 119.692. Uma equipe composta por arqueólogos, arquiteta, engenheiro, pedagoga, estagiários e serventes foi montada para executar os trabalhos de arqueologia na parte térrea do edifício (MELLO, 2011).

A metodologia seguiu um plano demarcado em seis cortes em uma área total de 273m², que foram escavados a uma profundidade fixa máxima de 1 metro. Nestes serviços foram removidos os sedimentos, em seguida, separados, peneirados e catalogados em nomenclatura alfanumérica, higienizados, quantificados, etiquetados, ensacados e acondicionados em caixas com material especificado em normativo do IPHAN (Portaria nº 196, 2016).

Neste conjunto encontrado nas escavações foram detectados os mais variados materiais, cerca de 30, em sua maioria relacionados às estruturas construtivas anteriores à construção do edifício: tijolos (holandeses e portugueses), cravos de ferro, telha, pedras, vidros, azulejos; também foram encontrados materiais de uso doméstico como faiança, cerâmica utilitária, cerâmica vitrificada, grés; materiais de uso pessoal: cachimbo cerâmico, cachimbo holandês, ossos; e materiais malacológicos. (MELLO, 2011).

As pesquisas realizadas para a revitalização do edifício Arnaldo Dubeux trouxeram à tona objetos que servem como fontes documentais da ocupação urbana desta região que originou a cidade do Recife e que foram devidamente catalogados e acondicionados e

encontram-se em salvaguarda da Caixa Cultural Recife. Além destes objetos, duas áreas que serviram de campo de pesquisa arqueológica ficaram abertas para que o público pudesse contemplar as ruínas dos alicerces das antigas construções que ocuparam o espaço que hoje abriga o prédio da Caixa Cultural Recife (MELLO, 2011).

Estas áreas, denominadas de janelas arqueológicas ocupam lugares distintos na Galeria 01 e impactam consideravelmente em toda a ocupação que por ventura venha a ocorrer neste espaço. Na janela arqueológica em formato octogonal, temos uma área de 122m², com o conjunto de alicerces à vista do público visitante, que devido camadas de vidros, sobrepostos em vigas metálicas, permite aos visitantes transitarem sobre estas ruínas. Esta janela ocupa a parte mais central da galeria 01 e sobre a mesma fica um átrio com as mesmas dimensões por onde incide luz natural. A outra janela arqueológica fica situada no extremo oeste da galeria, possui um formato retangular, e em seu interior encontram-se além de registros de ruínas, restos de tubulações. Assim como a janela arqueológica octogonal, esta também é coberta pelos mesmos materiais que permite que os visitantes transitem sobre ela.

3.3 FLUXOS CONSTRUTIVOS NO BAIRRO DO RECIFE NO INÍCIO DO SÉCULO XX

A cidade do Recife nasceu como um porto e para um porto, e foi esta dinâmica que deu a tônica da ocupação territorial da cidade. Sendo as regiões próximas ao porto as que foram primeiramente ocupadas de forma adensada e desordenada durante séculos. No começo do século XX este aglomerado urbano que deu origem ao bairro do Recife concentrava boa parte do comércio de exportação e importação, e as vias de circulação entre o cais e a cidade. Além desta rede de infraestrutura urbana inflada, concentravam-se nesta área cerca de 15 mil moradores e cerca de 2 mil casas e sobrados (LUBAMBO, 1991).

Era forte a necessidade de inaugurar nas principais capitais do país (Recife, Salvador, Rio de Janeiro e outras) projetos de urbanismos que propiciassem a estes centros urbanos a adequação necessária ao mundo capitalista. Estas cidades, seguindo o exemplo do que várias capitais europeias fizeram em meados do século XIX, inspiradas pela Paris de Napoleão III, abriram imensas avenidas, sistemas viários e criaram sistemas de gestão de habitações com extremo controle nas formas de edificação. Sendo assim se propuseram a pôr abaixo seu passado e suas tradições de convivo social e de propriedades, numa busca desenfreada pelo aspecto estético (MARINS, 2010)

Paris foi, literalmente, rasgada em seu tecido urbano pelas reformas do Barão de Haussman, sob a batuta de Napoleão III no século XIX e serviu diretamente de exemplo para

as reformas urbanísticas empreendidas na capital da incipiente república brasileira no início dos 1900, o Rio de Janeiro. Esta, por sua vez, influenciou as reformas empreendidas na cidade do Recife no início do século XX. A reformas do prefeito carioca Parreira Passos, com o embelezamento da cidade, acompanhado pelo ideal higienista e sanitarista foram o modelo nacional, transplantado de Paris, para as principais ligações urbanas nacionais com o exterior (MARINS, 2010).

O Recife precisava se modernizar, suas elites empreenderam o moderno como um verniz novo em uma estrutura social arcaica, que não fora alvo destes elementos modernizadores. O antigo núcleo urbano, que se concentrava no Bairro do Recife, outrora colonial e imperial, repleto de vielas, estreitos sobrados e igrejas, foi praticamente destruído, e junto com ele boa parte da memória histórica e afetiva da cidade do Recife. Esta região foi onde teve início a ocupação do Recife. Devido às atividades portuárias que, desde o século XVI, estabeleceram-se no bairro todo o comércio, principalmente os relacionados à cultura econômica do açúcar, trapiches e os serviços alfandegários. Toda esta ocupação era dada de forma desordenada, desde ao formato dos lotes onde estavam situados os edifícios, até o traçado do arruamento (LUBAMBO, 1991).

A partir da necessidade de modernização dos equipamentos portuários da cidade do Recife, a viabilidade de uma reforma urbana para o bairro do Recife obteve a justificativa para ser implementada. Ora, o bairro carecia de melhoramentos viários e da implantação de saneamento para uma localidade que abrigaria um dos mais importantes portos do país. Dentro das medidas para a implantação do plano de saneamento, o engenheiro Saturnino de Brito adotou a demolição dos domicílios considerados insalubres. Este discurso higienizador, favoreceu a implantação da reforma urbana do bairro do Recife (LUBAMBO, 1991).

Ainda sob o comando de Saturnino de Brito, foi executado no Recife a implantação da mais extensa rede de esgotos e de água encanada, até então inéditos na cidade. A imagética modernista da cidade necessitava dotar suas elites dos melhores padrões de higiene (TEIXEIRA, 1994).

As mudanças ocorridas no Recife seguiram as diretrizes do embelezamento e do aformoseamento, tendo a ornamentalidade como norma padronizadora. A cidade se modernizara, seguindo o caminho das grandes cidades brasileiras no início do século XX, para onde os fluxos de capital e poder emanados dos centros econômicos do hemisfério norte convergiam seguindo os interesses capitalistas numa lógica de dominação social (Ibid.).

Sendo o Recife um importante entreposto comercial, fazia-se necessário adequar suas instalações portuárias às necessidades do capitalismo ocidental, e as elites locais eram os

principais interessados nestas modificações, devido principalmente ao fato de terem suas rendas ligadas diretamente a estes fluxos financeiros. Apesar do apelo econômico da urgente reforma do porto do Recife, um fator preponderante para o sucesso da empreitada modernizadora no Recife foi o encanto das elites locais pela imagética modernista.

O ideal de uma cidade moderna com edificações e costumes modernos foram um forte condutor das mudanças no tecido urbano da capital pernambucana. Estas elites seriam grupos ligados às atividades econômicas, que detinham forte poder econômico, social e político na cidade. Estes grupos exerciam atividades bancárias, atividades comerciais ligadas à exportação e importação, e eram compostos por proprietários de usinas de açúcar, acionistas em empresas de serviços urbanos, etc. (Ibid.).

Embora estas mudanças tenham atingido diferentes lugares da cidade do Recife, tais como os bairros de Santo Antônio, São José, Derby, Madalena, Afogados, Caxangá, etc., é o bairro do Recife que nos interessa neste trabalho. Pois a edificação, que estamos analisando sob o prisma da reutilização de um de seus espaços como galeria expositiva de uma exposição de artes, é um projeto que fora fruto destas modificações urbanísticas, ocorridas no Bairro do Recife, como veremos no decorrer deste trabalho.

A irregularidade das ruas e lotes eram uma característica marcante do bairro do Recife. Portanto a redefinição estética do arruamento atingiria de forma prioritária o bairro. O tecido urbano seria praticamente reconstruído entre os anos de 1909 e 1912, com demolição da maioria dos casarios e abertura de grandes avenidas sobre ruas estreitas, becos e ruelas. (MOREIRA, 1994).

Grandes aterros proporcionaram o aumento territorial do bairro do Recife e junto com a criação de armazéns para o porto, serviços de calçamentos de avenidas e implantação de linhas férreas para a evacuação de mercadoria e circulação de pessoas, moldaram em definitivo as feições urbanísticas desta área da cidade. Portanto a modernização do porto trouxe consigo uma total reconfiguração do bairro do Recife (Ibid.).

Por volta de 1909 tiveram início as obras de melhoramento do porto do Recife, o que provocou uma verdadeira revolução urbana no entorno do estabelecimento portuário. Para estas mudanças, o governo desapropriou diversos imóveis e os demoliu. Dentre estas demolições podem ser listados alguns marcos históricos da cidade: os arcos da Conceição e de Santo Antônio, que serviam como uma espécie de totens das entradas do bairro, e a Matriz de Corpo Santo, que junto com seu largo constituía o mais antigo exemplar da arquitetura religiosa do Recife (Ibid.).

Foram abertas sobre os escombros da velha cidade colonial as Avenidas Barão de Rio Branco e Marques de Olinda, além da Avenida Alfredo Lisboa, esta última margeando os novos armazéns do Porto do Recife. As duas primeiras mediam cerca de 20 metros de largura cada e foram sendo preenchidas por edifícios de fachadas em estilo arquitetônico eclético, que serviam como sedes de bancos, prédios de escritórios, boutiques, etc. (Ibid.).

Sendo assim, estava completo o arcabouço de vias públicas, que cruzando o bairro, ligava a então denominada Praça Rio Branco (atual Marco Zero) ao restante da cidade, através das pontes Sete de Setembro (como era denominada até então a ponte Maurício de Nassau) e Buarque de Macedo (LUBAMBO, 1991).

Cerca de metade do número dos habitantes do bairro do Recife foi reduzido, entre 1910 e 1913, dando prosseguimento ao programa de demolições iniciadas em 1909. Todo este processo agravou a oferta de habitações e empurrou para bolsões periféricos as populações que moravam no bairro do Recife e viviam diretamente da renda gerada pelas atividades portuárias (MARINS, 2010).

Neste contexto de reforma, demolições e reconstruções o edifício do Bank of London & South America Limited no Recife, onde hoje funciona a Caixa Cultural Recife, foi o primeiro edifício construído após a reforma, ainda em 1912. A construção de uma sede bancaria em uma região portuária, denota a importância econômica do bairro, que estava passando por uma verdadeira metamorfose. Outras construções ligadas à área financeira, foram registradas, como por exemplo: Equitativa Seguradora (1913), da Firma F. Careiro e Guimarães (1914), além de demais bancos como o Banco do Recife, o The British Bank, o Banco Nacional Ultramarino, o The National City Bank, entre outros (LUBAMBO, 1991).

3.4 REVITALIZAÇÃO DO BAIRRO DO RECIFE NO FINAL DO SÉCULO XX

O bairro do Recife que no início do Século XX passou por todo um processo urbanístico que o reconfigurou, seguindo a lógica dos fluxos e contra fluxos do capital especulativo, se encontrava no final do mesmo século numa situação de forte abandono, tanto pelo poder público, quanto pela iniciativa privada, principalmente depois do arrefecimento das atividades portuárias, que foram o cerne da fundação da cidade do Recife, consequentemente do bairro do Recife e a principal fonte econômica da região em análise (CASTILHO; NERY, 2008).

As primeiras tratativas acerca da revitalização do bairro do Recife, datam ainda na década de 1970, quando o referido bairro entrou em decadência econômica e espacial, tornando-se uma ferida feia no coração e berço da cidade (LACERDA, 2007).

Em 1992 foi concebido o Plano de Revitalização do bairro do Recife (PRBR), que estabeleceu a divisão do bairro em três setores para recuperação de áreas degradadas: Setor de Intervenção Controlada (SIC), que abrangeria os polos Alfândega/Madre de Deus, Bom Jesus e Arrecifes. Este setor teria a prioridade em receber intervenções que garantissem a recuperação de seu conjunto arquitetônico, investimentos em reuso de imóveis e garantia de atividades que dinamizassem o uso dos espaços públicos; Setor de Consolidação Urbana, focado no polo Capibaribe e ocupado por instituições públicas: Bancos, Prefeitura da Cidade do Recife, Sede da Polícia Federal, Tribunal Regional Federal, entre outros; e o Setor de Renovação Urbana, que compreendia a comunidade do Pilar, um remanescente de moradores do Bairro do Recife, em geral de baixa renda, que ocupam uma área carente de infraestrutura e habitabilidade (CASTILHO; NERY, 2008).

Durante o decorrer da década de 1990 do século XX, houve um forte avanço nas parcerias entre a Prefeitura do Recife e a iniciativa privada no que concerne às restaurações de diversos edifícios, principalmente na rua do Bom Jesus e a destinação destes espaços para atividades ligadas à área de entretenimento, como bares e restaurantes (CASTILHO; NERY, 2008).

Outro projeto que teve origem na iniciativa privada, através da Fundação Roberto Marinho, foi o *Cores da Cidade*. Este consistia na recuperação das fachadas dos prédios, através de uma parceria com uma grande empresa de tintas. Paulatinamente, os empresários foram aderindo ao *Cores da Cidade* e foram executados a pintura do casario da rua do Bom Jesus, dos edifícios da Associação Comercial de Pernambuco e do Arnaldo Dubeux (atual Caixa Cultural Recife) e foi de extrema importância para a consolidação do processo de revitalização desta parte do bairro do Recife. No ano de 1997 foi aprovada, pela Câmara Municipal do Recife a Lei nº 16.290, que institucionalizou o uso e a ocupação do solo do Bairro do Recife (LACERDA, 2007).

Ao longo da década de 2000 diversos projetos foram sendo desenvolvidos no Bairro do Recife e com maior ou menor velocidade seu casario foi sendo recuperado para abrigar diversas instituições. Podemos destacar o *Porto Digital*, projeto cujo foco é o desenvolvimento de um parque tecnológico para desenvolvimento de softwares e de tecnologias da informação. Este parque é hoje um dos maiores centros tecnológicos do Brasil e contribui de forma vertiginosa para a revitalização de diversas edificações do bairro do Recife. Das demais instituições instaladas nesta década temos como exemplos a revitalização do antigo prédio do Cais da Alfândega, que abriga até hoje um centro de compras denominado Paço Alfândega (LACERDA, 2007).

3.5 PROGRAMAS CULTURAIS DA CAIXA ECONÔMICA FEDERAL

A Caixa Econômica Federal possui edital próprio de fomento à cultura, denominado de: *Programa de ocupação dos espaços da Caixa Cultural*. Os projetos culturais que pleiteiem este edital deverão realizar suas atividades nas unidades da Caixa Cultural: Brasília, Recife, Fortaleza, Salvador, Rio de janeiro, São Paulo e Curitiba. Os meios de inscrição para este edital são realizados através da rede mundial de computadores, com preenchimento de formulário eletrônico no site específico. Outra condição *sine qua non* para a inscrição é que o proponente seja pessoa jurídica ou microempreendedor individual. (CAIXA ECONÔMICA FEDERAL, 2017).

Umas das vertentes artísticas abrangidas por este programa de incentivo cultural é o de artes visuais, onde se encaixa a exposição *Gilberto Freyre: Vida, Forma e Cor*, que participou do edital na sua versão 2015, ocupando a Galeria 01 da Caixa Cultural Recife em 2016 (Ibid.).

Cada projeto poderá ser realizado na cidade para a qual se inscreveu, porém também pode fazer itinerância para as demais unidades da Caixa Cultural. De acordo com a legislação que rege o edital, os projetos selecionados serão patrocinados em até R$ 300.000,00 (trezentos mil reais). Deverão ser apresentadas pelos proponentes dos projetos culturais contrapartidas, como a presença das logomarcas da Caixa Econômica Federal e do Governo Federal em todos os materiais e peças gráficas, mídia e espaços onde os projetos serão desenvolvidos, por exemplo. E no caso das artes visuais, faz-se necessário que o projeto apresente coerência entre linguagem e projeto, obras de arte, currículo do artista e da equipe curatorial, para que a avaliação do projeto seja satisfatória (Ibid.).

Com uma explanação acerca da espacialidade física da Caixa Cultural Recife, sua Galeria 01, os processos históricos que culminaram na construção do edifício e seguidamente na sua transformação em Centro Cultural, terminamos este capítulo detalhando o processo de política cultural adotado pela Caixa Econômica Federal, através de suas unidades culturais, que possibilitou, como já fora explicitado nesta pesquisa, todo o processo de pesquisa, curadoria, desenvolvimento de expografia, montagem da mostra e exposição dos acervos de Gilberto Freyre, em seu viés artístico para o público.

4 O IMAGÉTICO NO UNIVERSO DE GILBERTO FREYRE

Neste capítulo iremos analisar a exposição *Gilberto Freyre: Vida, Forma e Cor*, sua composição, sua formatação expográfica e material e sua relação com o espaço expositivo em que ela foi exposta.

A obra imagética de Gilberto Freyre é marcada pela espontaneidade e liberdade no uso da cor. Freyre não se condicionou a nenhum movimento artístico e possivelmente não teve propósito de ser um artista visual. Suas imagens denotam traços pertencentes aos artistas populares, porém não temos a pretensão de enquadrá-lo sob nenhuma ótica artística. Sua vida artística foi construída como uma extensão de sua vida familiar, pessoal e acadêmica (BARBOSA *et al*, 2016).

Além da obra de Freyre, na exposição também constaram ilustrações de artistas visuais que fizeram parte do círculo de amizade do pintor, tais como: Cícero Das, Manoel Bandeira, Lula Cardoso Ayres. Estes artistas eram, em sua maioria, recifenses e ilustraram muitas obras literárias de Gilberto Freyre (Ibid.).

Estas ilustrações aconteciam com a participação direta do autor que, muitas vezes, oferecia subsídios para a concepção de imagens, principalmente de origem histórica, como no caso da foto a seguir, que retrata o mapa do Engenho Noruega, originalmente uma aquarela de Cícero Dias, pintada em 1933, sob as orientações históricas de Freyre (Ibid.).

Fotografia 1 – Vista da exposição *Gilberto Freyre: vida, forma e* cor na Caixa Cultural Recife. Fonte: Acervo Pessoal de Eduardo Souza, 2016.

Outras características de Freyre, elucidadas pelos curadores da mostra, foram a inclinação para a crítica e para a estética da arte, entendendo-as como experiências sensíveis que se manifestam nas mais variadas formas do cotidiano social: arquitetura, moda, dança, culinária, expressões que espelham perspectivas sociais, antropológicas e políticas (BARBOSA *et al*, 2016).

Seu diálogo com diversos artistas facilitou sua pesquisa social, que tanto influenciou na sua pintura. Foi a partir da década de 1920 que o ambiente artístico passa a configurar-se como um dos principais territórios de desenvolvimento do pensamento de Freyre. A luz e toda a complexidade de suas nuances o faz refletir sobre as relações entre a arte e a região que o artista habitava, a Região Nordeste do Brasil. Esses diálogos revelavam como o pensamento sociológico acerca da formação da sociedade nordestina, dependente economicamente, quase na sua totalidade, e por muitos séculos, da economia canavieira, reverberou na concepção da arte de Freyre (Ibid.).

Nas suas diversas viagens para variados lugares do mundo, Freyre teve acesso às técnicas advindas dos mais diferentes movimentos artísticos que agitava o mundo das artes, principalmente na Europa e nos Estados Unidos. Freyre jamais se identificava como artista, porém ao analisar o acervo presente na exposição que esteve em cartaz na Caixa Cultural

Recife, percebe-se claramente a "presença incontornável da expressão imagética em sua vida e obra, elemento fundamental na constituição do seu método e maneira de pensar" (BARBOSA *et al*, 2016, p. 26).

Desenhar e pintar para a família e para amigos era uma atividade prazerosa para Freyre. Então são nos cartões de natal, nas cartas, nas caricaturas que fazia de amigos, nas pinturas das paisagens e nos autorretratos que a veia artística de Freyre se manifestava. Na pintura ele se aventurou da aquarela ao óleo, e através destas variadas técnicas teceu a sua visão sobre o mundo e seus habitantes.

4.1 A EXPOSIÇÃO GILBERTO FREYRE: VIDA, FORMA E COR

Entre os dias 21 de março e 21 de maio de 2016 esteve aberta ao público da Caixa Cultural Recife a exposição *Gilberto Freyre: Vida, Forma e Cor*. A mostra teve um público visitante de 22.822. Estava dividida em quatro módulos. *O mundo das imagens* abria a exposição ao público e demonstrava a importância que a imagem teve na formação de Gilberto Freyre. No módulo *Escritor de Formas e Cores* estavam à mostra as telas e os desenhos que fizeram parte da literatura Freyreana. Em *Contaminações Criativas* a relação do escritor com os artistas coetâneos, muitos dos quais ilustravam seus livros, é evidenciada. E, por fim, no módulo *Ecos* foram reunidas as reflexões de Freyre acerca da arte brasileira.

O principal objetivo da exposição foi exibir ao público uma faceta pouco conhecida do escritor e sociólogo Gilberto Freyre: as experiências que o mesmo teve com a imagem na condição de artista visual. Desenhos, cartas ilustradas, cartões natalinos, pinturas, perfis, livros e fotografias fizeram parte do acervo que esteve à disposição da apreciação do púbico. Boa parte deste acervo faz parte da coleção da Fundação Gilberto Freyre (BARBOSA *et al*, 2016).

Nosso objeto de análise é a relação entre o circuito expográfico da exposição *Gilberto Freyre: Vida, Forma e Cor* e o espaço expositivo da Galeria 01 da Caixa Cultural Recife. As metodologias que utilizamos nesta pesquisa foram: análise do projeto expográfico, observações da configuração espacial da Galeria 01 e entrevista com o profissional responsável pela elaboração da expografia.

As exposições, principalmente as de arte, carregam consigo um discurso que tem o poder de aglutinação social, no que se refere ao discernimento da arte. Sendo a exposição o principal agente de comunicação das artes nos espaços museais, ela se configura como um elo entre quem a promove e quem a consome. (GONÇALVES, 2004).

As mostras artísticas devem ser compreendidas como parte essencial da chamada indústria da cultura e podem elucidar identidades, seja das instituições que as oferecem, da cultura de uma determinada época ou de uma região, sob um prisma de um determinado artista. As exposições podem ser utilizadas como um agente comunicacional voltado tanto para o meio artístico, um público especializado em artes ou como ferramenta de uma política econômica cultural para recepção das massas. Portanto as exposições são produtos culturais que fazem parte de um aglomerado de representação social, pessoal e institucional (FERGUSON *apud* GONÇALVES, 2004).

A definição dos percursos de uma mostra de arte tem grande responsabilidade, pela possibilidade do processamento de experimentações no seu interior. É pelo traçado da exposição que o público visitante desenvolverá sua própria compreensão do que está sendo exposto, através das mediações entre objetos (documentos textuais, iconográficos, vídeos, pinturas, etc.) e as percepções de seus próprios sentidos (GONÇALVES, 2004).

Carregando consigo a tarefa de adequar um espaço existente, que não fora construído com o intuito de ser um espaço cultural, a Caixa Cultural Recife segue as tendências atuais de muitos espaços expositivos, como por exemplo a Tate Modern em Londres, que faz parte de uma nova leva de centros culturais estabelecidos em antigos prédios. Fazendo um paralelo destes dois espaços culturais, ambos se localizam em uma região histórica de suas respectivas cidades e sendo a Tate um símbolo maior de renovação urbana através de um equipamento cultural. Porém a Caixa Cultural Recife ao trazer público para as suas dependências, traz de volta ao bairro do recife, uma população que outrora deixou de frequentar este pedaço da cidade (ALVEZ, 2010).

É muito comum que adaptações feitas em museus ou centros culturais estabelecidos em prédios antigos, para determinadas exposições possam eclipsar as características arquitetônicas do prédio ou causar limitações na expografia das mostras. Faz-se necessário que se estabeleça uma conexão intrínseca entre o projeto arquitetônico do espaço que abrigará a exposição, os espaços expositivos, o projeto expográfico e a tipologia da exposição. Estes fatores, levados juntos em consideração com seriedade, são preponderantes para o sucesso de um mostra num espaço da dimensão da Galeria 01 da Caixa Cultural Recife (SABINO, 2012).

4.2 O CIRCUITO EXPOGRÁFICO

Um painel com o título da exposição convidava o visitante a ingressar em um caminho pré-determinado dentro da Galeria 01. As paredes e iluminação cenográficas criavam um

ambiente próprio, onde as colunas e as grandes janelas da galeria tiveram suas interferências arquitetônicas suavizadas pela expografia. O projeto expográfico foi desenvolvido pelo arte-educador Eduardo Souza que buscou neutralizar a mostra dos ruídos externos, criando um ambiente dentro de outro ambiente. O fato da Galeria 01 da Caixa Cultural Recife ser uma planta aberta, sem paredes, repleta de colunas, requer soluções com um nível de complexidade, que visem harmonizar aquilo que se expõe com uma arquitetura personalista (GONÇALVES, 2004).

Fotografia 2 – Vista da entrada para o circuito expositivo da mostra *Gilberto Freyre: vida, forma e cor* na Caixa Cultural Recife. Fonte: Acervo Pessoal de Eduardo Souza, 2016.

Uma vez que um circuito expográfico não esteja bem determinado, a exposição pode ser engolida pela monumentalidade arquitetônica da Galeria 01 da Caixa Cultural Recife, pois a mesma integra um conjunto que não fora construído com a finalidade de ser um espaço cultural, sendo assim, quem estiver responsável pela expografia deve levar em consideração este aspecto com bastante discernimento (GONÇALVES, 2004).

Na fotografia 2 é possível verificar que o painel de abertura da mostra segue como uma extensão das três colunas próximas ao mesmo, criando um eixo perpendicular, em um ângulo com a parede cenográfica que fica em frente, onde está situado o aparelho de televisão. Este caminho expositivo possibilitou a criação de uma rede de circulação, porém sem detrimento da

acessibilidade espacial, ou seja, o público pedestre e cadeirante puderam adentrar neste ambiente sem ter suas mobilidades prejudicadas.

Percebe-se claramente a intencionalidade na concepção de um circuito expográfico que não integrou a janela arqueológica octogonal, existente no centro da Galeria 01, ao contexto expográfico. Criou-se uma cenografia dramatizada, respeitando os discursos dos objetos expostos e mantendo uma coesão na circulação. Porém, apesar dos esforços, a afirmação arquitetônica do espaço expositivo da Galeria 01, que destoa dos cubos brancos das galerias de arte tradicionais, determinou o percurso, incidindo-se sobre as obras (GONÇALVES, 2004).

As ruínas evidenciadas pela janela arqueológica octogonal fazem parte de uma exposição permanente, são signos de testemunhos arqueológicos e históricos, como evidenciamos no capítulo 2 e devem ser respeitadas, sob o risco do contrário gerar um desconforto visual devido às tensões oriundas dos ruídos da sobreposição de uma exposição sobre outra.

Expografia não se resume na construção de uma cenografia. Ela também é um discurso que se assegura sobre os objetos. É ela quem define o contexto em que os objetos serão expostos ao público. É primordial que haja um consenso entre curadoria e profissionais da museografia na composição da mostra (GONÇALVES,2004).

É necessário equalizar diversas questões na configuração de um projeto expográfico: plano de circulação, a plasticidade da exposição, conforto visual e espacial, além do discurso implícito na mostra. A harmonia da exposição com o espaço onde ela está inserida é de extrema importância para que haja um respeito mútuo entre os profissionais responsáveis pela museografia e os objetivos desejados pela curadoria sejam atingidos (CURY, 2005).

Fotografia 3 – Visão panorâmica da exposição *Gilberto Freyre: vida, forma e cor* na Caixa Cultural Recife, concebida por Eduardo Souza. Fonte: Acervo Pessoal de Eduardo Souza, 2016.

Na fotografia 3 percebemos a continuação dos eixos imaginários partindo, sobretudo, das colunas que estão presentes em toda a extensão da Galeria 01 que integram a arquitetura do espaço com a expografia da mostra, dividindo a expografia em linhas de perspectivas. Nota-se, também, a maneira que a expografia foi construída para que o visitante pudesse obter uma visão ampla do conjunto da exposição, independentemente do ângulo em que o mesmo se encontrasse.

Tratando- se a exposição de uma mediação construída entre o espaço museal, os objetos expostos e o público, algumas questões precisam ser observadas, tais como: a relevância da escolha do tema, seleção dos objetos a serem expostos, sua disposição dentro do circuito expositivo e a disposição espacial da exposição no ambiente. Estes elementos são estruturadores para qualquer exposição que se queira desenvolver, tanto do ponto de vista da linguagem, como da mediação (CURY, 2005).

Ao conceber uma exposição, a equipe responsável pela expografia tem grandes desafios a serem vencidos. E estes objetivos só conseguem ser alcançados se as fases, desde a concepção à abertura da mostra, forem entendidas como fatores interdependentes, harmônicos, sequenciais e operacionais. O eixo central deve ser sempre a construção da exposição e a partir deste as demais demandas serão processadas. A concepção museológica da mostra *Gilberto Freyre: Vida, Forma e Cor* (seus conceitos e tema) foi entrelaçada umbilicalmente com discussões

expográficas através da observância das percepções do espaço, da delimitação da forma e concretização da exposição (CURY, 2005).

Vários critérios que foram observados pela equipe de montagem da mostra foram elementares para a obtenção de uma adequação satisfatória do projeto expográfico ao espaço expositivo: a escolha do tema (eixos central e particular), sua relação com demais elementos que permeou a vida e a obra do escritor/artista, as definições espaciais que delimitou cada eixo temático a ser abordado, e formatação espacial em que a exposição foi montada (Ibid.).

4.3 O DEPOIMENTO DE EDUARDO SOUZA SOBRE A EXPOGRAFIA

No dia 22 de agosto de 2017, Eduardo Souza, profissional responsável pelo projeto expográfico da exposição *Gilberto Freyre: Vida, Forma e Cor*, nos concedeu uma entrevista, na qual foi realizada uma análise sobre a constituição da planta expográfica. A referida entrevista encontra-se transcrita em sua totalidade no Anexo 2 deste trabalho.

Um dos principais desafios para a concepção museográfica da mostra foi encontrar um equilíbrio, que servisse de fio condutor para a dinâmica da exposição. Eduardo Souza, teve a sensibilidade de perceber como a imagem permeou toda a vida de Gilberto Freyre e esta foi uma das preocupações da equipe de produção da mostra: explicar ao público, através do discurso expográfico, a força desta imagética freyriana (SOUZA, 2017).

De acordo com Eduardo Souza, houve na disposição dos painéis a inquietação em criar nichos, verdadeiros núcleos, onde o visitante pudesse perpassar pela obra imagética de Freyre e dos artistas visuais que o influenciaram. Na parte central da exposição ficavam as pinturas em tela de influência Naïf. Estas foram utilizadas como imagens catalisadoras e simbólicas da força da figura na obra de Freyre. Foi criado um plano de circulação, baseado tanto no caminho expográfico que o visitante é levado a fazer para entender a mostra, como no conforto da circulação e na acessibilidade de pedestres e cadeirantes (Ibid.).

Segundo Eduardo Souza, o fato do ambiente da Galeria 01 da Caixa Cultural Recife não ter sido projetado para ser um espaço expositivo, aliado a presença de uma claraboia no centro da galeria e de 11 janelas que dão diretamente para a rua, faz a iluminação ser um componente mais complexo. Durante o dia a Galeria 01 recebe iluminação solar e à noite a iluminação cênica da fachada do prédio da Caixa Cultural Recife é projetada, também, para o interior da Galeria 01. Estes fatores tornam a iluminação interna inconstante (Ibid.).

As soluções que foram encontradas, pela equipe de Eduardo Souza para equacionar a questão da iluminação, foram: a fixação de luminárias nas colunas e o direcionamento das mesmas para as obras expostas nas paredes cenográficas.

Como a expografia não deve apenas se ater a questões relacionadas à plasticidade da mostra, mas também deve levar em consideração a conservação dos objetos expostos, a equipe de expografia buscou evitar que objetos mais sensíveis à luz instável ficassem próximos aos locais em que a incidência de luz externa fosse maior (SOUZA, 2017).

O critério de escolha das cores, que Eduardo Souza levou em consideração para serem utilizadas nos painéis, nas vitrines e até nas molduras de algumas obras, foi estabelecido de forma que possibilitasse a harmonia com as cores da Galeria 01 (Verde Mate e Branco Neve).

Segundo Eduardo Souza, foi utilizada uma paleta de coloração que ia desde de o Branco Neve, passando por diversas tonalidades de verde, chegando até o marrom, este utilizado nas laterais das paredes cenográficas e em algumas vitrines (Ibid.).

Eduardo Souza relata, em seu depoimento, a intencionalidade das paredes cenográficas serem disponibilizadas de forma a criarem corredores de fluxo. A altura destas paredes (cerca de 2,75m) teve também a função de formatar um ambiente dentro de outro, ou seja, criar dentro da Galeria 01 um espaço para a exposição *Gilberto Freyre: Vida, Forma e Cor*, em uma tentativa de neutralizar os ruídos oriundos da arquitetura do recinto. A exposição não negou a espacialidade da Galeria 01, pelo contrário, se adequou a ela sem perder sua personalidade (SOUZA, 2017).

Por se tratar de um espaço que fora construído para ser a sede de um banco, como matérias e formas construtivas que aludem ao início do século XX, o edifício que abriga a Caixa Cultural requer uma série de adaptações para que as mostras de arte possam estabelecer harmonias com a arquitetura do ambiente e ofereça ao público a possibilidade de adentrar em exposições que sejam acessíveis, onde não haja interferência acentuada na fruição das mostras e na interligação comunicacional com os visitantes.

Tais usos destes espaços tem sido constantemente questionados, dado a dimensão que esta prática tomada tem se tornado corriqueira no mundo e, consequentemente, no Brasil. As diferentes linguagens artísticas, aliadas às artes visuais que surgiram no advento da arte contemporânea, têm trazido consigo desafios expográficos cada vez mais constantes e intensos. A própria ampliação do conceito de museu para centro cultural é de certa forma reflexo destas novas relações entre arquitetura e mostras artísticas (XAVIER, 2009).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No bojo das modificações espaciais ocorridas no bairro do Recife, tanto no início do século XX, com a sua remodelação, quanto no final do século XX e que se desdobra até os dias atuais, o edifício que abriga a Caixa Cultural Recife se configura como um ícone arquitetônico; desde suas fachadas ecléticas, até suas áreas monumentais interiores.

A edificação revela-se ao visitante como um espetáculo envolvente, com forte conotação estética, dentro da proposta de novos espaços museais construídos em edifícios antigos, contribuindo assim para a qualidade teatral das exposições que se queiram construir (GONÇALVES, 2004).

Segundo podemos observar em nossa pesquisa, houve uma interação entre a expografia da mostra *Gilberto Freyre: Vida, forma e Cor* e a Galeria 01 da Caixa Cultural Recife, que possibilitou a adequação satisfatória do projeto expográfico com o espaço que o acolheu. O projeto foi delimitado de tal forma que não negou a monumentalidade da galeria, nem tampouco foi subtraído por ela. O projeto expográfico se afirmou perante o espaço de exposição.

Os elementos técnicos necessários para o sucesso de uma exposição foram observados: projeto expográfico, circulação do público, fluxos circulatórios desobstruídos, o que permitia que o público cadeirante pudesse percorrer o circuito da mostra, montagem adequada das estruturas expográficas, fixação das obras, de modo a garantir a segurança do público e das obras expostas e iluminação da exposição. Neste último quesito, ocorreu algo bastante interessante, pois a iluminação cênica da mostra esteve em harmonia com a iluminação da galeria, como também, da iluminação externa, que devido ao tamanho das janelas, vaza para o interior do espaço expositivo.

Pesquisar sobre a Galeria 01 da Caixa Cultural Recife foi de uma importância ímpar. É muito forte a simbologia que o edifício possui para a cidade, pois foi um dos primeiros a serem construídos na reforma urbanística do início do século XX, com a opulência que o estilo eclético proporcionava às edificações. Era a sede de um banco, em seguida passou a ser a sede de uma bolsa de valores, e volta para a sociedade recifense como um centro cultural.

A influência do espaço depois que ele passou por um processo de revitalização, que assegurou a manutenção de sua arquitetura exterior e seus elementos primordiais e configurou seu interior para que pudesse ser utilizado como um espaço cultural abrangente em diversas linguagens artísticas, somados ao contexto histórico e espacial faz do prédio da Caixa Cultural Recife um forte componente catalisador de validação museal. Além desta força imagética materializada, pesquisar sobre este local foi para mim de grande alegria, pois nele pude

acompanhar de perto diversas montagens de exposições artísticas, incluindo a da pesquisa em análise.

Senti a necessidade de conversar com o autor do projeto expográfico da mostra *Gilberto Freyre: Vida, forma e Cor*, para compreender melhor como fora a formatação e concepção desta expografia. Além de conhecer bem o espaço para onde se propunha construir os caminhos expográficos, Eduardo Souza, conhecia também os objetos de Freyre que a equipe de curadoria pretendia expor ao público. Foi de fundamental importância o trabalho conjunto entre Eduardo Souza e os curadores, pois juntos construíram soluções que se revelaram na configuração do desenho da expografia.

Nos anexos deste trabalho estão algumas fotos, tanto das principais Caixa Cultural Recife e quanto da Galeria 01. Para auxiliar na análise do projeto expográfico da mostra inserimos algumas fotos no corpo do texto do capitulo terceiro. Através destas imagens pretendemos oferecer ao leitor uma demonstração das linhas de perspectivas que o autor do projeto expográfico pretendeu formatar ao elaborar o projeto expográfico de modo que a exposição se adequasse às limitações arquitetônicas da Galeria 01.

Este trabalho é apenas a ponta de um enorme *iceberg* que se oferece aos pesquisadores das diversas áreas da Museologia que tenham interesse em enveredar pelos mares da expografia. Muitas exposições ocorreram na Caixa Cultural Recife, em suas duas galerias expositivas, e muitas ainda serão montadas para serem apreciadas pelo público. Como também, tantos outros espaços museais da cidade do Recife se oferecerem como um vasto campo para análise e desenvolvimento de inúmeras soluções expográficas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Giovana Cruz. O lugar da Arte: um breve panorama sobre arquitetura de museus e centros culturais. In: 2º SEMINÁRIO INTERNACIONAL MUSEOGRAFIA E ARQUITETURA DE MUSEUS, 2., 2010, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: FAU/PROARQ, 2010, p. 01-18.

BARBOSA, Jamille et al. **Gilberto Freyre:** vida, forma e cor. Recife, 2016

CAIXA ECONÔMICA FEDERAL. **Regulamento Ocupação dos Espaços da CAIXA Cultural:** seleção para 2017. Disponível em: <http://www.programasculturaiscaixa.com.br/docs/pdfs/regulamentos/ocupacao-espacos.pdf>. Acesso em: 17 dez. 2017.

CASTILLO, Sonia Salcedo Del. **Cenário da Arquitetura da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2008. 352 p.

CIFUENTES, Adolfo. **Entre a Caixa Preta e o Cubo Branco:** o vídeo nos espaços das Artes Plásticas. 2011. 286 f. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2011.

CURY, Marília Xavier. **Exposição:** concepção, montagem e avaliação. São Paulo: Annablume, 2005. 160 p.

GOMBRICH, E.H. **A História da Arte**. Tradução Álvaro Cabral. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2012. 688 p.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Entre Cenografias:** o museu e a exposição de arte no século XX. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2004. 164 p.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Portaria nº 196, de 18 de maio de 2016. Dispõe sobre a conservação de bens arqueológicos móveis, cria o Cadastro Nacional de Instituições de Guarda e Pesquisa, o Termo de Recebimento de Coleções Arqueológicas e a Ficha de Cadastro de Bem Arqueológico Móvel. **Portal do Iphan**. Brasília, DF, Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Portaria_Iphan_196_de_18_de_maio_2016.pdf>. Acesso em: 15 dez. 2017.

LACERDA, Norma. Intervenções no Bairro do Recife e seu entorno: indagações sobre sua legitimidade. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 22, n. 3, p. 621-646, set./dez. 2007.

LUBAMBO, Cátia Wanderley. **Bairro do Recife:** entre o Corpo Santo e o Marco Zero. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1991. 167 p.

MARINS, Paulo César Garcez. Habitação e Vizinhança: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras, In.: SEVCENKO, Nicolau (Org.). **História da Vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. 3 v. 760 p.

MELLO, José Aylton Coelho de. **Relatório de arqueologia do edifício da bolsa de valores de Pernambuco e Paraíba**. Recife: NISPE; CINZEL; CAIXA ECONÔCA FEDERAL, 2011. IPHAN/Processo Noº 01498.001032/2010-21.

MOREIRA, Fernando Diniz. **A Construção da Cidade Moderna:** Recife (1909-1926). 1994. 183 f. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Urbano) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1994.

NERY, N. S.; CASTILHO, C. J. M. de. A comunidade do Pilar e a revitalização do bairro do Recife: possibilidades de inclusão socioespacial dos moradores ou gentrificação. **Humanae**, v.1, n.2, p.19-36, dez. 2008.

POLO, Maria Violeta. **Estudos Sobre Expografia:** quatro exposições paulistas no século XX. 2006. 341 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

RAMOS, Luciene Borges. **O Centro Cultural como Equipamento Disseminador de Informação:** um estudo sobre a ação do Galpão Cine Horto. 2007. 243 f. Dissertação de (Mestrado em Ciência da Informação) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

RECIFE (Município). Lei nº 16176, de 9 de abril de 1996. Estabelece a lei de uso e ocupação do solo da cidade do Recife. **Diário Oficial do Município do Recife**, 9 abr. 1996. Disponível em <www.recife.pe.gov.br>. Acesso em: 20 dez. 2017.

RECIFE (Município). Lei nº 16290, de 29 de janeiro de 1997. Que aprova o plano específico de revitalização da zona especial de preservação do patrimônio histórico-cultural 09 - sítio histórico do Bairro do Recife, estabelece condições especiais de uso e ocupação do solo, cria mecanismos de planejamento e gestão, e dá outras providências. **Diário Oficial do Município do Recife**, 29 jan. 1997. Disponível em: <www.cm-recife.jusbrasil.com.br>. Acesso em: 20 dez. 2017.

RECIFE (Município). Lei nº 16719, de 30 de novembro de 2001. Cria a Área de Reestruturação Urbana - ARU, composta pelos bairros Derby, Espinheiro, Graças, Aflitos, Jaqueira, Parnamirim, Santana, Casa Forte, Poço da Panela, Monteiro, Apipucos e parte do bairro Tamarineira, estabelece as condições de uso e ocupação do solo nessa área. **Diário Oficial do Município do Recife**, 30 nov. 2001. Disponível em <www.recife.pe.gov.br>. Acesso em: 20 dez. 2017.

SABINO, Paulo Roberto. Arquitetura e expografia: um estudo de suas relações em museus e instituições culturais. **Siam. Series Iberoamericanas de Museología**, Madrid, v. 8, p.43-51, 2012. Disponível em: <http://www.uam.es/mikel.asensio>. Acesso em: 25 nov. 2017.

SOUZA, Eduardo. **Eduardo Souza:** depoimento. [ago. 2017]. Entrevistador: John Keven Nunes Silva. Recife, 2017.

TEIXEIRA, Flávio Weinstein. **As cidades enquanto palco da Modernidade:** o Recife de princípios dos séculos. 1994. 171 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1994.

XAVIER, Robson da Costa. Interfaces do Espaço na Arquitetura e na Arte Contemporânea: o museu em debate. In: 18° ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS. TRANSVERSALIDADES NAS ARTES VISUAIS, 18., 2009, Savador. **Anais...** Salvador: EDUFBA, 2009, p. 2843-2855.

YÚDICE, George. **A Conveniência da Cultura:** usos da cultura na era global. Tradução Marie-Anne Kremer. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. 622 p.

ANEXO 1 – FOTOGRAFIAS

Fotografia 4 – Fachada da Caixa Cultural Recife. Fonte: Acervo Caixa Cultural Recife, 2013.

Fotografia 5 – Vista da Galeria 01 e da Janela Octogonal da Caixa Cultural Recife. Fonte: Acervo Caixa Cultural Recife, 2013.

Fotografia 6 – Vista da Galeria 01 da Caixa Cultural Recife. Fonte: Acervo Caixa Cultural Recife, 2013.

ANEXO 2 - TRANSCRIÇÃO DE DEPOIMENTO

Transcrição literal de depoimento de Eduardo Souza em formato entrevista gravada por John Keven Nunes Silva no Recife em agosto de 2017.

Legenda:

J: John Keven Nunes Silva

E: Eduardo Souza

J: É [...] Eduardo, é, o que te levou a pensar, é, o projeto expográfico dessa forma, nesse, o eu te levou a criar esse circuito expográfico?

E: hãn, bom, na verdade assim, tem[...] é sempre um desafio porque você precisa equalizar muitas questões né, que quando a pessoa vai pensar, quando você pensa o projeto expográfico, é[...] você precisa equilibrar, é[...] existe um (inaudível) não sei se dá pra hierarquizar, mas uma coisa muito forte é, acho que você tem que pensar esteticamente, assim a plasticidade, aquilo tem que ficar bacana, né[...] é, como é que você vai fazer alho que é agradável de estar, agradável de ver, acho que isso é talvez o papel principal, do [...] do [...] do [...] do museógrafo, mas ao mesmo tempo ele não tem como, ele não pode fazer isso, e quando ele faz isso, mesmo quando ele faz isso de uma forma, sabe sem muitos objetivos, ele também faz uma fala né? E ai quando eu faço uma fala, ai é um desafio, porque minha fala vai interferir em outras falas, que é uma fala da curadoria, uma fala da própria obra, do próprio artista, então quando eu pensei a expografia desta forma era, primeiro: como é que ela vai ficar harmônica dentro do espaço? Como é que eu vou harmonizar ela no espaço? Depois, como é que eu vou dar a entender, é, através da expografia, aquilo que a curadoria tá se propondo, por que existe uma ideia curatorial, existe um recorte, um olhar, que veio a mim antes mesmo de eu conceber a expografia, né, então de certa forma eu tô a serviço disso também, e antes da própria escolha, expografia, da própria curadoria, tem a própria obra, né, que também tem uma ideia, então como é que eu vou mostrar, a obra, o que tá sendo exposto, a curadoria, e trazer as minhas questões estéticas e harmonizar tudo, né? Então assim é, é um (inaudível) , é uma , acho que é uma, o pensamento inicial é harmonizar o tempo inteiro tudo, sabe assim, é buscar, harmoni [*sic*], equalizar todas essas questões assim, acho que é o ponto inicial assim que aflige a gente assim.

J: É [...] analisando o projeto expográfico desta exposição é, percebe-se que você, é [...] percebe-se uma, uma [...] ai odeio quando falta a palavra, uma [...] intencionalidade em, é, não privilegiar, mas escolher determinados caminhos em detrimento de outros, por exemplo, percebe-se que você evita as duas janelas arqueológicas, é como, tipo, é realmente intencional? Essa intencionalidade existe, ou ela apareceu quando o projeto foi colocado, foi tirado do papel e transposto, transposto pra galeria?

E: Assim, nessa, nessa, é, perspectiva inicial de criar uma expografia que harmoniza-se e as questões plásticas, as questões estéticas da própria exposição, com a obra, com a fala curatorial, é [...] a gente esbarra né, quando a gente pensa no espaço da Caixa , a gente esbarra num espaço que é bem desafiador, né assim, que ele não é aquele espaço comportado e tradicional, né que a gente fala do cubo branco que tá já lá pra receber qualquer coisa e sabe, ele tá já pronto pra, não ele é um espaço que se afirma também né, um espaço que a arquitetura, ela é, ela não pode ser negada né? E além da arquitetura né, e acho que já existem duas exposições permanentes no espaço, sabe, é por mais que a gente possa querer esquecer ou passar, mas existe duas exposições dentro ou uma exposição né com dois espaços, é que é a exibição da ruina, então pra mim, é, eu não posso colocar nada em cima daquilo ali, porque é um confron, é uma questão de simbólica, é uma questão linguística né? É [...] é um conflito de significados, eu tô, eu vou vim [*sic*] com uma obra, por cima de um outro signo, né, então isso já gera um ruído que causa um desconforto. E depois visualmente, né assim você tá ali na disputando, sabe assim, por que existe um chão com um vidro, que tem uma certa força visual, né, onde você vai colocar uma obra em cima que precisa ser vista, então você vai criar ai uma tensão que eu acho que, que, que só faz, só bota [*sic*] a perder no conjunto [...] é [...] e ai sim quando a gente, desde o começo a ideia era poder resolver isso, né? E eu sempre entendia que eu não podia [*sic*] ocupar aquele espaço ali, não deveria ocupar aquele espaço, pelo menos não com a obra , que a gente tava [*sic*] né, que no caso era a exposição do, do Gilberto Freyre, né [...] é [...] pinturas de Gilberto Freyre e todo o entorno que vem envolta disso que é a questão do, da imaginária [*sic*] dele ai tal; e da forma que a curadoria abordou tudo, então não fazia sentido esse diálogo entre esse material que tava [*sic*] sendo exposto e o que tá sendo exposto , na, na nas vitrines, na, nas ruinas né que tão lá, na, na, na , na[...] expostas , é, elas não dialogavam , não tinham link [*sic*], primeiro. Então assim houve uma preocupação muito grande de, de evitar esse ruído, né , então assim , de não sobrepor, tanto simbolicamente, quando fi [...] imageticamente né assim então, atrapalharia na visualidade assim, então , sim foi intencional e foi uma coisa bem pensada [...] (inaudível) a gente nem conseguiu de todo na segunda, na

segunda ruina, né, a gente em parte ainda , tinha um tráfego ne, ela tava no meio da exposição, o espaço ele não é tão grande, ele é grande, mas ele não é [...] não oferece tantas áreas é...como é que se eu digo [*sic*] [...] que você pode utilizar né, sem, sem, quando você abre mão dessas ruinas né de exibir coisas sobre o, a plataforma de vidro.

J: É, tendo em vista que expografia não é apenas levantar paredes, é [...] é [...] levantar paredes, delimitar circulação, ou [...] eita essa pergunta ficou meio complicada de formular... mas tendo em vista que ela, a expografia ela vai além da parede em si e dela dialoga com a exposição, ela como, o produto, ele vai ser passado, né pra os visitantes, é [...] como se deu assim , esse diálogo, no caso que você cita na primeira parte né da conversa, seu com a curadoria pra que houvesse uma harmonia, do ponto de vista expográfico, assim que a sua expografia não interferisse, de uma forma que atrapalhasse o pensamento curatorial?

E: Pois é, é [...] e é como você falou assim, , ela, a expografia não é só essa parte né da plasticidade, da exposição, mas é [...] ela é também autoria, ela é também uma fala, então, é... tem que exibir a fala da curadoria, mas também você tem que exibir a sua fala né, então é...é desafiante e o caminho na verdade é [...] é [...] é pesquisa né, é pesquisa, né pesquisa e entender na verdade o que é que a exposição tá propondo, entender o projeto né, você ter acesso ao projeto, e aí né, é... pesquisa, e investigação conjunta, elaborar conjuntamente, por que eu acho que acima de tudo esses projetos, tem uma hora que essas fronteiras, elas ficam muito diluídas e a sorte de poder ter trabalhado com uma equipe né que, que entende isso né, então assim, é [...] tem uma hora que a curadoria e a expografia tão trabalhando de forma tão junta que um tá influenciando o outro né , um tá (SIC), tá (SIC) sugerindo ao outro , um tá, há um profundo diálogo além dessa pesquisa, uma, uma , uma constante atividade de diálogo entre é [...] é [...] as áreas de atuação né? Então assim a gente o tempo inteiro teve junto, montando isso junto, junto com a curadoria, foi um processo, esse processo de diálogo ás vezes ele não era tão fácil por que é [...] essa foi uma curadoria tripla né, então tinha um curador que tava no, no Rio, um curador que tava em Paris, uma curadora que tava no Rio, uma curadora que tava em Paris, e um curador que tava em [...] em Brasília, (inaudível) acho que é Brasília. Aliás foi triplo, perdão, perdão eu tô misturando com Lula, foi triplo e acabei de falar quatro curadores, ia falar quatro curadores. Era uma que tava em Paris, uma que tava em, em [...] no Rio e uma que tava aqui em Recife né, que foi a Jamille. E ai essa conversa com a Jamille terminou sendo a mais próxima né, mas ao mesmo tempo ela, ela levava isso pros outros curadores e a gente teve diversos momentos de Skype com os outros curadores, assim pra , pra chegar. É tudo muito intenso, por que você nunca tem o tempo ideal, assim a gente teve, hãn [...] pouco tempo, um mês, acho que

um mês e meio pra isso acontecer, então assim, é [...] é sempre uma corrida contra o relógio, mas também já havia uma afinidade entre as pessoas que estavam no grupo, o que facilitou um bocado assim.

J: é o ideal que tá sendo assim, uma pergunta tá me levando a outra e tá sendo uma coisa bem dinâmica, eu pensava que ia ser mais travada. É, eu me lembro que a exposição era composta de quadros, tinha os livros de Gilberto, né? É, tinham as cartas que ele tinha escrito pra os artistas, que ele também tinha esse, ele mostrava o intercâmbio que ele e tinha com os artistas da época dele, tanto artistas literários, como artistas visuais e tinham os vídeos, que ele tinha, que tinha, falando sobre a obra dele. Mas eu lembro que, o que mais chamou a atenção, assim que era o foco da exposição eram as obras que ele tinha feito, as obras visuais, é, de arte visual que ele tinha feito, pra mostrar esse lado de artista visual em Gilberto Freyre que pouquíssima gente conhecia. Então, como você falou que o trabalho de expografia dialogou também com o de curadoria e não deixa de ser um trabalho curatorial, né, que uma coisa tá muito interligada a outra, é [...] como foi esse desafio de expor tantas linguagens, não tantas, mas um número considerável de linguagens dentro daquela, do espaço que você precisou criar e que tinha um grande , um certo número de limitações, físico e espacial, tipo pra caber aquela quantidade de obras, a quantidade de linguagens, dentro daquele espaço que você criou?

E: Bom, eu acho que são várias questões aí, e vamos lá. É [...] primeiro eu acho que tem uma coisa que é bem interessante, é que uma das coisas que se buscou pontuar na curadoria e consequentemente, também na expografia, é que sim havia uma diversidade muito grande de, de, de material exposto, mas tudo gravitacionava em torno de uma única coisa, de uma única abordagem, na verdade, na verdade a exposição inteira ela, o que ela queria trazer é que a produção da vida inteira deste homem que foi Gilberto Freyre, ela era sobretudo imagética, mesmo que ele tenha sido um escritor, né. Em primeiro momento ele era um, né, pesquisador, um antropólogo, um escritor, é [...] mas toda a produção literária dele tem uma força e um apelo imagético sobremaneira, né e é isso que a exposição queria trazer, né, trazer e explicar isso, né assim, explicar que esse, esse , esse homem foi um menino que começou a desenhar antes de escrever, né, que tinha na trajetória de vida dele tinha um contato com as artes visuais, quer seja nas brincadeiras de fazer, no, na, na, na família, de fazer os cartões de natal de forma manual, de fazer com os netos, com os filhos, é [...] quer numa tradição familiar de ter contato com gerações e gerações de artistas, quer na própria atuação dele quanto já pesquisador, né , se desdobrando em contato com toda uma, um grupo de pensadores, aonde os artistas estavam muito perto e de certa forma contribuíram na sua, na produção de sua obra, aonde ele buscava

esses artistas pra ilustrar seus trabalhos, mas não só buscava e tipo encomendava o trabalho, mas ajudava e pensava a fazer os *brainstorming* juntos, né rascunhava junto com os artistas, então , essa, essa, esse universo imagético, né, é [...] algo que norteia muito a exposição. Então assim, a exposição ela tava, a produção dele né, a produção estava dividida justamente nisso: havia um primeiro núcleo, que era essa coisa do começo, do princípio, da família, da influência da família, né, da relação dele dentro da família relacionada à imagem, à presença da imagem nesse ambiente familiar, né, por que, quer tanto do começo dele, como depois com os filhos e netos e a presença dessa imagem nas caricaturas, na escola, nos cartões de natal, como eu já disse, é... enfim, em retratos, é [...] é [...] do sítio onde morava, ou feito por ele, feito é [...] dele enquanto criança, por outros artistas. Depois você tinha, uma, um outro grupo aonde era esse diálogo dele né, com artistas que ilustraram os seus livros, ai a presença dos livros, mas os livros todos ilustrados por artistas da cidade ou de fora da cidade, mas artistas com os quais ele manteve contato íntimo, no sentido, de, de [...] direto mesmo né, de contato direto mesmo e o [...] isso o [...] além do , de um outro painel que era os artistas, a influência dele no imaginários de outros artistas, ou mais jovens ou mais é [...] desdobrando , saindo do círculo mais próximo dele, as influências que ele também teve, imageticamente nesses artistas. Então assim a abordagem da exposição era essa, então, era como tudo estava conectado através da imagem na produção dele. No meio da exposição tinha umas telas que ele pintou, que era uma tela *näif*, uma coisa mais despojada, sem nenhuma pretensão, mas ainda assim bonita em alguns momentos né, em muitos momentos, um material interessante. Mas assim aquilo como catalisador, como símbolo de como a imagem catalisava o trabalho dele, então a expografia buscou mostrar isso, né assim como a curadoria. Talvez eu tenha mais pra falar, muito desenho, muito esboço num papel de fluxo, entender por onde as pessoas vão entrar, por onde vão sair, mais ou menos o circuito que as pessoas vão fazer.

J: No caso pensar a circulação?

E: Exatamente, então essa parede é mais importante que ela venha mais pra cá (nesse momento Eduardo está me mostrando a fotos da exposição) pra afirmar essa linha, criar um corredor aqui, você vai-se embora, mas a gente sempre vai pra direita, então assim eu coloco a parede aqui e *puft* [*sic*] bloqueando o curso, mas as pessoas vão vir pra direita aqui, pra entrar na outra sala, entendeu?

J: hum rum. Essa parede, ela era colada com a janela nera [*sic*]?

E: Não, essa aqui é a que tá no meio, é o paredão com os [...]

J: Ah sim.

E: Se eu botasse essa parede daqui aqui, não teria o mesmo efeito, por que, entende, por aqui tá o corredor, as pessoas vem, fazem isso (desenha manualmente na tela do computador um caminho imaginário nas fotos) vão da esquerda pra direita; quando elas chegam aqui, elas vão ver outro corredor aqui, entendeu? Aí elas vão entrar. Então, assim tinha um pensamento de fluxo aqui sabe? Então assim, além dessa coisa de livrar daqui e tal [...] mas afirmar as perspectivas, pra você ter linhas harmonizando a expografia, as linhas delas harmonizar com as linhas da arquitetura (do prédio). Então você já cria um senso de harmonia melhor. As cores um sobre tom sabe, então tem o branco, né um verde meio branco, o verde mais verde, então assim, integrar com o espaço e as linhas de uma certa forma, pegar as linhas mais fortes da arquitetura e integrar também, então é , ao mesmo tempo isso é o desenho, é a plasticidade, mas ao mesmo tempo ai se faz um paredão com um recorte aqui no meio, que é pra não perder essa ideia de que as coisas, por exemplo esse elemento da pintura forte, mas essa coisa imagética ela conecta com tudo, daqui eu vejo todo o resto, eu vejo a infância dele, como eu vejo os livros, como eu vejo o outro paredão que tá lá atrás, então assim a expografia ela é um pouco isso sabe, de onde você tivesse, você tinha uma visão muito ampla de todo o resto da exposição que era isso, que tem uma hora que tu falou assim: era muita coisa mas ao mesmo tempo não era, era uma única coisa. O que era essa coisa? O imagético no universo de Gilberto Freyre, conectando tudo sabe, era isso a exposição, a exposição era uma única coisa. Então assim, ela tinha esses módulos, mas esses módulos todos eram pra falar uma única coisa: o universo imagético de Gilberto Freyre, que conecta tudo.

J: É, aproveitando o gancho, é [...] a altura das paredes é dois e setenta e cinco ne (2,75 metros), você acha que essa altura das paredes, por que quando eu vejo essas fotos, eu [...] faz mais de uma ano essa exposição, realmente eu não , tipo eu não tenho ideia, tipo assim eu não tenho lembranças muito claras, mas quando eu vejo essas fotos as lembranças, elas retomam e a ideia que me dá é que as paredes, elas servem como isolantes, dentro desse circuito, tipo eu tô vendo aquele quadro, naquela parede, e por mais que atrás (da parede) tenha um janelão gigantesco, mas aquele janelão ele não quebra meu mundo, o mundo que eu tô vendo ali.

E: sim elas têm sim. Tem duas coisas ai: a gente nessa, talvez a gente nem vai ter tanta preocupação com isso, eu gosto de usar na Caixa (Cultural) especialmente essas paredes de dois e setenta e cinco, exatamente, como é agora em Lula (Cardoso Aires). Em Lula ela tem essa função, é tanto que os corredores são mais estreitos, então quando você tá no meio da exposição, você só vê parede mesmo. Tem vários motivos pra usar dois e setenta e cinco, um deles é esse:

eles ajudam a dar um bloqueio, né pra dar uma... quando você tá mais perto você só tem a parede, tem a questão de logística mesmo, por que a gente tem um prazo muito curto, tudo bem que a gente poderia cortar antes e tal, mas enfim, quanto menos mexer, quanto mais elementos estruturados ai você ganha em termos de produção e [...] é [...]

J: Então entra na (no conceito) de *Qualidade Total*, a qualidade que delimita a quantidade?

E: É, foi basicamente uma semana, cerca de dez dias pra construir tudo. Eu gosto de usar elas (as paredes) grandes assim por esse motivo, bloquear. Acho importante falar na questão da cor, a gente falou da preocupação de harmonizar com o espaço, mas antes de harmonizar com o espaço, só foi possível isso, por que era possível usar um leque de cores que coincidiam também com as cores do espaço, por que antes de tudo a gente busca usar as cores num diálogo com as obras. Então assim, a gente buscou tirar o [...] a paleta de cores possível para a exposição, a partira das obras do próprio Gilberto. Então assim, havia um leque de uso de verdes, de um lance de verdes muito forte, nas obras que estavam pintadas e isso coincidentemente resolvia um problema pra gente, e a gente resolver incorporar isso. E é sempre isso assim, em via de regra a gente busca uma paleta que esteja dialogando com as obras, seja por que é uma contraposição, aí depende do que é que tá se abordando, mas é uma paleta pensada a partir da obra. Lógico, que a obra vai tá exibida no espaço, tem que ser pensado também o espaço, mas o [...] ponta pé inicial pra escolha dessa paleta é a própria obra. O fato da Caixa ter um espaço que não é pensado, não tem uma abordagem de cubo branco, mas tem uma arquitetura que se afirma né, você não pode [...] negá-la né [...] o tipo de interferência que vai ter lá, você vai ter que fazer uma interferência que em algum sentido dialogue com a arquitetura, que se sobrepunha a arquitetura, que enfim a arquitetura está lá presente. A luz também nesse espaço é uma problemática porque é [...] ela é uma luz de dia, que ela recebe luz de dia e é uma luz de noite, então você tem dois, duas circunstâncias de iluminação, ai também ela não tem uma iluminação específica, então você tem que pensar essa luz a partir das possibilidades de intervenção na arquitetura, então assim é [...] uma das coisas que a gente buscou era não ter interferência na [...] por exemplo, evitar colocar lâmpadas nas próprias paredes, buscando não criar mais um elemento cênico, e ai se joga as luzes nas colunas quando possível, ai teve momentos que isso não foi possível , por que tinha paredes que ficava aquém de uma coluna e tal. Essa foi também uma das tônicas e aí essa, essa luz, as vezes ela é uma dificuldade, por que [...] acho que existem filtros hoje nas janelas né, mas mesmo assim é ainda bem delicado, por que tem obra que não pode (receber luz direta), aí teve momentos que a gente

teve que pensar, determinada obra que era mais frágil pra tentar não botar numa parede virada pro sol, é [...] isso também foi uma preocupação. E tem uma hora que a expografia, ela não lida só com as questões da estética, da plasticidade, da curadoria, ela também tem que observar a conservação na obra.