Perspectivas & Diálogos: Revista de história social e práticas de ensino
ISSN 2595-6361, v. 8, n. 16 – 2025
DCH – UNEB / *campus* VI

DOSSIÊ TEMÁTICO

ARQUITETURA E DECOLONIALIDADE: O MUSEU DA ACRÓPOLE DE ATENAS E A DISPUTA PELA REPATRIAÇÃO DOS MÁRMORES DO PARTHENON

ARCHITECTURE AND DECOLONIALITY: THE ACROPOLIS MUSEUM IN ATHENS AND THE DISPUTE OVER THE REPATRIATION OF THE PARTHENON MARBLES

ARQUITECTURA Y DECOLONIALIDAD: EL MUSEO DE LA ACRÓPOLIS DE ATENAS Y LA DISPUTA POR LA REPATRIACIÓN DE LOS MÁRMOLES DEL PARTENÓN

Bianca Manzon Lupo
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, FAU USP
biancalupoarquitetura@gmail.com
ORCID: 0000-0001-7493-8606

Resumo
A solicitação pelo retorno de bens culturais, extraídos de seus contextos originários de modo controverso, tem se tornado uma discussão importante para a configuração do espaço-museu na atualidade. O presente artigo busca problematizar as relações estabelecidas entre arquitetura e decolonialidade, tomando como objeto analítico os debates pela repatriação dos mármores do Parthenon. O objetivo principal do artigo é aprofundar a reflexão sobre a relação estabelecida entre os campos da arquitetura de museus e repatriação de acervos na contemporaneidade. Para tanto, a pesquisa adota uma metodologia exploratória e qualitativa, incluindo os seguintes procedimentos: levantamento bibliográfico e de fontes iconográficas, pesquisa em portais de notícias especializados em arquitetura e em periódicos internacionais e visita técnica ao Museu da Acrópole de Atenas. O estudo se insere no campo das "histórias interconectadas", permitindo analisar conexões inesperadas estabelecidas entre elementos distintos. Como resultado, o estudo demonstrou que a arquitetura de museus vem sendo mobilizada como aspecto simbólico e referencial para o balizamento das discussões, ora em prol da repatriação de acervos, ora evitando os debates decoloniais.
Palavras-chave: Arquitetura contemporânea; Decolonialidade; Repatriação de acervos; Histórias interconectadas; Expografia.

Abstract
The request for the return of cultural objects, controversially extracted from their original contexts, became an important discussion for the configuration of museum space nowadays. This article seeks to problematize the established relations between architecture and decoloniality, taking as analytical object the repatriation of the Parthenon marbles. The main objective of the article is to deepen the reflection on the established relationship between museum architecture and the repatriation of collections. Therefore, the research adopts exploratory and qualitative methodology, including the following procedures: bibliographic survey and iconographic sources, research in media specialized in architecture and in international newspapers and technical visit to the Acropolis Museum of Athens. The study belongs to the field of "interconnected histories", allowing us to analyze unexpected connections between different aspects. As a result, the study demonstrates that the museum architecture has been mobilized as a symbolic and referential aspect for the negotiations, either in promoting the repatriation of collections, or in avoiding decolonial debates.
Keywords: Contemporary architecture; Decoloniality; Repatriation of collections; Interconnected histories.; Exhibition design.

Recebido: 26 de agosto de 2025
Aprovado: 13 de março de 2026
Publicado: 28 de março de 2026

Resumen
Los pedidos de devolución de toses culturales, extraídos de sus contextos originarios de modo polémico, se han convertido en una discusión importante para la configuración del espacio-museo actualmente. El presente artículo adopta como objeto de análisis los debates por la repatriación de los mármoles del Partenón. El objetivo principal del artículo es profundizar la reflexión sobre la relación establecida entre los campos de la arquitectura de museos y la repatriación de acervos. Para tanto, la investigación adopta metodología exploratoria y cualitativa, incluyendo los siguientes procedimientos: levantamiento bibliográfico y de fuentes iconográficas, investigación en portales de noticias especializadas en arquitectura y en periódicos internacionales y visita técnica al Museo de la Acrópolis de Atenas. El estudio se conecta al campo de las "historias interconectadas", permitiendo analizar conexiones inesperadas establecidas entre elementos distintos. Como resultado, el estudio demostró que la arquitectura de los museos ha sido movilizada como elemento simbólico y referencial para el balizamiento de las discusiones, ya sea en búsqueda de la repatriación de acervos, o evitando los debates decoloniales.
Palabras-clave: Arquitectura contemporánea; Decolonialidad; Repatriación de acervos; Historias interconectadas; Diseño de exposiciones.

Introdução

O revisionismo decolonial tem embasado processos de transformação do espaço-museu na atualidade. Os debates sobre o decolonialismo aplicados ao campo dos museus apresentam o intuito de questionar as configurações eurocêntricas frequentemente adotadas no discurso museológico, tensionando as narrativas institucionalizadas. O pensamento decolonial compartilha um conjunto de enunciados teóricos que revisitam as dinâmicas de poder estabelecidas na modernidade por meio do colonialismo (Quintero, 2019). Dialogando com a perspectiva decolonial, o presente artigo pretende contribuir para a discussão sobre a descolonização do espaço-museu, investigando o papel assumido pela arquitetura contemporânea de museus no âmbito da diplomacia cultural, em diálogo com o contexto de reivindicação de artefatos culturais, apropriados de maneiras controversas de seus territórios originários. O debate se centra entre o argumento universalista, fundamentado na Convenção de Haia (1954), que entende os bens culturais como patrimônio compartilhado por todos os povos; e a perspectiva nacionalista, segundo a qual os bens culturais devem ser protegidos por seus países de origem.

Diversos argumentos têm sido mobilizados para fundamentar a não-devolução de artefatos culturais às nações reclamantes, incluindo (Costa, 2019): a falta de documentação comprobatória sobre a ilegalidade do traslado de bens culturais, o interesse pela permanência de museus de caráter enciclopédico e universalista, o argumento de que colonialismo/imperialismo fazem parte da história dos países onde os objetos atualmente se encontram, a suposta maior facilidade de acesso a museus britânicos, a evocação do

princípio de inalienabilidade do patrimônio e a falta de infraestrutura adequada para a manutenção de acervos em seus países originários. Em resposta a tais questões, países que solicitam a devolução de bens culturais têm investido na construção de arquiteturas museais de elevado desempenho técnico, como o Museu da Acrópole de Atenas. Pressionadas por tais iniciativas, instituições instaladas em edificações centenárias têm anunciado reformas de grande porte, a exemplo do Museu Britânico.

O caso dos mármores do Parthenon assume protagonismo no que diz respeito ao fenômeno investigado neste artigo: analisar a relação estabelecida entre arquitetura de museus e repatriação de acervos culturais. Consideradas obras fundamentais para a compreensão da arte clássica, as referidas esculturas em mármore branco pentélico, elaboradas pelo ateliê de Fídias no século V a.C., integravam o programa decorativo do Parthenon, situado na Acrópole de Atenas. Ao longo dos séculos, os mármores sofreram diversos episódios que colaboraram para sua degradação, com destaque para a remoção de aproximadamente metade das peças remanescentes por Thomas Bruce (conhecido como Lord Elgin). Em decorrência do episódio, as esculturas foram enviadas a Londres, onde permanecem desde 1816. Desde o final do século XIX, o desejo pela devolução dos mármores do Parthenon tem sido abordado na literatura e em campanhas políticas. Com a independência da Grécia do Império Otomano (1821-1832)[1], os mármores do Parthenon foram alçados à condição de símbolo da identidade nacional e, desde então, discute-se sua possível devolução. Entretanto, as tratativas vinham esbarrando no argumento da "falta de infraestrutura" para o armazenamento dos acervos gregos.

Desde então, o governo grego tem encabeçado diversas campanhas visando à devolução dos mármores do Parthenon. Uma das principais ações realizadas foi o investimento na construção de um museu tecnologicamente atualizado, situado aos pés da Acrópole de Atenas, projetado pelos arquitetos Bernard Tschumi e Michael Photiadis – vencedores do quarto concurso de arquitetura realizado com esse objetivo desde os anos 1970 (BTA, 2009). Em resposta não apenas ao acirramento das pressões internacionais pela devolução dos mármores gregos, foi anunciado um megaprojeto de remodelação arquitetônica do edifício, encarregado à arquiteta franco-libanesa Lina Ghotmeh, vencedora de um concurso internacional de arquitetura (Fakharany, 2025). Até o presente

[1] Em 1821, teve início a Guerra da Independência da Grécia, que pertencia ao Império Otomano desde 1453. Apesar dos sucessos obtidos nas batalhas iniciais, os turcos tinham reconquistado a maior parte das ilhas gregas em 1827. Com o apoio de países como Grã-Bretanha, França e Rússia; a Grécia conseguiu se libertar da dominação otomana. A independência grega foi oficialmente reconhecida através do Tratado de Constantinopla, em 1832.

momento, porém, a permanência dos mármores do Parthenon no Museu Britânico de Londres permanece inalterada.

A análise proposta para este artigo, que busca investigar o papel da arquitetura nas discussões sobre a repatriação dos mármores do Parthenon, assume caráter exploratório e qualitativo, permitindo a mobilização de fontes de dados diversificadas (Silveira; Córdova, 2004). Como metodologia, foram realizados levantamentos bibliográficos e de fontes iconográficas (tais como plantas, cortes e desenhos arquitetônicos); contemplando a pesquisa em portais de notícias especializados em arquitetura. Ainda, foram levantadas matérias publicadas em jornais e periódicos internacionais (Lapuente, 2016). A pesquisa foi enriquecida com observações de campo realizadas no Museu da Acrópole de Atenas, durante visita técnica realizada em julho de 2018. Segundo Groat e Wang (2013), a experiência *in loco* é fundamental para ancorar a análise arquitetônica, possibilitando a compreensão de aspectos espaciais, materiais e operacionais que não podem ser plenamente apreendidos apenas a partir de fontes documentais.

O projeto do Museu da Acrópole foi apresentado de modo descritivo, alinhando-se ao aporte teórico de Zein (2020), que considera o potencial da crítica arquitetônica para subsidiar a própria discussão sobre os contextos históricos, institucionais e discursivos que a geraram. De tal modo, a arquitetura museal é apresentada no campo das "histórias interconectadas" (Barros, 2019). A expressão, cunhada pelo historiador indiano Sanjay Subrahmanyam, permite analisar conexões inesperadas estabelecidas entre fenômenos e processos, articulando campos disciplinares distintos. O artigo busca conectar os seguintes tópicos: os significados atribuídos aos mármores do Parthenon (1), as controvérsias sobre sua extração e traslado para o Reino Unido (2), a exposição dos mármores no Museu Britânico (3), o desejo pelo retorno dos mármores (4), a arquitetura contemporânea do Museu da Acrópole (5), o papel da arquitetura para a repatriação de acervos (6) e a recém-anunciada remodelação do Museu Britânico (7). De tal modo, o artigo pretende ampliar a reflexão crítica sobre as relações estabelecidas entre arquitetura e decolonialidade na atualidade.

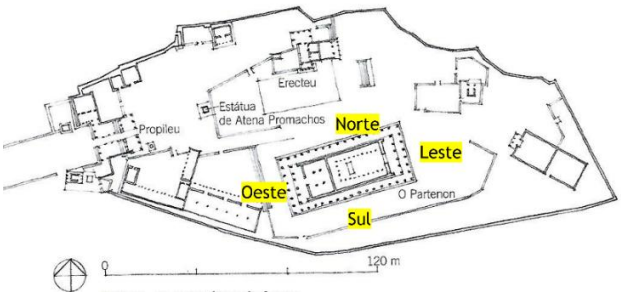
1. Os mármores do Parthenon, objetos em disputa

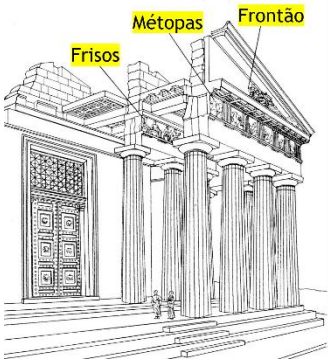
O debate sobre as esculturas de mármores extraídas do Parthenon pode ser considerado a mais extensa controvérsia sobre propriedade cultural do mundo (Gibbon, 2022). Trata-se de um grupo escultórico pertencente a um dos mais proeminentes templos

da Antiguidade Clássica, dedicado à deusa Atena e situado no alto da Acrópole, denominado Parthenon (447 - 432 a.C.) e construído sob a liderança de Péricles (Lage; Ev, 2019). Representando a vitória dos gregos sobre os persas, o edifício-monumento testemunhava, anualmente, a realização de um festival em homenagem ao nascimento da deusa Atena, denominado *Panateneias*[2]. A obra foi encarregada ao arquiteto Ictino e a decoração do templo, ao escultor Fídias, amigo de Péricles. Fídias liderou uma equipe de artesãos altamente treinados para a execução das esculturas em mármore. Pintadas com cores contrastantes (vermelho, azul e dourado), as esculturas do Parthenon são consideradas "mais extensas do que qualquer outro templo grego" (Tarbell, 2007, p. 92, tradução nossa). O conjunto compreende: dois grupos de esculturas nos frontões, 92 métopas e um friso contínuo de 168m de extensão (**Tabela 1**). As esculturas demonstravam elevada habilidade artística para a representação do corpo humano em movimento; além de importante significado cultural, representando narrativas históricas da mitologia, conflitos militares e tradições locais[3] (Bai; Pieraccini, 2022).

Tabela 1 - Programa decorativo dos mármores do Parthenon

Localização:





Breve descrição dos elementos do Parthenon:		
Frisos	Representação de uma imagem idealizada do Festival *Panateneias;* incluindo jogos e exibições esportivas.	
	Frontões	**Métopas**
Face Leste	Representação do nascimento da deusa Atena.	Representação das cenas de disputas entre Lápitas e Centauros (Centauromaquia), descrita na mitologia.
Face Oeste	Representação da disputa entre os deuses Atena e Poseidon.	Representação da luta entre os atenienses e as amazonas.
Face Norte	Não há	Representação das cenas da Guerra de Troia (c. 1194 - 1184 a.C.)
Face Sul	Não há	Representação da Centauromaquia.

Fonte: Elaborada pela autora, baseado em Ching (2016) e British Museum (*s.d.*).

[2] Nessa ocasião, toda a cidade saía em procissão levando o péplos, um manto votivo prestado como oferenda à estátua de madeira da deusa, que ficava no interior do templo. A cada quatro anos, ocorria um festival ainda maior, que incluía concursos de ginástica e música em sua programação.

2. Lord Elgin e a remoção dos mármores do Parthenon

O Parthenon serviu a seu propósito original durante cerca de mil anos. Ao longo de sua história, o edifício passou por sucessivos episódios de degradação, conforme sintetiza a **Tabela 2**). Neste artigo, esmiuçaremos os episódios protagonizados pelo escocês Thomas Bruce, conhecido como Lord Elgin, no início do século XIX. O período era marcado por uma forte competitividade entre França e Inglaterra no que tange à aquisição de antiguidades, visando ao desenvolvimento de suas coleções nacionais (Bai; Pieraccini, 2022). A Grã-Bretanha tinha a intenção de ampliar os acervos do Museu Britânico, de modo que o Estado costumava facilitar o transporte de obras para o país. Elgin foi enviado à Grécia durante uma missão diplomática de coleta de antiguidades (Lage; Ev, 2019). Apesar disso, a iniciativa de extração dos mármores do Parthenon e os custos da operação foram arcados pessoalmente pelo próprio Lord Elgin.

Tabela 2 - Principais episódios associados às depredações do Parthenon.

Data (aprox.)	Descrição
Séc. III	Com a invasão de Atenas pelos godos e hérulos, o Parthenon teve sua cobertura destruída durante um incêndio.
Séc. VI - 1205	O Parthenon foi convertido em uma **igreja bizantina dedicada à Santa Sofia**.
1205 – Séc. XIV	Atenas foi invadida por Bonifácio II de Monferrato, que decidiu transformar seus templos em igrejas católicas. O Parthenon foi convertido na **Igreja de Nossa Senhora de Atenas** e teve sua ornamentação destruída em atos iconoclastas.
Séc. XIV	Durante o domínio catalão de Atenas, o edifício clássico foi convertido em **mausoléu** para abrigar o cadáver do ex-duque de Atenas, Nério I.
Séc. XV	Ao chegar em Atenas, o sultão Mehmet II teria se encantado com os monumentos da cidade, deixando-os intactos. Porém, ao ser vítima de uma conspiração, converteu a Igreja de Nossa Senhora de Atenas na **Mesquita do Castelo** (ou *Ismaidi*).
Séc. XVII	Mesmo com as alterações promovidas pelos cristãos, bizantinos e otomanos; a estrutura do Parthenon continuava em razoável estado de conservação.
1687	Para barrar o avanço islâmico pelo Ocidente, a chamada “Liga Santa” (Veneza, Áustria e Polônia) formou um exército de mercenários e cercou Atenas. Na ocasião, os otomanos buscaram refugiar-se no Parthenon, que tinha sido convertido em um **depósito de pólvora e munições**; acreditando que os cristãos não atirariam no edifício. O bombardeio causou uma explosão no edifício e sua cisão em duas partes.
Séc. XVIII	Esculturas remanescentes do Parthenon foram levadas ou utilizadas como materiais de construção. Em suas ruínas, foi construída uma **mesquita.**
Séc. XIX	Durante a dominação otomana, o Parthenon sofreu um novo episódio de espoliação, protagonizado pelo escocês Thomas Bruce. No século XIX, o Parthenon foi danificado por viajantes que levavam antiguidades de lembrança para casa. Durante os conflitos de independência da Grécia (1822-1827), o Parthenon sofreu novas depredações.

Fonte: Elaborada pela autora, baseada em Lage; Ev (2019), Tarbell (2007), grifo nosso.

O Estado Britânico cedeu a Lord Elgin 17 navios para o transporte das esculturas, cujo peso total se aproximava a 200 toneladas. Os principais eventos que levaram à retirada dos mármores pelos britânicos foram sintetizados na **Tabela 3** Thomas Harrison (1744-1829), o

arquiteto-chefe responsável pela renovação da residência escocesa de Thomas Bruce, denominada *The Broomhall House*, teria encorajado Elgin a usar seu prestígio político para levar moldes e desenhos de edifícios clássicos em Atenas. Com esse objetivo, Elgin enviou uma equipe de artistas à cidade em 1800. O capelão de Elgin, Philip Hunt (1772-1838), buscou obter permissão para acessar a Acrópole de Atenas. Em 1801, enviou um memorando a Constantinopla, solicitando a elaboração de um *firman* que autorizasse a equipe a instalar andaimes, desenhar e fazer modelos dos edifícios no lugar, escavar as fundações e levar "esculturas ou inscrições que não interferissem nos trabalhos ou muros da Cidadela" (Herman, 2023, p. 37, tradução nossa).

Tabela 3 - Principais eventos que levaram à remoção dos mármores do Parthenon (1801-1811)

Data (aprox.)	Descrição
Agosto de 1800	Por iniciativa de Thomas Harrison, foram enviados artistas a Atenas para fazer desenhos, pinturas, levantamentos e moldes de sítios clássicos.
Março de 1801	Os britânicos obtiveram êxito na Batalha de Alexandria, frustrando as ambições francesas durante a ocupação do Egito.
Maio de 1801	Os artistas conseguiram uma breve permissão para acessar a Acrópole de Atenas. Porém, o grupo foi expulso e passou a trabalhar na parte baixa da cidade. Philip Hunt escreveu um **memorando** solicitando o envio de um *firman.*
06 de julho de 1801	Philip Hunt obteve uma **carta de permissão** do Kaimakan Seged Abdullah**.** O documento foi traduzido para o idioma italiano, pelo veneziano Antonio Dané**,** e levado à Inglaterra. Hunt ofereceu uma cópia da carta traduzida para o Comitê Seleto da Câmara dos Comuns, em 1816, e manteve o original consigo. Nos anos 1960, a tradução foi encontrada por William St. Clair, biógrafo de Lord Elgin. Em 2006, a tradução foi adquirida pelo Museu Britânico.
22 de julho de 1801	Ao chegar em Atenas, **Hunt apresentou a carta de permissão ao Voivode** (governador da cidade). Então, teria surgido a ideia de remover os mármores do Parthenon. Hunt envolveu-se em uma negociação com o Voivode, solicitando uma "leitura mais abrangente" da carta[4].
31 de julho de 1801	A primeira métopa foi removida do Parthenon.
1802	Giovanni Battista Lusieri enviou cartas a Elgin solicitando outras autorizações de Constantinopla, para apresentar às autoridades Otomanas.
Out. 1802	Foi obtida uma carta de aprovação da operação, assinada pelo Grão-Vizir. Uma cópia foi encontrada junto aos papeis de Lord Elgin, na *Broomhall House.*
1811	Foi obtida uma permissão, autorizando a exportação das últimas 40 caixas do Porto de Pireu, em 1811, pelo sucessor de Elgin, Lord Adair.

Fonte: Elaborada pela autora, baseada em Herman (2023), grifo nosso.

Em maio de 1801, Hunt obteve uma carta de permissão, assinada pelo Kaimakan Seged Abdullah. Dessa carta, resta apenas uma tradução para o idioma italiano, executada pelo veneziano Antonio Dané, por solicitação de Hunt, que se encontra no Museu Britânico atualmente. Em resposta aos pontos solicitados no memorando, a carta autorizaria as seguintes atividades: colocação de andaimes, execução de moldes, remoção de obstruções, realização de escavações e "remoção de peças de pedra do sítio" (Herman, 2023, p. 28, tradução nossa). Não deveria haver oposição para "levar algumas peças de pedra com inscrições e figuras" (Herman, 2023, p. 28, tradução nossa). Entretanto, o texto

[4] Estima-se que a propina fornecida tenha equivalido de 45 a 65 libras por peça removida do sítio arqueológico (Herman, 2023).

não especifica se poderiam ser retiradas esculturas diretamente do Parthenon. A carta passou a ser chamada por Hunt de *firman*, apesar de não o ser estritamente (Herman, 2023). Até os dias de hoje, o suposto *firman* nunca foi localizado. Posteriormente, durante inspeção na Acrópole, teria surgido a ideia de remover os mármores do Parthenon.

A retirada dos mármores teria sido aconselhada a Elgin pelo paisagista napolitano Giovanni Battista Lusieri (1755-1821), que integrava a equipe de artistas contratados para realizar o levantamento do Parthenon. Lusieri teria depois se arrependido e tentado convencer o embaixador britânico a deixar as obras removidas em Atenas (Lage; Ev, 2019). Hunt se envolveu em uma negociação com o Voivode, solicitando uma "leitura mais permissiva" do texto da carta, em troca de propina e de presentes diversos distribuídos a oficiais turcos – tais como joias e artigos ingleses manufaturados. O alinhamento entre o Império Otomano e a Grã-Bretanha, contra os franceses, favoreceu o desenrolar das negociações favorável à remoção dos mármores do Parthenon. Os documentos posteriormente encontrados – uma carta assinada pelo Grão-Vizir (1802) e uma permissão autorizando a exportação das últimas 40 caixas pelo Porto de Pireu (1811) indicam que a atividade foi autorizada à época.

No dia 31 de julho de 1801, a primeira métopa foi removida do Parthenon. Entre 1801 e 1805, 75 peças de mármore que adornavam o Parthenon e algumas esculturas da Acrópole foram brutalmente extraídas de seus lugares originais. As atividades na Acrópole foram conduzidas por Lusieri, que não tinha formação em arqueologia, e acabou adotando meios considerados "primitivos" para a extração dos mármores: incluindo o uso de "polias, cordas, serras, martelos e cinzeis" (Korka *apud* Pires, 2018, p. 77). Os mármores do Parthenon não eram obras de arte aplicadas, mas partes estruturantes do edifício esculpidas *in loco* (BTA, 2009), de modo que sua remoção causou danos significativos à construção. Ademais, o lançamento das esculturas a uma altura superior a 10m causou prejuízos irreversíveis, tanto que as peças danificadas acabaram sendo abandonadas por Elgin.

Para restaurar algumas obras, Elgin tentou contratar o célebre escultor italiano Antonio Canova (1757-1822). Canova teria se recusado a realizar o serviço, respondendo que "seria sacrílego de sua parte, ou de qualquer outro homem, pensar em tocá-las com um cinzel" (Canova *apud* Lage; Ev, 2019, p. 60). Para reduzir o peso dos blocos levados à Grã-Bretanha, Elgin ainda solicitou o corte dos mármores, deixando apenas as partes

que continham relevos (Herman, 2023). A equipe que executou as ações, composta por cerca de 300 trabalhadores, apresentou uma certa resistência à realização do trabalho, já que muitos atenienses atribuíam propriedades sobrenaturais às esculturas e temiam retaliações dos espíritos ao profaná-las (Lage; Ev, 2019).

O conjunto de esculturas retiradas incluía: 17 figuras pedimentais, 15 métopas, 56 lajes de frisos, 1 cariátide do Erectheion, 4 peças do Templo da Vitória, 13 cabeças de mármore e fragmentos esculpidos, tais como vasos pintados e pilares sepulcrais (Harvard University, *s.d.*). As esculturas foram transportadas para a parte baixa de Atenas e percorreram um caminho de aproximadamente 8 km até o Porto de Pireu. Foram realizadas 17 viagens da marinha britânica para transportar as antiguidades. Em 1802, um dos navios responsáveis pelo traslado das peças à Grã-Bretanha naufragou na entrada do porto de Avlaimona, na ilha de Cítera (Pires, 2018). No ano seguinte, Elgin chegou a realizar explorações marítimas para tentar recuperar os artefatos perdidos no naufrágio. A partir de 1804, as esculturas começaram a chegar à Grã-Bretanha e foram encaminhadas à residência particular de Bruce. Elgin coordenou algumas exposições improvisadas dos mármores em galpões e jardins de membros da burguesia[5].

Em 1803, Elgin foi capturado por Napoleão Bonaparte (1769-1821) e se tornou prisioneiro de guerra, ficando por cerca de três meses em Paris. Depois de libertado, foi preso novamente nos Montes Pireneus, e permaneceu em condições humilhantes até 1814 (Lage, 2016). Arruinado financeiramente, Elgin se viu obrigado a vender as esculturas do Parthenon a preços módicos, em 1816, ao Museu Britânico[6]. Apesar de inicialmente terem sido consideradas "aquisições culturais inúteis" pelo governo britânico (Bai; Pieraccini, 2022), a compra dos mármores passou a reforçar o sentimento de superioridade britânica em relação à França. As ações de Elgin foram submetidas a um Comitê Parlamentar Seleto e, após serem consideradas "integralmente legais" (British Museum, *s.d.*), ingressaram no acervo mediante uma Lei do Parlamento. A compra dos mármores passou a ser apresentada, pelos britânicos, como uma estratégia de proteção dos objetos frente ao domínio Otomano na Grécia (Lage; Ev, 2019). Essa postura busca atribuir caráter "heroico" às controversas ações praticadas por Elgin. Atualmente, os

[5] Desse período derivam, provavelmente, marcas de ferrugem nas peças, pois era frequente o uso de grampos metálicos para fixar os mármores nas paredes dos galpões (Pires, 2018). Devido a problemas no acondicionamento das esculturas, há relatos da aparição de fungos, umidade e vegetação em volta dos mármores por volta de 1807.

[6] A venda acabou se efetivando em torno de 15 mil libras esterlinas, o que correspondia a aproximadamente metade do valor de mercado das peças (Pires, 2018).

mármores estão protegidos pelo *British Museum Act* (1963)[7]. Mesmo quando o Museu Britânico manifesta a intenção de devolver objetos, políticas rígidas e decisões judiciais acabam impedindo o prosseguimento de tais ações (Keith, 2022).

3. A exibição dos mármores do Parthenon no Museu Britânico

Para justificar a permanência dos mármores no Museu Britânico, foram elaboradas estratégias diversas voltadas à naturalização de sua propriedade. Esse processo se ancora na popularização dos discursos raciais no século XIX, que disseminaram a ideia de que os britânicos eram descendentes dos gregos antigos, os quais possuíam origem escandinava ou saxônica (Bai; Pieraccini, 2022). Os britânicos passaram a reivindicar seu dever, supostamente legítimo, de remover e proteger os mármores do Parthenon; além de construírem um imaginário de descontinuidade entre os gregos antigos e os modernos, considerados "negligentes", "vulneráveis" e incapazes de proteger as antiguidades. O Parlamento Britânico estabeleceu duas exigências ao adquirir os mármores: mantê-los juntos e denominá-los "mármores de Elgin". A nova nomenclatura pode ser considerada uma estratégia de naturalização da propriedade britânica do conjunto escultórico. O uso dessa expressão tem sido contestado pelos gregos; afinal, "eles não são e nunca foram os mármores de Lord Elgin" (Godimer *apud* Hitchens, 2025, p. VII, tradução nossa).

A arquitetura do Museu Britânico exerce um papel fundamental para a naturalização da propriedade britânica sobre os mármores do Parthenon (Bai; Pieraccini, 2022). Em 1823, sete anos após a chegada das antiguidades, foi encomendado ao arquiteto Sir Robert Smirke[8] (1780-1867) o projeto de uma nova sede institucional[9], concebida em estilo Renascimento Grego – popular em toda a Europa em finais do século XVIII e início do século XIX[10]. Entre 1802 e 1805, Smirke realizou viagens de estudo sobre a Arquitetura Clássica pela Europa. Ele visitou a cidade de Atenas em 1803, concomitantemente à

[7] A lei proíbe o Museu Britânico de remover quaisquer objetos de sua coleção, à exceção de casos específicos (como a existência de itens duplicados ou a presença de objetos considerados impróprios para permanecerem no acervo institucional).
[8] O escritório de Robert Smirke gozava de prestígio à sua época, tendo realizado diversos projetos de casas e clubes para famílias abastadas, além de edifícios públicos para o Estado Britânico, incluindo a Ópera em Convent Garden (1809), em estilo neoclássico.
[9] O Museu Britânico, criado em 1753, estava originalmente instalado em uma edificação do século XVII, em estilo francês.
[10] Como exemplo do Neoclassicismo londrino, podemos citar o projeto da Nova Igreja de Saint Pancras (1819-1822), inspirada no Erectheion de Atenas.

extração dos mármores pela equipe de Elgin (British Museum, *s.d.*). O projeto do Museu Britânico, estruturado em torno de um Grande Pátio a céu aberto, adotou ordens dórica, jônica e coríntia. O pórtico da fachada sul do museu, onde se localiza a entrada principal, é composto por 44 colunas jônicas e detalhes removidos de construções gregas antigas de Atenas e Priene. As esculturas presentes no frontão principal foram realizadas pelo artista Richard Westmacott, em 1851; tomando como inspiração o próprio Parthenon. A influência neoclássica e a mobilização do Parthenon como referência criam uma ambientação estilisticamente alinhada à presença dos mármores.

Quando chegaram ao Museu Britânico, os mármores foram exibidos em uma galeria temporária, retratada na obra de Archibald Archer (1791-1848). Na tela, está representada a exposição das esculturas pedimentais no centro da sala, os frisos na parte baixa das paredes e as métopas acima dos frisos. Depois, o conjunto foi transferido para a *Elgin Room* (Sala 17)[11], conforme previa o projeto original de Smirke. Atualmente, na sala, há uma maquete do Parthenon e moldes de esculturas que pertenciam a seu friso. Esse ambiente serve de introdução à sala posterior, onde se encontram os mármores originais. Entre 1931 e 1939, por influência de Lorde Duveen (1869-1939), foi criada a Galeria Duveen (Sala 18). Seu projeto reforça a conexão estilística com o Renascimento Grego, contribuindo para a naturalização da propriedade dos mármores. Essa exposição recebeu duras críticas de especialistas, por apresentar os mármores do Parthenon fora de ordem (Bernstein, 2004). Os três arranjos expográficos, de caráter tradicional, exibem os mármores em frente às paredes e na altura dos olhos do observador. As salas 17 e 18 possuem iluminação natural difusa, sem indicar claramente aspectos da contextualização, localização e condições de iluminação particulares das obras no Parthenon. A desconexão com seu território originário prejudica a compreensão do significado cultural das obras, reforçando ideais de dominação colonialista.

A permanência dos mármores no Museu Britânico tem sido justificada pela mobilização do discurso da universalidade atribuído a artefatos considerados exemplares de uma herança cultural da humanidade. O caráter enciclopédico do Museu Britânico permite o diálogo intercultural dos mármores em relação a contextos diversos. Em 2002, o Museu Britânico assinou a "Declaração sobre a Importância dos Museus Universais", junto a outras 18 instituições europeias e estadunidenses (Costa, 2019). Em consonância a esse discurso, James Cuno (2008) defendeu a permanência de obras nos museus

[11] Atualmente, essa sala é dedicada à exibição do Monumento às Nereidas (c. 400 a.C.), considerado uma inspiração para a composição da Fachada Sul do museu.

universalistas. O Museu Britânico costuma reforçar a ideia de "acessibilidade universal" de sua coleção a visitantes de todo o mundo. Com efeito, trata-se do quarto museu mais visitado internacionalmente, segundo o relatório *Theme Index and Museum Index 2023* (CNN, 2024). Apesar de o ingresso na instituição ser gratuito, a fragilidade da alegação britânica reside nos elevados custos de uma viagem a Londres, fora do alcance de grande parte da população mundial.

Frequentemente, mobiliza-se a ideia de que os mármores do Parthenon estariam "mais bem preservados" no Reino Unido do que na Grécia. Apesar disso, nenhuma instituição no mundo está imune a riscos inerentes à preservação patrimonial. Sob cuidados do próprio Museu Britânico, foi realizada uma limpeza drástica dos mármores (1937-1938), encomendada por Lord Duveen, com o objetivo de embranquecê-los[12]. Com a emergência da Segunda Guerra Mundial, as esculturas do Parthenon foram armazenadas em um túnel subterrâneo (Pires, 2018). Em 2023, foi noticiado o furto de aproximadamente 2 mil objetos do Museu Britânico (Mead, 2025). Porém, segundo o economista senegalês Felwine Sarr, "na Europa, desaparecem obras dos museus regularmente, sem que ninguém coloque em dúvida sua capacidade de mantê-las" (Sarr *apud* Vicente, 2018).

4. O desejo pela reunificação dos mármores e o Museu da Acrópole de Atenas

Com a independência da Grécia, oficializada em 1832, difundiu-se a ideia de que os mármores do Parthenon são objetos fundamentais para a construção da identidade grega moderna. A formação de uma "comunidade imaginada" é capaz de gerar um senso de pertencimento a partir de práticas e representações da história cultural (Anderson, 2008). O Parthenon foi alçado à posição de símbolo da identidade nacional grega, vinculando-a à cultura clássica. A recuperação de seus mármores se tornou uma questão essencial para a construção de elos comunitários significativos. As esculturas foram removidas da Grécia antes da independência do país, quando não havia legislação nacional específica de proteção patrimonial (Pires, 2018). A primeira Lei Arqueológica, de 1834[13], declarou que "todas as antiguidades dentro da Grécia, assim como obras dos ancestrais do povo

[12] A limpeza apagou, de modo irreversível, vestígios da policromia das peças (Bai; Pieraccini, 2022).
[13] Atualmente, está em vigor a Lei Arqueológica nº 4585/2021.

grego, são consideradas propriedade nacional" (Giannakourou; Balla, 2024, p. 3, tradução nossa). Dentre as primeiras medidas voltadas à proteção do patrimônio cultural grego, procedeu-se a uma restauração sistemática da Acrópole de Atenas (1832) e à fundação da Sociedade Arqueológica Grega (1837) (Harvard University, *s.d.*).

Inicialmente, o foco principal da proteção do patrimônio grego recaiu sobre os remanescentes da Antiguidade Clássica e, ao longo do século XX, passou-se a estender os mecanismos de proteção a elementos bizantinos, pós-bizantinos e modernos[14]. O alijamento material de itens representativos de um passado comum cria obstáculos para a construção de vínculos identitários consistentes. A partir do século XIX, desenvolveu-se um duplo processo de conscientização – tanto a respeito das ausências dos mármores, como da necessidade de construção de um Museu da Acrópole de Atenas para abrigá-los. O primeiro museu, ainda pouco estruturado, foi criado em 1865, na Rocha Sagrada. A **Tabela 4** sintetiza eventos fundamentais associados ao desenvolvimento do Museu da Acrópole, desde o século XIX. O desenvolvimento dessas discussões levou à realização de quatro concursos de arquitetura para o Museu da Acrópole de Atenas (BTA, 2009; Procópio; Neres, 2014). O último concurso resultou na escolha do projeto do arquiteto franco-suíço Bernard Tschumi, em parceria com o arquiteto grego Michael Photiadis.

Tabela 4 - Principais eventos associados à criação do Museu da Acrópole de Atenas.

Data (aprox.)	Descrição
1865	Criação do **Primeiro Museu da Acrópole de Atenas**, projetado por Panages Kalkos, na Rocha Sagrada.
c. 1885	Com a descoberta de fossos contendo esculturas gregas profanadas por ocasião da invasão persa, em 480 a.C., decidiu-se construir um museu para abrigar os achados arqueológicos, denominado **Pequeno Museu da Acrópole.** A iniciativa foi impulsionada por uma declaração britânica sobre a ausência de um espaço adequado para armazenar a coleção.
1965	Inauguração oficial do Museu da Acrópole de Atenas, com uma exposição desenhada por Yiannis Miliardis.
1975	Criação da Comissão para a **Restauração dos Monumentos da Acrópole de Atenas**, que decidiu pela remoção das esculturas remanescentes no Parthenon. Essa decisão aumentaria os acervos integrantes do Museu da Acrópole, demandando a ampliação de seus espaços.
1976	Realização do **Primeiro Concurso de Arquitetura**, visando à construção de um novo Museu da Acrópole, cuja participação foi limitada a arquitetos gregos.
1979	Com a remoção das cariátides do Erectheion, realizou-se o **Segundo Concurso de Arquitetura**, com participação restrita a arquitetos gregos, cujo resultado foi inconclusivo.
1983	Primeiro pedido oficial de devolução dos mármores do Parthenon, encabeçado pela então Ministra da Cultura, Melina Mercouri, e endereçado ao Comitê Intergovernamental do Patrimônio Mundial da UNESCO.
1987	A Acrópole de Atenas é declarada Patrimônio Mundial da UNESCO.
1989	Realização do **Primeiro Concurso Internacional de Arquitetura**, que ofereceu três opções de lugar e recebeu 438 projetos. Foi escolhido o projeto dos arquitetos italianos Manfredi Nicoletti e Lucio Passarelli. Depois de iniciada, a obra foi interrompida devido à presença de

[14] O Artigo 24 da Constituição Grega[14] considera a proteção do ambiente cultural como "um dever do Estado e um direito de cada pessoa" (Giannakourou; Balla, 2024, p. 3, tradução nossa).

	vestígios arqueológicos em *Makriyanni*. O concurso foi anulado em 1999.
1994	O Estado estabeleceu uma organização específica para a construção do Novo Museu da Acrópole (OCNAM), presidida pelo diplomata Sotiris Mousouris. Em 2000, ele foi sucedido por Dimitrios Pandermalis.
1996	Decreto presidencial estabelecendo o sítio de *Makriyanni* como lugar da construção do Novo Museu da Acrópole.
1997	Durante a 106ª Sessão do Comitê Olímpico Internacional (COI), realizada em Lausanne (Suíça), a cidade de Atenas foi escolhida como sede dos Jogos Olímpicos de 2004.
1997-2002	Realização de escavações arqueológicas em *Makriyanni*, que encontraram achados dos períodos Neolítico e Micênico.
1999-2000	Lançamento do **Segundo Concurso Internacional de Arquitetura** pelo então Ministro da Cultura, Evangelos Venizelos.
2001	Anúncio do projeto vencedor do quarto concurso de Arquitetura, por unanimidade, de Bernard Tschumi Architects e Michael Photiadis.
2004	Realização dos Jogos Olímpicos de Atenas.
20 jun. 2009	Inauguração oficial do Museu da Acrópole de Atenas.

Fonte: Elaborada pela autora, baseada em: BTA (2009), Concursos de projeto (2009), Lima (2022), Procópio; Neres (2014), grifo nosso.

A insatisfação gerada pela ausência dos mármores do Parthenon de seu território originário tem sido expressa, desde o século XIX, por meio de diversificadas ações associadas ao ativismo político, que culminaram na própria criação do Museu da Acrópole. A **Tabela 5** apresenta um rol de manifestações críticas denunciando a ausência dos mármores na Grécia; permitindo a observação transversal do diálogo estabelecido entre a construção do Museu e a demanda pelo retorno dos mármores. Pretendia-se que o Museu da Acrópole se configurasse como uma destinação turística de porte global, aproveitando-se da visibilidade midiática conferida a Atenas por ocasião dos Jogos Olímpicos de 2004. Inicialmente, planejava-se que a obra fosse concluída a tempo do megaevento esportivo. A campanha "Parthenon 2004" tinha o objetivo de conseguir o empréstimo dos mármores durante o evento, mas não obteve êxito. Ainda, o quarto concurso ocorreu em paralelo a outras iniciativas de melhoramento das condições de salvaguarda de bens culturais por países interessados na repatriação de acervos, tais como o concurso internacional para o Grande Museu Egípcio (2002), vencido pelo escritório Heneghan Peng Architects.

Tabela 5 - Principais ações em prol do retorno dos mármores do Parthenon à Grécia.

Data (aprox.)	Descrição
1811	Publicação do poema "**A Maldição de Minerva**", pelo poeta britânico Lorde Byron, denunciando o vandalismo cultural praticado por Lorde Elgin. No poema, o eu-lírico lamenta o desaparecimento das esculturas do Parthenon. Ao ser invocada, a deusa Atena aparece diante dele e lança uma maldição furiosa contra Lord Elgin e seus descendentes.
1891	Publicação de artigo no jornal Εθνική, pelo poeta alexandrino Konstantinos Kaváfis, situando o debate sobre os mármores do Parthenon e enfatizando a necessidade de sua

	restituição.
1983	Primeiro pedido oficial de devolução dos mármores do Parthenon, encabeçado por Melina Mercouri e endereçado à UNESCO.
1995	Criação da **Fundação Melina Mercouri**, com o objetivo de estimular a campanha pelo retorno dos mármores e disseminar a cultura grega.
2003	Exposição "**Marbles Reunited"**, usando realidade virtual para simular como ficaria o Museu da Acrópole caso os mármores fossem devolvidos.
2004	Lançamento da Campanha "**Parthenon 2004**", que almejava o empréstimo dos mármores do Parthenon durante os Jogos Olímpicos de Atenas.
2005	Criação do **Comitê Internacional para a Reunificação das Esculturas do Parthenon**[15]
2006	Criação do Comitê Brasileiro para a Reunificação das Esculturas do Parthenon
2009	Lançamento do curta-metragem "**Parthenon**"[16], do cineasta franco-grego Costa Gravas.
2009	Inauguração do **Museu da Acrópole de Atenas**, em 20 de junho.
2012	Lançamento da Campanha "**I am Greek and I want to go home**", pelo fotógrafo Ares Kalogeropoulos, que criou imagens e vídeos representando esculturas do Parthenon no Museu Britânico e no Museu do Louvre.
2012	Lançamento da Campanha "**If Elgin was in...**", por Ares Kalogeropoulos e Alexis Mantheakis, composta por imagens provocativas de monumentos mutilados pelo mundo, tais como o Taj Mahal e o Cristo Redentor.
2014	Lançamento do filme "**Promakhos/ The First Line**", dirigido por Coerte e John Voores (filhos de um dos advogados que se envolveu na defesa pela repatriação das coleções).
2017	Produção do vídeo "**A luta de Melina pelos mármores do Parthenon**", em homenagem às ações da ex-ministra pelo retorno dos mármores.
2018	Jim Mellas realiza o protesto "**Reunite the Parthenon**", por meio de vídeos e fotografias tiradas no Museu Britânico e compartilhados em mídias sociais.
2022	Lançamento da coleção de selos "**Parthenon Stamps**", afirmando a demanda por sua reunificação.
s.d.	Abigail Screen criou fantasias para a elaboração de fotos compartilhadas nas redes sociais através da **#LostMyMarbles.**
2025	Publicação de *posts*, no *Instagram*, de fotos mostrando uma cariátide sozinha no Museu Britânico, separada de suas "irmãs", no Museu da Acrópole.
2025	Publicação, no *Facebook*, de vídeo elaborado com Inteligência Artificial, mostrando uma cariátide fugindo do Museu Britânico até chegar em ao Museu da Acrópole de Atenas.
2025	Lançamento do documentário "**The Marbles**", dirigido pelo cineasta britânico David Nicholas Wilkinson, no Central Scotland Documentary Festival, em Stirling.

Fonte: Elaborada pela autora, baseada em: Lage (2016), Lima (2022), Pires (2018), Mellas (*s.d.*), Parthenon 2004 (*s.d.*), Screen (*s.d.*), Vardas (2025a), grifo nosso.

Os eventos apresentados na **Tabela 5** demonstram um contexto amplo de contestação do museu ocidental (Vergès, 2023). A reunificação dos mármores tem se tornado um campo fértil para o ativismo político, manifestado de maneiras distintas: a partir da literatura, do cinema, do lançamento de campanhas independentes, de ações solitárias de ativismo e da mobilização de recursos digitais, visando a fomentar o engajamento do público com a causa (Faustino; Lippold, 2023). A exposição "*Marbles Reunited*" (2003) lançou mão da realidade virtual para simular o efeito da reunificação dos mármores. Além disso, as redes sociais têm se tornado um meio importante de ampliação da discussão ao grande público; mobilizando ações como o instigante vídeo

[15] Dentre os países, inclui-se: Alemanha, Austrália, Bélgica, Brasil, Canadá, Chipre, Espanha, Estados Unidos, Finlândia, Grã-Bretanha, Itália, Nova Zelândia, Rússia, Sérvia, Suécia e Suíça (Pires, 2018).
[16] A obra chegou a ser escolhida para integrar o acervo do Museu da Acrópole, mas foi censurada por grupos do governo grego e da igreja ortodoxa, contrários à representação de atos iconoclastas pelos cristãos. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GccoGUCIvIg. Acesso em: 30 set. 2025.

produzido com Inteligência Artificial que mostra uma cariátide fugindo do Museu Britânico, até chegar ao Museu da Acrópole[17].

Nos tópicos a seguir, abordaremos a questão central da pesquisa proposta: analisar a relação estabelecida entre arquitetura contemporânea de museus e as negociações pela repatriação de bens culturais. Esmiuçaremos o contexto de criação do Museu da Acrópole, que apresenta um ponto de vista enfático em prol da repatriação dos mármores do Parthenon. Por outro lado, trataremos do projeto recém-anunciado de remodelação do Museu Britânico, a partir da escolha da arquiteta Lina Ghotmeh, vencedora de um concurso internacional. Apesar da renovação da imagem institucional atrelada à iniciativa, são observadas incongruências em relação às soluções arquitetônicas e expográficas propostas, esboçadas ainda de modo preliminar sobre o projeto.

5. A arquitetura do Museu da Acrópole de Atenas

O Museu da Acrópole nasce de um posicionamento político contundente, tornando-se protagonista de uma discussão acerca da demanda pela reunificação das esculturas do Parthenon. Coordenada pelo Ministério da Cultura e Turismo, a construção de um novo museu deveria refutar o argumento infraestrutural, recorrentemente mobilizado pelo Museu Britânico para justificar a não-devolução dos mármores. O projeto de Bernard Tschumi e Michael Photiadis foi escolhido ao final de um longo processo que envolveu a elaboração de quatro concursos de arquitetura, em andamento desde os anos 1970. Os dois primeiros concursos (1976 e 1979) foram restritos à participação de arquitetos gregos e apresentaram resultados inconclusivos. O Primeiro Concurso Internacional (1989) recebeu 438 propostas e forneceu três opções de lugar aos competidores: *Makriyanni Site*, *Dionisios Site* e *Koyle Site*. Foi selecionado o projeto dos arquitetos italianos Manfredi Nicoletti e Lucio Passarelli e as obras chegaram a ser iniciadas. Localizado em *Makriyanni*, o Museu da Acrópole seria construído sobre um importante sítio arqueológico e nas proximidades de outros monumentos históricos relevantes, tais como o Templo de Zeus Olímpico, o Teatro de Dionísio e o Odeão Romano de Herodes Ático. O sítio foi objeto de escavações arqueológicas entre 1997 e 2002 (BTA, 2009). As pesquisas resultaram na descontinuidade das obras e na anulação do concurso, em 1999.

[17] Disponível em: https://web.facebook.com/watch/?v=663501386159046. Acesso em: 24 set. 2025.

Em 1994, foi criada a Organização para a Construção do Novo Museu da Acrópole (OCNAM), presidida pelo diplomata Sotiris Mousouris. Dois anos depois, um decreto presidencial oficializou a escolha de *Makriyanni* como lugar do projeto.

Figura 1- Mapa de localização do Museu da Acrópole de Atenas.

Fonte: Elaborado pela autora, baseado em: Google Maps (*s.d.*).

A implantação do museu em *Makriyanni* (**Figura 1**) envolveu controvérsias acerca de desapropriações, destombamento de edifícios e demolição de prédios de apartamentos. Apesar disso, "a insistência do Estado no local escolhido tinha a ver com a conexão visual direta que ele oferecia do Parthenon" (Aesopos *apud* BTA, 2009, p. 62, tradução nossa). Em resposta à pressão do ICOMOS, o edital do Segundo Concurso Internacional foi elaborado conjuntamente pela OCNAM, Conselho Arqueológico Central e Grupo de Trabalho Ministerial. Priorizou-se o estabelecimento de diretrizes rígidas para o projeto de arquitetura, a saber: incorporar as escavações arqueológicas ao espaço museal (I); usar luz natural para criar a ideia de um ambiente ao ar livre (condição em que as peças da Acrópole eram vistas originalmente) (II); propor uma relação balanceada entre o museu e seu contexto urbano (III); criar a possibilidade de os visitantes verem a Acrópole, o Parthenon e os mármores simultaneamente (IV).

Os 25 escritórios que participaram da primeira fase do concurso foram selecionados pela modalidade convite. Para a segunda etapa, escolheram-se apenas 12 competidores. Dentre eles, figuravam escritórios de arquitetura de grande prestígio internacional, como Daniel Libeskind e Arata Isozaki. O Comitê que avaliou as propostas submetidas ao concurso foi presidido por Dimitrios Pandermalis, Professor da Universidade de Thessaloniki e então presidente da OCNAM[18]. O Comitê decidiu, por

[18] O Comitê foi composto por arquitetos, arqueólogos, engenheiros, juristas e professores universitários; a saber: Dimitrios Pandermalis, Santiago Calatrava, Alkestis Choremi, Nikolaos Findikakis, Karl Gertis,

unanimidade, a premiação do arquiteto Bernard Tschumi, reitor da Escola de Graduação em Arquitetura, Planejamento e Preservação da Universidade de Columbia, em Nova Iorque; e de Michael Photiadis, arquiteto grego sediado em Atenas. Segundo o júri:

> A proposta vencedora colocou o edifício do museu sobre um *grid* de colunas de fundação, incluindo grandes extensões de piso e vidro sobre a escavação e permitindo vistas panorâmicas do ambiente histórico abaixo. Espaços interiores generosos, com um *layout* simples, permitiram uma exposição confortável das esculturas do Parthenon em um espaço quase ao ar livre (BTA, 2009, p. 28, tradução nossa).

Bernard Tschumi tinha se tornado conhecido internacionalmente após o projeto do Parque de La Villette (Paris), vencedor de um concurso realizado em 1983. Formado pela Eidgenössische Technische Hochschule (ETH) de Zurique, Tschumi desenvolveu contribuições importantes para a teoria da arquitetura contemporânea[19], aproximando o campo disciplinar a explorações filosóficas, artísticas, da literatura e do cinema (Procópio; Neres, 2014). O conceito do Museu da Acrópole apresenta clareza e concisão, estabelecendo que "o museu consiste no empilhamento e rotação de dois prismas de galeria que são contextualizados através da visão e da luz" (BTA, 2009, p. 63, tradução nossa). O bloco superior assume as mesmas proporções e orientação solar em relação ao Parthenon. A transparência adotada no volume criou uma impactante conexão visual com a Acrópole, reforçando o caráter contextualista da intervenção. A proposta visava a obter uma inserção discreta em relação ao entorno, buscando "evitar contrastes acentuados e elementos exagerados para não distrair a atenção da arte" (BTA, 2009, p. 141, tradução nossa). Conforme analisa Yannis Aesopos:

> O uso de uma linguagem formal minimalista, geometria ortogonal básica e materiais locais comuns à construção grega, em oposição a formas expressionistas elaboradas e materiais importados, desvia a atenção dos volumes, formas e materiais do Museu para seu acervo inestimável. A arquitetura do Museu reconhece que o acervo é o protagonista *a priori* e evita competir por domínio. É por isso que Tschumi chama seu projeto de anti-Bilbao (Aesopos *apud* BTA, 2009, p. 63, tradução nossa).

Panayiotis Georgakopoulos, Wolf-Dieter Helmeyer, Nondas Katsalidis, Anastasios Kotsiopoulos, Paolo Marconi, George Penelis, Dennis Sharp e Ersi Philippopoulou (BTA, 2009, pp. 26-28).

[19] As contribuições foram sintetizadas na publicação da série Event-Cities, a partir de 1994, que até o momento conta com cinco volumes.

O novo museu possui área construída de c. 21 mil m², custou cerca de 130 milhões de euros e abriga uma coleção de c. 4200 itens (Concursos de projeto, 2009). Articulando-se entre Atenas, Nova Iorque, Paris e Londres; o projeto contou com a participação direta de Pandermalis, que realizou viagens quase mensais a Nova Iorque para reunir-se com os arquitetos do BTA (BTA, 2009). Para tanto, contou com a participação da empresa Arup, responsável pelo projeto estrutural e pelo desenvolvimento de uma base de isolamento sísmico. Seu desenvolvimento sofreu diversos atrasos e paralisações, devido à necessidade de realização de novos estudos arqueológicos e do estudo de soluções tecnológicas associadas à proteção antissísmica. Apesar da intenção inicial de que o Museu da Acrópole ficasse pronto a tempo dos Jogos Olímpicos de 2004, sua inauguração ocorreu apenas em 2009.

Transitando entre o global e o local, a arquitetura do Museu da Acrópole incorpora as escavações de *Makriyanni* como *Genius loci* – expressão de origem romana que designa o "espírito do lugar". A presença dos vestígios arqueológicos confere aos visitantes a oportunidade de iniciar o percurso caminhando pelas ruínas. Esse convite é reforçado pelo posicionamento de vitrines no chão, que permitem a contemplação do sítio arqueológico no subsolo. De acordo com Tschumi, "uma obra de arquitetura está sempre *in situ*, ou *in situation*, localizada em um lugar e um contexto, que pode ser multifacetado, político, cultural" (BTA, 2009, p. 59, tradução nossa). O desenho da estrutura do museu, sobreposta ao sítio arqueológico, foi traçado em diálogo com especialistas e cobre 1,7% da área escavada (Photiadis, *s.d.*). No nível -1, estão situados os escritórios, a área de armazenamento arqueológico e o acesso secundário do museu.

O Museu da Acrópole privilegia o engajamento do espectador em deslocamento por um espaço visual integrado ao contexto, aproximando-se ao conceito de *promenade architecturale* (Ghisleni, 2025). Conforme pontua Pandermalis, "os visitantes são o foco central do Novo Museu da Acrópole" (BTA, 2009, pp. 30-31, tradução nossa). O circuito de visitação ocorre por meio de uma espiral ascendente, de modo que a revelação sequencial dos espaços se torna uma condição essencial para a compreensão dos significados da edificação. O deambular do visitante pela narrativa museal atinge o ápice do percurso[20] na Galeria do Parthenon. O trajeto oferece ao visitante "uma experiência espacial dinâmica e sinestésica, em que o impacto da sequência completa supera a soma

[20] Segundo Davallon (1999), a exposição se estrutura a partir de quatro momentos principais: ruptura com o mundo cotidiano, condução ao ato principal, ápice do percurso e aprofundamento de conteúdo. O ápice do percurso é considerado o momento máximo de engajamento entre visitante, expografia e arquitetura.

das percepções individuais geradas pelas partes isoladas da construção" (Ghisleni, 2025). Em diálogo com a arquitetura moderna, Tschumi resgata a possibilidade de permitir a compreensão da arquitetura por meio de um percurso em movimento, de modo que a diversidade arquitetônica da obra se revele gradualmente.

A entrada principal do Museu da Acrópole foi localizada na rua de pedestres Dionísio Aeropagita. Após passar por um vazio que enquadra as escavações arqueológicas, o visitante chega ao *lobby*, onde encontra a loja e café. O volume principal da edificação consiste em um prisma com larga base trapezoidal, posicionado sobre os vestígios arqueológicos. Entre os núcleos estruturais da edificação, está situada a Galeria das Encostas da Acrópole, tida como a primeira área expositiva. As escavações são exibidas por uma rampa de vidro e os visitantes encontram pequenos achados, vasos cerâmicos, inscrições e estátuas votivas. O caráter contextualista assumido pela expografia reflete a intenção de dessacralizar o objeto de arte, favorecendo sua interpretação. Segundo Pandermalis, "sempre que possível, as esculturas foram expostas de modo semelhante ao qual elas eram apresentadas na Antiguidade" (Pandermalis *apud* BTA, 2009, p. 44, tradução nossa).

No nível 0, está o auditório e a área destinada às exposições temporárias. A seguir, uma escadaria monumental e um conjunto de elevadores confere acesso ao nível +1, onde estão posicionadas as Galerias Principais do Museu, em ordem cronológica. A Galeria Arcaica conta com pé-direito duplo, ambientando-se como uma "Ágora contemporânea" (BTA, 2009). No local, são apresentados achados arqueológicos, obras dos períodos Micênico e Arcaico, esculturas de *Kouros* e *Koré*, estátuas votivas, obras produzidas no Ático e maquetes em escala da Acrópole. As esculturas foram fixadas a bases de mármore, de tonalidade semelhante ao piso, para passarem despercebidas aos olhos dos visitantes. Para os objetos de grande porte, foram planejados suportes expográficos antissísmicos. As peças estão dispostas no centro do ambiente, favorecendo a livre circulação dos visitantes pelo espaço. Desse modo, "ver a exposição e seus objetos se torna uma experiência integralmente pessoal" (BTA, 2009, p. 36). A visitação pode ser feita de modo minucioso ou priorizando os "*Star exhibits"* (destaques do acervo), como a Koré de Antenor.

Fartamente iluminadas por claraboias e com vistas para o átrio, encontram-se as cariátides do Erectheion, posicionadas entre os núcleos estruturantes do edifício. A

montagem causa impacto aos visitantes, podendo ser vista em diversas escalas de aproximação. O *design* do dispositivo expográfico simula o posicionamento exato das esculturas no templo antigo. A seguir, uma escadaria monumental e um conjunto de elevadores conferem acesso ao nível +2, no qual estão localizados restaurante, loja e terraço público. O pavimento oferece vistas panorâmicas da Galeria Arcaica e da Galeria das Encostas. Seguindo o percurso ascensional, o visitante encontra o ápice do percurso: a Galeria do Parthenon (nível +3). A entrada da galeria foi posicionada no centro, na área correspondente ao trecho do Parthenon destruído em 1687, por ocasião do bombardeio veneziano.

Coroando a intervenção museal, a Galeria do Parthenon foi inclinada em 23º em relação aos andares inferiores, posicionando-se paralelamente ao Parthenon, a 275m de distância. O espaço expositivo oferece a mesma orientação e condições de iluminação em que os mármores estavam originalmente. Segundo o arquiteto, "estar na galeria deve ser quase como estar no topo da Acrópole" (BTA, 2009, p. 141, tradução nossa). O núcleo de concreto retangular do edifício foi projetado com as mesmas dimensões da cela do Parthenon. Embutidos nesse núcleo, os frisos foram dispostos de maneira linear, em uma altura de 1,5m – recriando a visualização narrativa da *Panateneias*. Ao redor do eixo central, entre pilares metálicos delgados, as métopas foram exibidas a 2,5m de altura. Já as esculturas pedimentais foram expostas como objetos independentes, a 80cm de altura.

No mesmo nível, encontram-se objetos extraídos do Templo de Atena Nike, posicionados em bases de 1,5m de altura e em vitrines. Retomando o percurso de descida, o visitante encontra a Galeria Pós-Parthenon e a Galeria do Período Romano no nível + 1. Ao final e a título de epílogo, são exibidas cópias de esculturas feitas no Império Romano, obras da Antiguidade Tardia e do início do período Bizantino. Cruzando a Galeria das Encostas, o visitante sai do museu. O projeto foi considerado pela imprensa internacional como uma importante contribuição para o panorama da arquitetura contemporânea, tendo recebido várias premiações[21].

6. O papel da arquitetura no debate pela repatriação de acervos

O objetivo de contribuir para a reunificação dos mármores está claramente documentado em diversas passagens acerca da concepção do Museu da Acrópole.

[21] O Museu da Acrópole recebeu o prêmio de Melhor Projeto de 2011 pelo *American Institute of Architects* (AIA); foi incluído entre os seis finalistas do Concurso de Arquitetura Mies Van der Rohe (2010) (Photiadis, *s.d.*) e foi eleito como o terceiro museu mais importante do mundo pelo Jornal *London Times.*

Segundo o arquiteto Michael Photiadis, "o objetivo final é unir as esculturas divididas, 55% no Museu Britânico (os 'mármores de Elgin') e 45% em Atenas" (Photiadis, *s.d.*). Como pontua George Varias, "uma das principais razões para o novo museu foi a de contrariar o argumento britânico de que os gregos não tinham um museu adequado para as esculturas do Parthenon" (Varias *apud* Lima, 2022, p. 6). O Museu da Acrópole pretendia "servir como um veículo político para a expressão vociferante do pedido de devolução dos mármores do Parthenon" (Varias *apud* Lima, 2022, p. 6). A arquitetura do museu se converteu em um importante símbolo do desejo grego pela reunificação dos mármores.

A linguagem arquitetônica do novo museu se afasta do populismo contextualista presente em intervenções análogas, como o Grande Museu Egípcio. Pelo contrário, a arquitetura de Tschumi e Photiadis se recusa a construir um ícone imagético da cidade de Atenas, priorizando o estabelecimento de uma relação contextual com o entorno e assumindo a intenção de criar um efeito "anti-Bilbao". Rejeitando o atributo da iconicidade, o museu afirma sua presença a partir de um discurso de alta tecnologia, desenvolvendo a concepção de um espaço abstrato e asséptico, supostamente neutro, e alinhado às expectativas infraestruturais associadas à arquitetura globalizada. Paradoxalmente, o projeto também apresenta um forte caráter contextualista, reforçando o protagonismo do Parthenon e corroborando para a construção de um discurso eloquente e poderoso acerca das ausências em sua coleção institucional.

O Museu da Acrópole busca assumir uma posição de vanguarda no que diz respeito aos modos de exibição da arte clássica, distanciando-se da tradicional mobilização da linguagem clássica da arquitetura como estratégia de criar uma ligação com a Antiguidade (Soares, 2023). Como vimos, tal alinhamento estilístico pode ser mobilizado em museus enciclopédicos, como o Museu Britânico (1823), e em museus nacionais, como o próprio Museu Arqueológico Nacional de Atenas (1893). Afastando-se desse repertório, o Museu da Acrópole cria uma oportunidade única de apreciação da escultura grega antiga, estabelecendo conexão visual imediata com sítios arqueológicos fundamentais para sua significação. A proposta apresenta as "fontes originais de inspiração clássica **sem classicismo**" (BTA, 2009, p. 45, tradução nossa, grifo nosso); criando novas camadas de reflexão crítica sobre a arte clássica na atualidade. Não obstante, o Museu oferece uma visão completa e diversificada dos significados atribuídos à Acrópole de Atenas,

convidando o visitante à reflexão sobre a divisão dos mármores do Parthenon.

A rejeição à linguagem clássica da arquitetura do projeto de Tschumi e Photiadis foi alvo de intensos debates. Na visão de alguns atenienses, o local merecia uma edificação neoclássica. Um engenheiro da equipe de Tschumi chegou a afirmar que o edifício deveria ser simétrico (Bernstein, 2004). Apesar disso, o júri entendeu que o projeto contemporâneo dialogava com o ideal clássico de beleza, afirmando que "os arquitetos criaram uma estrutura não monumental, cuja precisão e simplicidade remetem à clareza conceitual e matemática da antiga arquitetura grega" (Concursos de Projeto, 2009). A depuração contemporânea de aspectos inerentes ao classicismo foi considerada um fator essencial para a escolha do projeto. Segundo Pandermalis:

> O projeto foi escolhido por sua simplicidade, clareza e solução plástica, projetada de acordo com os princípios clássicos de beleza e simplicidade apropriados ao programa do museu e que garantem uma experiência museológica e arquitetônica relevante para os dias atuais, assim como para o futuro (Pandermalis *apud* Concursos de Projeto, 2009).

O resultado apresenta caráter concomitantemente austero e abstrato; proveniente de um raciocínio de "conceituação do contexto" – conforme apresenta o próprio Tschumi no terceiro volume da série *Event-Cities*, intitulado *Concept vs. Context vs. Content*, em que discorre sobre o Museu da Acrópole (Procópio; Neres, 2014). Os diagramas conceituais demonstram que o problema proposto pelo edital foi resolvido a partir de uma operação matemática de adição de três volumes edificados: o subsolo flutuante sobre o sítio arqueológico (1), as Galerias Principais (2) e a Galeria do Parthenon (3). A leve rotação entre os três volumes, posicionados ao redor de um núcleo central, enfatiza a tripartição volumétrica do conjunto. A racionalidade com a qual Tschumi elabora sua argumentação, expressa em sua vasta obra sobre teoria da arquitetura, transmite uma sensação de que (quase) todos os elementos estão, precisamente, onde deveriam estar.

A proposta de Tschumi possui aproximações à concepção minimalista do espaço da arte, sendo possível observar uma tendência à sublimação do material e da técnica (Foster, 2015). Os materiais e sistemas construtivos adotados são comuns à arquitetura grega: concreto aparente (pré-moldado e *in loco*), brises de aço inoxidável e uso de mármores locais, em tonalidades de bege e preto. O caráter "neutro" pretendido para o edifício rejeita o protagonismo autorreferencial da arquitetura, desviando o foco para o acervo institucional e seu entorno monumental. Além disso, destaca-se a amplitude

conferida à espacialidade interna por meio da transparência, colocando o acervo em diálogo com os espaços exteriores. A própria suspensão do volume edificado sobre o sítio de *Makriyanni*, sustentado por pilares, reforça a sensação de leveza atribuída ao conjunto e sua aproximação ao discurso minimalista da arquitetura contemporânea.

Alinhando-se ao espírito de seu tempo, o projeto está imbuído de uma certa crença inabalável na alta tecnologia. Foram adotados dispositivos de controle da entrada de luz natural nas galerias, tais como o uso de janelas serigrafadas, claraboias e persianas laterais operadas remotamente (BTA, 2009). Foram implantados filtros especiais nos painéis de vidro, visando à prevenção da entrada de altas temperaturas do exterior, combinados a sistemas de condicionamento de ar. A preocupação com a proteção dos objetos à poluição atmosférica levou à implantação de um sistema de regulação do ar, contendo filtros mecânicos e controle de ácido sulfúrico. O Museu da Acrópole possui um avançado sistema de isolamento sísmico, composto por pêndulos de fricção. Todas as galerias expositivas foram equipadas com sistema de monitoramento de segurança, visando à proteção das obras do risco de vandalismo. As vitrines foram especificamente desenhadas para os objetos expostos, contemplando sistemas de iluminação de LED, controle da temperatura de cor e controle de umidade.

7. A recém-anunciada remodelação do Museu Britânico

O Museu da Acrópole demonstra a mobilização da arquitetura contemporânea de museus como um instrumento de *soft power*[22]; aproximando-se ao campo da diplomacia cultural e afirmando o nível de influência das nações a nível global. Apesar de ainda não ter atingido seu intento principal (o retorno dos mármores), a construção do novo museu aumentou as pressões internacionais por sua reunificação; conectando-se, de modo inesperado, a um contexto de recente crise institucional envolvendo o Museu Britânico. O ex-curador Peter Higgs, demitido em julho de 2023, foi acusado de furtar, ao longo de uma década, quase 2 mil itens da coleção britânica – alguns dos quais encontrados à venda na plataforma de *e-commerce* e-Bay (Mead, 2025). Os escândalos decorrentes do episódio deram novo fôlego aos pedidos de repatriação de acervos culturais.

[22] O conceito, originado na teoria das relações internacionais, descreve a capacidade de influência indireta dos interesses e comportamento ideológico dos indivíduos.

O incremento da discussão internacional sobre o tema da repatriação tem sido observado em paralelo a uma "tendência global de instituições culturais que estão realizando transformações arquitetônicas significativas" (Fakharany, 2025, tradução nossa). No caso do Museu Britânico, a renovação do espaço museal se tornou uma ação estratégica, necessária para atualizar a imagem pública institucional. Em dezembro de 2023, a instituição lançou um Plano Diretor denominado "Salvaguardando a coleção para as gerações futuras em espaços adequados para o século XXI" (British Museum, 2023), contemplando a realização de um Concurso Internacional de Arquitetura para a renovação da ala *Bloomsbury*, compreendendo a *Western Range* – que abriga as coleções de Egito, Grécia, Roma, Assíria e Oriente Médio.

O projeto visa a garantir a renovação infraestrutural do museu, atualizando sistemas de ventilação e aquecimento (Péchy, 2025). A adaptação arquitetônica deve ampliar o programa de necessidades, incrementando a presença de lojas nas instalações museais. O novo projeto engloba cerca de 1/3 das áreas expositivas do Museu e foi anunciado como "uma das maiores renovações culturais realizadas em qualquer parte do mundo" (Arte Capital, 2025). A primeira etapa do Concurso de Arquitetura ocorreu entre os meses de maio e dezembro de 2024, tendo recebido cerca de 60 propostas. A segunda etapa se iniciou em dezembro de 2024[23] e o resultado da competição foi anunciado em fevereiro de 2025. Os projetos foram avaliados por um júri especializado, composto por George Osborne, Nicholas Cullinan e uma equipe de dez arquitetos.

Foi escolhida, por unanimidade, a proposta da arquiteta franco-libanesa Lina Ghotmeh, que mobilizou o conceito de "Arqueologia do Futuro", entendida enquanto "um novo gesto que reinventa vestígios do passado" (Ghotmeh, *s.d.*, trad. nossa). Tendo formação acadêmica na Universidade Americana de Beirute e na École Spéciale d´Architecture de Paris, instituição em que se tornou professora associada entre 2008 e 2015; Lina Ghotmeh vem desenvolvendo projetos prestigiados no contexto internacional, a exemplo do Museu Nacional da Estônia (em Tartu) e o Hermès Leather Workshop (em Louviers, na Normandia). A arquiteta foi condecorada com diversos prêmios recentes, como o Grand Prix AFEX (2016), o Prêmio Mies Van der Rohe (2017) e o Prêmio Schelling de Arquitetura (2020) (British Museum, *s.d.*).

[23] Da segunda etapa, participaram cinco equipes finalistas: 6ª Architects, David Chipperfield Architects, Eric Parry Architects & Jamie Fobert Architects, Lina Ghotmeh Architecture e Office for Metropolitan Architecture (OMA) (Fakharany, 2025).

Frequentemente, o conceito de "Arqueologia do Futuro" tem sido empregado para ações de renovação de edificações existentes, inserindo-as na cultura midiática do espetáculo. Não interessa apenas a compreensão do passado, mas a projeção de uma ideia de futuro perceptível na arquitetura. O resgate do passado é mobilizado na medida em que agrega valor à intervenção do presente, reforçando o compromisso da arquitetura com temas atuais, a exemplo da sustentabilidade ambiental. A remodelação do Museu Britânico deve incorporar a renovação expográfica do museu, priorizando a experiência dos visitantes e repensando os modos como as coleções são exibidas. Segundo consta em seu *website*, "o projeto também envolve repensar como a coleção do museu é apresentada, encorajando a pensar de forma crítica e criativa sobre as conexões e contrastes entre as culturas" (British Museum, *s. d.)*. Segundo o trecho: "além da renovação estrutural, a iniciativa também considera os desafios que o museu enfrenta em relação à sua coleção, como as críticas sobre a origem de algumas peças e a pressão para a devolução de artefatos" (Rocha, 2025).

Algumas imagens preliminares divulgadas do projeto revelam o caráter ascético pretendido para a intervenção, cujos interiores em tons de bege naturalmente iluminados evocam um senso de suposta "neutralidade". A linguagem contemporânea estabelece um contraponto evidente com o projeto neoclássico do Museu Britânico. A maior parte das imagens de divulgação do projeto faz alusão a aspectos reconhecíveis do acervo museológico, reforçando o discurso da renovação museal por meio da intervenção contemporânea. Em 2023, chegou a ser divulgado que "as galerias do Parthenon, que estão em mau estado de conservação, sejam priorizadas na reforma" (Capuano, 2023). Entretanto, até o momento não está claro como os mármores do Parthenon serão trabalhados na nova expografia; sendo que a única imagem divulgada, que parece evocar a presença dos mármores, apresenta uma expografia tradicionalista (Vardas, 2025b). Até o momento, a ação contemporânea parece recuperar o esforço de naturalização da presença dos mármores por meio da arquitetura. Ainda que a perspectiva decolonial fosse de fato incorporada ao novo projeto expográfico, Françoise Vergès afirma que "o museu ocidental, mesmo com uma programação 'decolonial', não é um modelo que mereça respeito" (Vergés, 2023, p. 249).

Considerações finais

O presente artigo busca refletir sobre o papel assumido pela arquitetura contemporânea de museus frente à reivindicação decolonial pelo retorno de bens culturais. O panorama apresentado busca contextualizar uma das principais polêmicas acerca da aquisição de arte por meio da violência colonial, bem como suas implicações para a conformação da identidade nacional grega. Para os gregos, "a forma como partes do friso do Parthenon chega à Inglaterra é um exemplo da arrogância imperial manifestada no mármore" (Gordimer *apud* Hitchens, 2025, p. VII, tradução nossa). O longo processo de gestação do Museu da Acrópole, por mais de trinta anos, demonstra a capacidade da arquitetura de catalisar conflitos sociais diversos. Os legítimos questionamentos sobre a inadequabilidade da instalação de um edifício contemporâneo sobre um sítio arqueológico, do ponto de vista patrimonial, foram "contornados" em face da obstinação do Estado grego em tomar uma providência concreta que reposicionasse o país na luta pela reunificação de seus mármores. Na visão da OCNAM, o sítio de *Makriyanni* era a melhor opção para a localização do museu, dada a incontornável necessidade de estabelecer conexão visual entre o Museu da Acrópole e o Parthenon.

A arquitetura de Tschumi e Photiadis demonstra compreender claramente seu propósito: não competir com o protagonismo da Acrópole de Atenas, mas considerar o contexto histórico-arqueológico como uma extensão do espaço-museu, convidando à exploração de seus significados culturais. O Museu da Acrópole apresenta uma inusitada abordagem, ao mesmo tempo, contextualista e minimalista. A linguagem arquitetônica ascética atinge o objetivo de transmitir um certo ar de "superioridade tecnológica" (conveniente às discussões sobre o retorno dos mármores). Em paralelo, o caráter contextualista atribuído à edificação expõe incomodamente fraturas abertas em processos de dominação colonial. A recusa ao protagonismo da arquitetura autorreferencial acaba criando uma sensação de estar em um lugar único, exprimindo sua mensagem política de modo eloquente. O próprio Tschumi afirma acreditar na capacidade da arquitetura em contribuir para as negociações pelo retorno dos mármores. Em entrevista ele afirma acreditar que "quando o museu estiver concluído, os mármores retornarão" (Tschumi *apud* Bernstein, 2004, tradução nossa).

A força inerente ao *design* de Tschumi e Photiadis reside na capacidade do Museu da Acrópole de atualizar o esforço de naturalização da propriedade dos mármores, mobilizado pelo Museu Britânico desde o século XIX. O projeto propõe uma inversão da

sensação de pertencimento dos mármores ao edifício; agora, mobilizando esse recurso em prol da demanda grega, adaptando o discurso à arquitetura na era da globalização. Para tanto, fez-se necessário refutar possíveis abordagens arquitetônicas neoclassicizantes, tornando possível uma interpretação radical e contemporânea da questão. A retórica do projeto, com ênfase no percurso ascensional do visitante que culmina na magnífica vista do Parthenon, reforça o argumento. A arquitetura do Museu da Acrópole e a Galeria do Parthenon alcançam o propósito planejado, criando uma sensação inquietante de pertencimento, quase inquestionável, dos mármores àquele espaço. Ao enfatizar a ausência dos mármores de modo perturbador, o projeto escancara as feridas coloniais, convidando o público à reflexão.

O caso analisado demonstra o aumento da consciência política global sobre a apropriação controversa de objetos de arte no período colonial, desafiando a permanência de discursos anglocêntricos ao potencializar a reflexão crítica sobre a propriedade dos mármores (Bai; Pieraccini, 2022; Harvard University, *s.d.*). A arquitetura do Museu da Acrópole se configura como um potente instrumento de pressão em prol da descolonização de acervos. Entretanto, a permanência dos mármores do Parthenon no Museu Britânico permanece inalterada e a remodelação institucional recém-anunciada pela instituição sinaliza aspectos do posicionamento institucional. O Museu Britânico tem demonstrado interesse em trabalhar a questão pelo viés da competitividade infraestrutural da arquitetura, a partir da ideia de museu-evento (Sperling, 2005). A elaboração de concursos internacionais de arquitetura e a contratação de profissionais renomados reforçam o caráter midiático atribuído ao projeto. A própria escolha de Lina Ghotmeh – uma arquiteta mulher, de destaque internacional e origem libanesa – pode contribuir para criar uma certa "aura" de compromisso com questões relevantes para a cultura contemporânea, como a perspectiva de gênero e a discussão do eurocentrismo.

Entretanto, a falta de informações precisas sobre como a remodelação do Museu Britânico pretende lidar com os mármores do Parthenon e as imagens divulgadas incorporando sua nova expografia (aos moldes tradicionais) apresenta incongruências em relação ao discurso institucional apresentado, que pretende retrabalhar questões "incômodas" sobre seus acervos. Essa postura acaba limitando efetivas possibilidades de transformação do pensamento sobre a descolonização dos museus. Os vultuosos investimentos para a renovação institucional parecem ser mobilizados como justificativa

para a permanência dos mármores do Parthenon em Londres, reforçando o caráter enciclopédico e universalista da instituição. Conforme expõem Faustino e Lippold (2023, p. 26), "o velho colonialismo tem mostrado, curiosamente, uma nova dinâmica de poder, dominação e exploração". Na visão de George Vardas:

> A transformação e a reinvenção proposta para o Museu Britânico são dignas de aplausos para esta venerável instituição cultural. **Mas o projeto também se concretizaria com a reunificação definitiva das esculturas do Parthenon no icônico Museu da Acrópole, em Atenas**. Isso seria, sem dúvida, uma transformação cultural criativa e uma reinvenção que ficariam marcadas na história, tanto em Londres quanto em Atenas (Vardas, 2025b, tradução nossa, grifo nosso).

A mega renovação do Museu Britânico parece constituir uma estratégia para evitar o diálogo efetivo sobre o retorno dos mármores; procrastinando a tomada de decisões sobre medidas efetivas que pudessem criar caminhos possíveis visando à descolonização institucional. O suposto "entusiasmo" divulgado com a renovação infraestrutural do Museu Britânico parece se sobrepor ao pensamento de outras saídas para o impasse, como o estabelecimento de eventuais acordos que permitissem a exposição dos mármores em Londres e em Atenas (Associated Press, 2023); de acordos que autorizassem a troca dos mármores do Parthenon por outras obras de relevância (Swissinfo, 2024) ou de uma parceria cultural de longo prazo, entre o Museu Britânico e o Museu da Acrópole, visando ao retorno gradual e permanente das esculturas para a Grécia. Tais iniciativas fazem recordar a ideia de "mudar para que nada mude" (Vergès, 2023); evitando o estabelecimento de um "Programa da Desordem Absoluta", recuperando as palavras de Frantz Fanon (2005). A repatriação dos mármores do Parthenon é uma questão que, até o momento, permanece em aberto.

Referências Bibliográficas:

ANDERSON, B. **Comunidades imaginadas:** Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARTE CAPITAL. Museu Britânico revela arquiteto responsável pela renovação. **Arte Capital.** 24 fev. 2025.

ASSOCIATED PRESS. Reino Unido e Grécia negociam dividir mármores do Parthenon em Londres e Atenas. **G1.** 19 fev. 2023.

BAI, H.; PIERACCINI, L. **The Parthenon Marbles at the British Museum:** a case study for reexamination and a 'Forum Exhibition.' International Journal of Arts and Humanities, vol. 8, n. 2, 2022.

BARROS, J. **Histórias interconectadas, histórias cruzadas, abordagens transnacionais e outras histórias.** Secuencia, 2019, n. 103.

BERNARD TSCHUMI ARCHITECTS (BTA). **The New Acropolis Museum.** Nova Iorque: Skira Rizzoli, 2009.

BERNSTEIN, F. Architecture; Greece´s Colossal New Guilt Trip. **The New York Times.** 18 jan. 2004.

BRITISH MUSEUM. **As esculturas do Partenon.** *s.d.* Disponível em: https://www.britishmuseum.org/about-us/british-museum-story/contested-objects-collection/parthenon-sculptures. Acesso em: 27 ago. 2025.

BRITISH MUSEUM. **Press Release. British Museum sets out next steps for the Masterplan.** 2023. Disponível em: https://www.britishmuseum.org/sites/default/files/2023-12/British_Museum_sets_out_next_steps_for_Masterplan.pdf. Acesso em: 30 set. 2025.

CAPUANO, Amanda. O sinal de esperança na eterna disputa por mármores saqueados na Grécia. **Revista Veja.** 04 jan. 2023.

CHING, F. **História global da arquitetura.** São Paulo: Martins Fontes, 2016.

CNN. Louvre é o museu mais visitado do mundo, veja ranking. **CNN Viagem & Gastronomia.** 19 ago. 2024.

CONCURSOS DE PROJETO. New Acropolis Museum – Atenas – Grécia. **Concursos de Projeto.** 13 abr. 2009.

COSTA, K. L. **Caminhos para a descolonização dos museus:** a questão da repatriação das antiguidades egípcias. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis: 2019.

CUNO, J. **Who Owns Antiquity?** Museums and the Battle Over Our Ancient Heritage. Princeton University Press, 2008.

DAVALLON, J. **L´exposition à l´oeuvre:** stratégies de communication et médiation symbolique. Paris: L´Harmattan, 1999.

FAKHARANY, N. Lina Ghotmeh wins competition to redesign British Museum´s Western Range. **Archdaily.** 21 fev. 2025.

FANON, F. Os condenados da terra. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

FAUSTINO, D. & LIPPOLD, W. **Colonialismo digital:** por uma crítica hacker-fanoniana. São Paulo: Boitempo, 2023.

FOSTER, H. **Museus minimalistas.** In: O complexo arte-arquitetura. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

GHISLENI, C. *Promenade Architecturale*: como o conceito moderno ainda inspira a arquitetura atual. **Archdaily.** 10 mar. 2025.

GHOTMEH, L. **Lina Ghotmeh Architecture.** *s.d.* Disponível em: https://www.linaghotmeh.com/en/about/. Acesso em: 30 mai. 2025.

GIANNAKOUROU, G. & BALLA, E. **Historic and cultural preservation:** the case of Greece. In: Platform of Experts in Planning Law. Berlin: 2024.

GIBBON, K. **Losing the Parthenon Marbles:** History, Passion and Possession. Cultural Property News. 15 mai. 2022.

GROAT, L.; WANG, D. **Architectural Research Methods.** New Jersey: John Wiley & Sons, 2013. HARVARD UNIVERSITY. **Partenon. Whose culture?** *s.d.* Disponível em: https://whoseculture.hsites.harvard.edu/parthenon. Acesso em: 07 set. 2025.

HERMAN, A. **The Parthenon Marbles Dispute.** Heritage, Law, Politics. London: The Art Law Library, 2023.

HITCHENS, C. **The Parthenon Marbles.** The case for reunification. Londres: Verso, 2025.

KEITH, L. Who gets to tell the story of Ancient Egypt? **Smithsonian Magazine.** 13 dez. 2022.

LAGE, C. A maldição de Minerva: Lorde Byron e as esculturas do Partenon. **Arte e Filosofia**, v. 11, n. 20, 2016, pp. 63-72.

LAGE, C. & Ev, G. As transformações da Acrópole de Atenas, a monumentalidade emblemática do Partenon e das suas esculturas. **Nearco:** Revista Eletrônica de Antiguidade. UERJ, 2019.

LAPUENTE, R. A imprensa como fonte: apontamentos teórico-metodológicos iniciais acerca da utilização do periódico impresso na pesquisa histórica. **Revista de História Bilros,** 2016, pp. 11-29

LIMA, F. L. Museu da Acrópole: o projeto de uma espera. **Principia.** Rio de Janeiro: 2022.

MEAD, R. Os escândalos do museu. **Revista Piauí.** Mar. 2025.

MELLAS, J. **Reunite the Parthenon.** Disponível em: https://www.reunitetheparthenon.com/. Acesso em: 24 set. 2025.

PARTHENON 2004. Disponível em: https://parthenon2004.com/. Acesso em: 23 set. 2025.

PÉCHY, A. Sacudindo a poeira: o que está por trás das mudanças no British Museum. **Revista Veja.** 27 abr. 2025.

PIRES, K. **A defesa de uma presença:** a disputa pela repatriação dos mármores do Parthenon. 2018. TCC (Graduação em Museologia). Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, UFRGS. Porto Alegre, 2018.

TARBELL, F. B. **A History of Greek Art.** Public Domain Book. 2007.

PHOTIADIS, M. **The New Acropolis Museum – Athens.** Disponível em: https://www.photiadis.gr/new-acropolis-museum-2009/. Acesso em: 27 set. 2025.

PROCÓPIO, C. & NERES, R. **Museu da Acrópole de Atenas:** a arquitetura de Bernard Tschumi e a paisagem. In: 3º Colóquio Ibero-Americano. Paisagem Cultural, Patrimônio e Projeto. Belo Horizonte: 2014.

QUINTERO, P.; FIGUEIRA, P. & ELIZALDE, P. C. Uma breve história dos estudos decoloniais. **MASP Afterall.** São Paulo: 2019.

ROCHA, A. Arquitetura do Museu Britânico passará por renovação para repensar espaços históricos. **Brasil em Folhas.** 02 mar. 2025.

SCREEN, A. **Lost My Marbles.** *s.d*. Disponível em: https://www.abigailscreendesign.com/lost-my-marbles.html. Acesso em: 24 set. 2025.

SILVEIRA, D. & CÓRDOVA, F. **A pesquisa científica.** UFS, 2004.

SOARES, B. **Pensar os museus.** Mito, história tradição. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2023.

SPERLING, David. **Museu contemporâneo**: o espaço do evento como não-lugar. Atas de Conferência. Seminário Internacional de Museografia e Arquitetura de Museus. USP. São Carlos: 2005.

SWISSINFO. Museu Britânico e Grécia mantém conversas para 'parceria de longo prazo' por mármores do Parthenon. Swissinfo. 03 dez. 2024.

VARDAS, G. The Marbles: David Wilkinson´s Documentary Film on the Return of the Parthenon Sculptures. **Greek City Times.** 10 jun. 2025a.

VARDAS, G. Reimagining the British Museum without the Parthenon Sculptures. **Greek City Times.** 23 fev. 2025b.

VERGÈS, F. **Decolonizar o museu.** Programa de Desordem Absoluta. São Paulo: Ubu, 2023.

VICENTE, A. Devolução dos tesouros africanos coloca em alerta os museus etnográficos. **El País.** Paris: 15 dez. 2018.

ZEIN, R. V. **Leituras críticas.** São Paulo: Romano Guerra Editora, 2020.

Sobre os autores

Bianca Manzon Lupo
Doutora em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo (FAU USP)
Contribuição de autoria: autora.
Lattes: https://lattes.cnpq.br/0902144038001604

Como referenciar este artigo

LUPO, Bianca Manzon. Arquitetura e decolonialidade: o Museu da Acrópole de Atenas e a disputa pela repatriação dos mármores do Parthenon. **Perspectivas & Diálogos:** Revista de história social e práticas de ensino. Caetité, v. 8, n. 16, p. 203-234, 2025.