

ARQUITETURA DE MUSEUS

Flávio Kiefer

Em seu sentido lato, os museus são tão antigos quanto a própria história da humanidade. Pode-se considerar que eles existem desde que o ser humano começou a colecionar e guardar, para si ou seus deuses, objetos de valor em salas construídas especialmente para esse fim. A palavra museu tem origem antiga, provém do grego Museion, e significa “santuário dos templos dedicados às musas, que recebem doações, ex-votos, oferendas...”¹. Entretanto, são as coleções reais ou privadas, como a reunida no palácio dos Médici², formadas a partir da Renascença, que vão constituir o núcleo inicial dos museus nacionais no século XVIII. Também é no Renascimento que se desenvolve, ainda, uma verdadeira paixão pelos gabinetes de curiosidades ou câmaras de maravilhas, onde são “amontoados” objetos exóticos trazidos por exploradores: “animais, objetos ou obras raras, fabulosas ou insólitas.”³ “Esboça-se, assim, a divisão que se fará notar mais adiante entre as artes e as ‘curiosidades’, duas direções a partir das quais surgirão, a seu tempo, o museu de belas-artes e o museu de história natural.”⁴

Se o Palácio Médici pode ser considerado o primeiro museu privado da Europa, pela quantidade de objetos e pela ornamentação ostensiva, o primeiro espaço dedicado exclusivamente às artes, desvinculado do objetivo decorativo, surge em Florença, no último quartel do século XVI, quando François I resolve aproveitar o último andar de seu edifício de escritórios, que servia de passagem, como um grande corredor a unir diferentes palácios, para reunir toda a sua grande coleção de obras de arte que antes se encontrava espalhada por diversos lugares. O nome adotado para esse espaço, *galerie*, acabou, com o tempo, tornando-se sinônimo de sala reservada para as coleções de arte e a *Galerie des Uffizi* uma referência importante para a construção de um imaginário burguês de prestígio e importância. Os burgueses vão considerar, no período revolucionário, de fundamental importância a abertura de museus públicos nos moldes da famosa galeria.

Os próprios reis, antes disso, já haviam se preocupado em imitar o gesto de François I, organizando suas coleções em alas de seus próprios palácios⁵, o que acabou facilitando a tarefa de expropriação⁶ dos revolucionários e a organização dos primeiros museus públicos do final do século XVIII. Na verdade, lembra-nos Pevsner, nem tão públicos assim, já que havia uma série de limitações e dificuldades que restringiam o acesso aos museus de grande parte da população, diferentemente do que vai acontecer no século XX, quando os museus, de fato, tornam-se um fenô-





meno de massas⁷.

O final do século XVIII, quando nascem os primeiros museus, foi uma época de mudanças importantes. Esse período, chamado de Era da Razão por Gombrich⁸, destrói todas as certezas acumuladas pela tradição barroca e rococó. É o início, para Alan Colquhoun⁹, da divisão entre ciência e arte. Na arquitetura isso vai significar a perda da autolegitimação do estilo clássico. Todos os estilos históricos passam a ter validade. Por outro lado, renasce com força a idéia de busca e recuperação do verdadeiro estilo grego em substituição ao que foi considerado grosseira deturpação do estilo clássico que vinha ocorrendo desde a Renascença. Nascia assim um novo estilo clássico ou “neoclássico”.

Para a arquitetura, a aceitação de uma razão natural para justificar a arquitetura clássica dá lugar a um racionalismo pragmático, que a desvincula de uma idéia de verdade universal. O conceito de composição a partir de elementos que se encontram à disposição do arquiteto, oferecidos pela história da arquitetura, é a chave, nos ensina Colquhoun, para o entendimento do pensamento arquitetônico no final do século XVIII. E é J.N.L. Durand que vai se tornar o principal propagador dessas idéias ao escrever o livro “*Précis des leçons d’architecture*”. Esse tratado ou manual de arquitetura teve várias edições e traduções que se espalharam por toda a Europa no início do século XIX.

Desde pelo menos a Roma Antiga, os arquitetos dedicam-se a dar receitas escritas de como fazer a boa arquitetura. A simples leitura dos principais tratados de cada época, ou o significado de sua ausência, dão uma boa medida da evolução ou transformação por que passou a arquitetura. Evidentemente Vitruvius¹⁰, que escreveu o primeiro desses tratados de que se tem notícia, não se dedicou aos museus porque esses simplesmente não existiam. É só no livro de Durand¹¹, que os museus ganham um verbete com alguns desenhos. Segundo ele, os museus deveriam ser erigidos dentro do mesmo espírito das bibliotecas, ou seja, um edifício que guarda um tesouro público e que é, ao mesmo tempo, um templo consagrado aos estudos.

É importante ressaltar essa associação com as bibliotecas, porque ela dá a justa medida do caráter educativo que predominava nos primeiros museus. Maurice Besset¹² lembra que os museus vieram a substituir as catedrais na função de *bíblia pauperum*, dentro da idéia jacobina de que a visão do Belo conduziria à idéia do Bem. Mas essa função educativa também era muito mais literal, pois os museus eram verdadeiras escolas onde os aprendizes montavam seus ateliês e passavam o dia todo em frente das telas que deveriam copiar (fig. 1). É o que se vê no projeto de Durand, exemplificando o verbete museus, em *Précis des leçons d’architecture*, em que, ao longo das galerias de exposição, distribui-se uma infinidade de *cabinets des artistes* assinalados com a letra “G” na planta baixa (fig. 2).

Essas duas maneiras de ver os museus, como templo guardião de

2000/2

tesouros sagrados ou como escola, vão estar presentes, de alguma forma, em todos os projetos de seus novos edifícios. Uma vê a arte como fruto de uma essência atemporal, e a outra como de feitos históricos perfeitamente determinados. A forma de panteon, circular e monumental, vai responder aos anseios da primeira visão; as galerias, seqüenciando a visita, vão responder à segunda.

Em a “Arte de projetar em arquitetura”, um dos poucos livros da época moderna onde se encontra, segundo seu autor Neufert¹³, “tudo que é essencial para projetar e construir”, o verbete *museus*, curiosamente ainda inserido entre *escolas de arte* e *bibliotecas*, resume-se a questões funcionais extremamente específicas:

“1. Proteger as obras contra a destruição, o roubo, o fogo, a umidade, a secura, o sol e o pó, e (...) mostrá-las com a luz mais favorável(...)”

Além disso, Neufert recomenda salas espaçosas, faz algumas considerações sobre ângulos visuais e, o que é mais interessante, pois mostra a grande mudança conceitual do museu modernista, prescreve “para cada parede, um único quadro”. A parede do museu deixa de ter realidade material, espessura que contém “janelas”, para se transformar em “fundo” neutro que ressalta objetos autônomos.

MUSEUS NACIONAIS

Apesar de os museus, em sua especificidade de colecionar e proteger objetos preciosos ou de interesse de indivíduos ou da coletividade, serem tão antigos quanto o próprio homem, eles, na verdade, são uma criação recente. Os museus, tal como os entendemos hoje em dia, nasceram apenas no século XVIII. “Uma descontinuidade abrupta pode ser identificada, a invenção da cultura democrática. O ‘museu’ foi criado como um dos instrumentos que expunha, ao mesmo tempo, a decadência e a tirania das velhas formas de controle, o *ancien régime* e a utilidade pública e democrática do novo, a república.”¹⁴

As idéias iluministas que vão desaguar na Revolução Francesa são as mesmas que estão por trás da criação dos primeiros museus. Os Museus Nacionais, criados em resposta à crescente demanda de participação nos negócios do estado por uma burguesia ascendente, encontram na tipologia dos palácios sua primeira forma de expressão arquitetônica. Muitas vezes, é verdade, os próprios palácios, sedes das monarquias, foram transformados em museus. O exemplo mais notório, é o caso do Museu do Louvre, em Paris, que ocupou parte do palácio do governo, em 1793, pouco depois, portanto, da Revolução Francesa.

Desde que François I reuniu sua grande coleção de obras de arte na *Galerie des Uffizi*, essa passou a ser uma referência para os amantes e interessados em arte. É natural que os primeiros museus burgueses se inspirassem em seus antepassados poderosos e procurassem apoderar-se das grandes galerias dos palácios para organizar as coleções públicas.

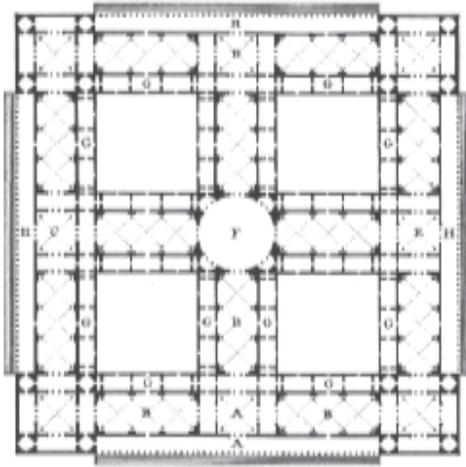
Na Inglaterra, a coroa inglesa, antecipando-se aos ventos



1

The Shakespeare Gallery, George Dance, 1789. Observar o caráter de ateliê de trabalho dos estudantes de pintura.

SCAMÉ, John. *Architectural Monographs*. London: Academy Editions, 1983.



2

Projeto para um museu genérico de J.N.L. Durand, 1803.

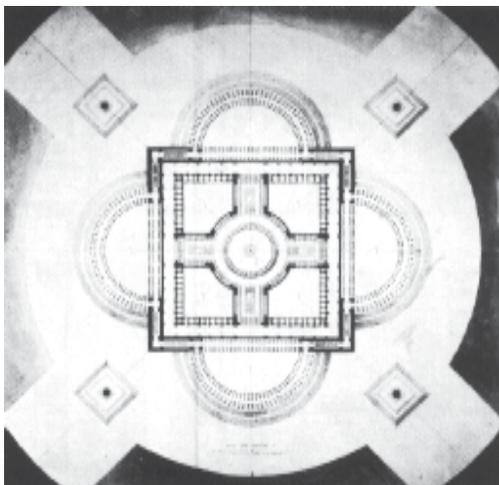
SEARING, Helen. *New American Art Museums*. Nova York: *Whitney Museum of American Art*, 1982.

revolucionários, propiciou uma história singular para o museu considerado como o mais antigo do mundo. Sir Hans Sloane, médico e colecionador, resolveu vender a baixo custo sua grande coleção de objetos e obras de arte, uma verdadeira *miscelânea*, à Coroa inglesa, com o intuito de ser conservada “para uso e aperfeiçoamento das artes e ciências e benefício da humanidade”¹⁵. A proposta de criação, nesses termos, do Museu Britânico foi viabilizada e aprovada pelo parlamento inglês em 1753. A sede encontrada para ele foi uma residência particular em Montagu House, o que lhe deu um caráter essencialmente privado, apesar de ser uma propriedade pública, não o caracterizando muito diferentemente de seus predecessores, os antigos *cabinets de curiosités*. A fundação do Museu Britânico é uma exceção em termos de arquitetura. Os recém criados museus passaram a ocupar edifícios públicos existentes, de preferência os palácios que se encontravam recheados de obras de arte. Os projetos de museus ideais, criados sob o signo do utilitarismo dominante na virada do século, vão demorar a se viabilizar materialmente. No que interessa aqui nesse estudo, o Museu Britânico só vai se constituir como um verdadeiro Museu Nacional quando Sir Robert Smirke desenha e começa a construir sua nova sede, ocupando o mesmo terreno da antiga residência, em 1823.

Os primeiros projetos de museus são apenas intenções teóricas sem qualquer vínculo com encomendas efetivas. Entre os principais teóricos está a figura de Étienne-Louis Boullée (Paris, 1728-1799) que, segundo Emil Kaufmann, é figura-chave para o entendimento da arquitetura da época da formação dos museus nacionais¹⁶. Em seu livro “*Arquitectura. Ensayo sobre el arte*”¹⁷, além de abordar a relação da arquitetura com a arte, Boullée apresenta modelos de projetos para os mais diversos fins. Sintoma de um programa ainda não bem dominado, o projeto de museu do seu livro (fig. 3) é o único que não vem com uma descrição detalhada, como os demais, sobre seu caráter e programa. O museu de Boullée tem uma escala gigantesca, é organizado com quatro eixos de simetria especular e não dá a menor indicação de que tipo de obras abrigaria ou de como essas seriam expostas nesses imensos espaços praticamente compostos por colunas e cobertura.

Se em 1783, ano em que Boullée desenhou esse projeto de museu, estas instituições ainda não tinham tradição suficiente para gerar um conhecimento sobre suas necessidades programáticas, por outro lado, como fica evidente pelo livro de Boullée, atraíam os arquitetos pela importância que estavam tendo na sociedade do final do século XVII.

Durand, em “*Précis des leçons d’architecture*”¹⁸, editado em 1819, define com muito mais precisão os museus a partir de uma comparação às bibliotecas, que são “por um lado, como um tesouro público encerrando o depósito mais precioso, o do conhecimento humano; de outro, como um templo consagrado ao estudo. Tal edifício deve então ser disposto de maneira que reine nele a maior segurança e a maior calma”¹⁹. Mas enquanto as bibliotecas guardam o mesmo tipo de objeto, os museus “mesmo os



3

E.L. Boullée, projeto de um museu, 1783.

SEARING, Helen. *New American Art Museums*. Nova York: *Whitney Museum of American Art*, 1982.

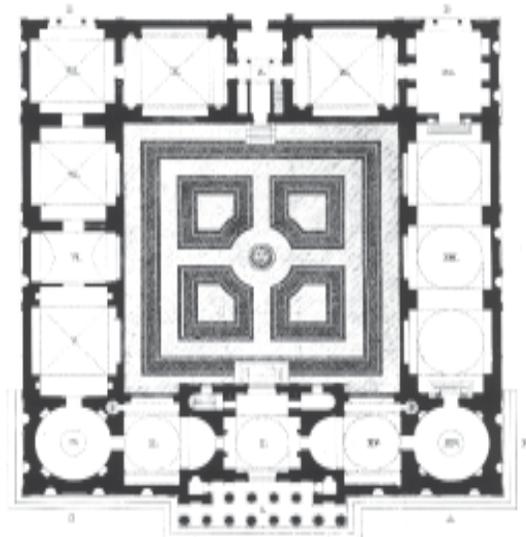
2000/2

destinados unicamente a abrigar as produções das artes, se contêm objetos de diferentes espécies e são compostos de partes destinadas a estudos diferentes, devem, para que a calma que deve reinar em cada uma delas não seja quebrada, oferecer, além da entrada principal, tantas entradas particulares quanto as partes distintas que contenha”²⁰ (fig. 2). As grandes cidades, achava Durand, podem ter muitos museus destinados a abrigar objetos os mais raros produzidos pela natureza e as obras mestras das artes. Nas cidades menores, aconselha reunir tudo num mesmo edifício, inclusive a biblioteca.

O Museu do Louvre é, de fato, em 1793, o primeiro Museu Nacional da história ocidental e ganha, como sede, parte do palácio real do Louvre. Inaugurado pelos revolucionários franceses como Museu Central, é com Napoleão, que chegou a batizá-lo com seu próprio nome e tinha a pretensão de transformá-lo num museu continental, que o Louvre vai sofrer um grande impulso. Sua sede, o Palácio do Louvre, tem uma história que remonta à Idade Média, mas o edifício que hoje abriga o museu começou a ser construído em 1546, quando Francisco I mandou demolir o velho palácio medieval e deu início a uma série infindável de obras, reformas e ampliações, que a rigor, foi concluída muito recentemente, quando I.M. Pei projetou uma grande reforma modernizadora. Nesta jornada de cinco séculos, arquitetos de renome como Pierre Lescot, Mansard, Perrault e Pei, além de Bernini, que fez um projeto não aproveitado para a fachada principal do Louvre, estiveram ligados à história desse edifício. A importância de seu acervo, rapidamente aumentado com as pilhagens de Napoleão, e a magnitude de suas instalações, além de sua privilegiada localização em pleno centro de Paris, fez com que esse museu se tornasse uma referência permanente para todos os museus que foram abrindo suas portas desde então, desbancando, nesse papel, a *Galerie des Uffizi*.

Um dos primeiros museus públicos que se inspirou no Louvre foi o Museu del Prado, em 1819, em Madrid, Espanha. Inicialmente foi chamado de Museu Real de Pinturas. Como o museu francês, foi fruto de um efêmero governo republicano ou de um “bisonho governo revolucionário”²¹. Projetado inicialmente pelo arquiteto Juan Villanueva para ser o Museu Real de Ciências Naturais, terminou, ainda inacabado, sendo ocupado pelas tropas napoleônicas, que o deixaram em ruínas, utilizando até mesmo o chumbo dos telhados para fazer balas. Antonio López Aguado, discípulo de Villanueva, encarregou-se de concluir o edifício para a nova função de museu de arte. Mas, assim como o Louvre, esse museu também estava destinado a sofrer sucessivas reformas e adaptações. Aliás, por causa do crescimento constante dos acervos, essa é uma marca de quase todo museu que se conhece. O edifício original estava estruturado em três corpos principais que formavam o vestíbulo, a basílica e o palácio.

A organização das salas *en suite*, típica dos palácios, convinha muito bem aos Museus Nacionais, já que a sucessão de grandes salas interligadas que caracterizavam essas edificações era adequada para a



4

Glyptothek de Munique, Leo von Klenze, 1816-1830 e Josef Wiedemann, 1967-1972.

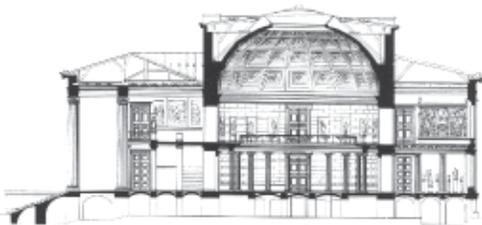
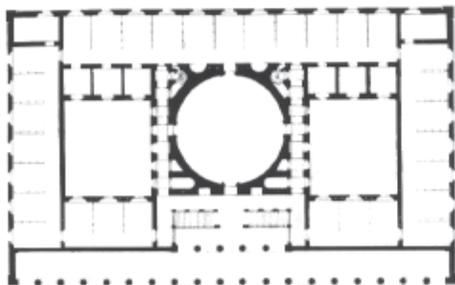
SEARING, Helen. *New American Art Museums*. Nova York: Whitney Museum of American Art, 1982.

exposição de telas e de todo tipo de objeto que os museus de então abrigavam. Além disso, a tradicional segurança com que esses edifícios já contavam, garantia o controle dos tesouros que abrigavam. Mas, como vimos, esse não foi o único motivo. A questão política e de propaganda também pesou muito. A imagem de edifício importante, já sacramentada na população, respondia com eficiência à necessidade de mostrar que ali estavam guardadas as riquezas da nação e que essas estavam ao alcance de todos. Não deixava de ser uma forma de permitir que a burguesia ávida de poder pudesse, enfim, tomar posse dos palácios, ainda que de forma simbólica.

As lições de Durand vão ser usadas por Leo von Klenze (1784-1864) na Glyptothek de Munique (fig. 4). Helen Searing diz que essa obra “demonstra a persuasão internacional dos paradigmas de Durand, devido, sem dúvida, à oportunidade que eles ofereciam a uma interpretação individual e à flexibilidade com que podiam ser realizados pela combinação de diferentes aspectos de muitos projetos”²². Klenze eliminou por completo qualquer tipo de espaço secundário, organizando todas as salas *en suite*. As rotundas recebem luz zenital, enquanto as galerias recebem luz através de janelas que abrem para o pátio interno. Na fachada, há um interessante jogo de colunata e frontão grego para marcar de forma imponente o acesso e os nichos das falsas janelas de caráter renascentista.

Muito mais próximo dos ensinamentos de Durand, ou, como quer Helen Searing²³, uma variação livre desses ensinamentos, está o Altes Museum de Berlim (fig. 5) projetado por Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) em 1823. Ao invés de várias salas em forma de rotunda, como na Glyptothek, Schinkel, como Durand, projetou uma única no centro geométrico do edifício, tornando-a, desconsiderada a colunata frontal, um verdadeiro clímax da composição. Schinkel não deixa transparecer exteriormente a presença dessa grande rotunda de pé-direito triplo. Pelo contrário, disfarça-a com muros que formam um quadrado completo, ressaltado em seus vértices pela estatuária, criando a impressão de um pátio interno.

A fórmula de museu-palácio conseguiu resultados significativos em termos urbanos e simbólicos durante mais de um século, tendo por base os protótipos criados por Klenze e Schinkel²⁴, que permitiam tanto um circuito seqüencial de visita quanto o estabelecimento de subcircuitos independentes e especializados. Por outro lado, essa acomodação tipológica facilitou o aparecimento de problemas crônicos, como o amontoamento das salas e depósitos e uma dificuldade de comunicação com o público. As salas eram repletas de objetos apresentados, muitas vezes, sem nenhum comentário.



5

Altes Museum Berlin, Karl Friedrich Schinkel, 1823-30.

SEARING, Helen. *New American Art Museums*. Nova York: *Whitney Museum of American Art*, 1982.

MUSEU MODERNISTA

Maurice Besset²⁵ aponta duas datas para o nascimento da arte moderna: 1912, com as pinturas de Picasso e Braque, quando a pintura

2000/2

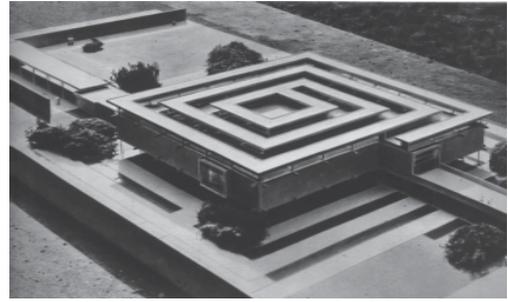
deixa de ser uma relação perceptiva entre a imagem como ficção e o espaço como realidade; ou 1917, quando Duchamp expõe um mictório e a arte deixa de ser uma relação entre o objeto e o espaço que o contém para criar uma nova relação entre artista-museu-espectador. Duchamp chega a dizer que é o público e a instituição museu que fazem a arte, e não o artista. No entanto, as idéias modernistas na arquitetura de museus só vão aparecer em forma de projeto no segundo quartel do século XX, quando Le Corbusier projeta para os arredores de Paris o Museu Sem Fim (fig. 6). O questionamento aos *museus nacionais* já vinha ocorrendo desde o final do século XIX quando os movimentos de vanguarda passaram a chamar os *velhos museus* de *necrópole da arte* em seus inflamados manifestos e panfletos modernistas, pela sua imagem de lugar conservador que abriga a arte oficial²⁶.

Lúcio Costa, em viagem pela Europa em 1926, não deixa dúvidas sobre a má impressão que os Museus Nacionais causavam na sensibilidade de um modernista quando faz a descrição do Museu do Louvre em uma carta para sua mãe:

“Levei dias para me aclimatar com o Louvre. Que mundo, que inestimável tesouro. Pena é ser tão francamente museu - prefiro apreciar as obras de arte em palácios ou antigos hotéis. É menos catalogado, menos arrumado, empilhado. Por maior que seja o prazer que se tenha de ver cada quadro de per si, o conjunto, assim em massa, amontoado, cansa, aborrece. A vizinhança destrói, a quantidade desvaloriza... E os velhos guardas que se arrastam naquela atmosfera de catacumba, de coisa morta...”²⁷

Críticas mais isentas de emoções também os apontavam como lugares cansativos, pesados e meramente instrutivos - no mau sentido pedagógico da palavra. A crise das sucessivas guerras, retardando a realização de novos edifícios para os museus, fez com que os arquitetos entrassem tardiamente na discussão dessas questões. O revolucionário projeto do Museu Sem Fim, de Le Corbusier, em forma de uma espiral quadrada que podia crescer indefinidamente, só foi idealizado em 1931: “Deixe eu lhes trazer minha contribuição à idéia de criação de um museu de arte moderna em Paris. Não é um projeto de museu que eu lhes dou aqui, não mesmo. É um meio de conseguir construir, em Paris, um museu em condições que não sejam arbitrarias, mas, ao contrário, que sigam as leis naturais do crescimento, de acordo com a ordem que a vida orgânica manifesta: um elemento sendo suscetível de se juntar à idéia de harmonia, à idéia da parte. (...) O museu não tem fachada; o visitante nunca verá fachadas; ele somente verá o interior do museu. Porque ele entra no coração do museu por um subterrâneo (...) O museu é expansível à vontade: sua planta é uma espiral; verdadeira forma de crescimento harmoniosa e regular.”²⁸ O Museu Sem Fim jamais foi construído.

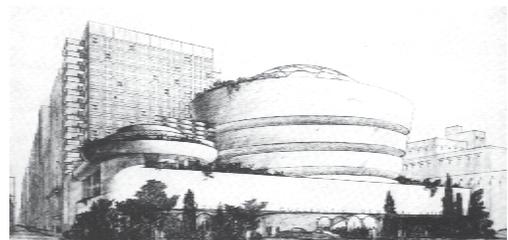
Em 1943, Wright deu início ao projeto do museu Guggenheim em Nova York (fig.7), adotando uma idéia parecida, que transforma a proposta



6

Le Corbusier, Maquete do "Musée de la Connaissance" ou "Musée Sem Fim", Saint Die, Paris, 1939.

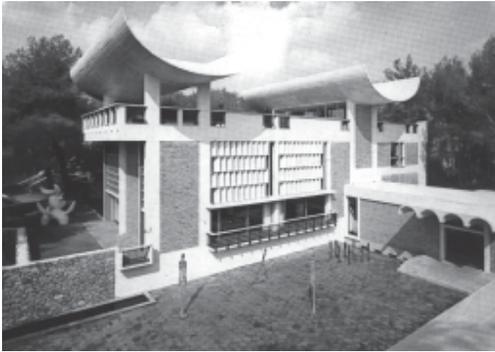
Arquitetura na Bienal de São Paulo. São Paulo: Edições Americanas de Arte e Arquitetura, 1952.



7

Frank Lloyd Wright, Museu Guggenheim, Nova York. Desenho de 1951.

SEARING, Helen. *New American Art Museums*. Nova York: Whitney Museum of American Art, 1982.



8

Sert, Fundação Maeght(1964), Nice, França.

Figura da INTERNET, endereço www.maeght.fr

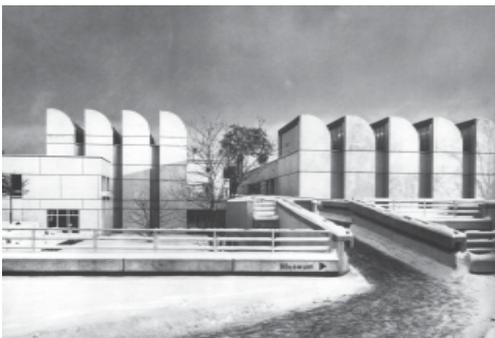
de Le Corbusier em uma espiral curva e ascendente, girando em torno de um grande vazio banhado pela luz natural. Bruce Brooks Pfeiffer levanta a discussão, na qual não vamos entrar aqui, de que Wright já carregava desde 1924, quando projetou um acesso a uma montanha em Maryland, a idéia de um sistema de espirais e que, em 1929, teria se correspondido com empreendedores franceses - sem comprovação admite Pfeiffer - para a construção de um museu em solo francês adotando esse sistema. O projeto do Guggenheim teve as obras iniciadas apenas em 1955 e foi concluído em 1959. Nesse longo período, Wright desenvolveu várias versões do projeto, até chegar ao que seria construído. Wright manteve sempre firme a idéia de que "um museu deve ser extenso, contínuo e bem proporcionado, desde o nível inferior até o superior; que uma cadeira de rodas possa percorrê-lo, subir, baixar e atravessá-lo em todas as direções. Sem interrupção alguma e com suas seções gloriosamente iluminadas internamente desde cima, de maneira apropriada a cada grupo de pinturas ou a cada quadro individual, segundo se queira classificá-los."²⁹

Entretanto, apesar de se pretender funcionalista e a epígrafe "a forma segue a função" ser muito comum nesse período, a arquitetura moderna nunca teve uma relação pacífica com as questões funcionais.

Com o museu Guggenheim não foi diferente: a par da preocupação expressa por seu arquiteto, sua funcionalidade foi severamente criticada desde sua inauguração, tanto pela obrigatória linearidade de qualquer exposição quanto pela dificuldade de exposição de obras de grande tamanho. Com a ampliação empreendida por Gwathmey entre 1982 e 1992, esses problemas deixaram de ser críticos e os valores da arquitetura de Wright, hoje reverenciada pela mídia americana, sobrepõem qualquer dificuldade que ainda persista.

Outro museu moderno digno de nota é a Fundação Maeght (fig. 8), construído entre 1959 e 1964, na costa azul francesa. Sert mostrou, nesse projeto, toda a possibilidade do concreto armado para potencializar a iluminação e ventilação dos museus. O concreto deixado à vista, com as marcas das formas, assume desenhos não comuns com seus sucessivos *sheds* em curva, criando um novo elemento de arquitetura que poderia se constituir em uma nova tipologia de coberturas de museus. Walter Gropius vai utilizar esse mesmo elemento de arquitetura criado por Sert para a cobertura dos Arquivos da Bauhaus (fig. 9), em 1979. O próprio Sert voltou a utilizar esse mesmo elemento de cobertura na Fundação Miró (fig. 10), tornando-o um dos poucos elementos repetitivos na arquitetura modernista.

Poucos arquitetos têm tanta capacidade de estar em dia com as correntes mais em voga da arquitetura como Philip Johnson. Atuante incentivador das vanguardas, foi ao mesmo tempo discípulo e promotor de Mies van der Rohe e de sucessivas gerações de arquitetos e arquiteturas. O seu Projeto para a Kunsthalle (fig. 11), na Alemanha, por isso mesmo, pode ser visto como expoente das ambições da arquitetura da época:



9

Walter Gropius, arquivos da Bauhaus (1979), Berlin, Alemanha.

KLOTZ, Heinrich e KRASE, Waltraud. New Building in the Federal Republic of Germany. Stuttgart: Goethe Institute, 1988.

2000/2

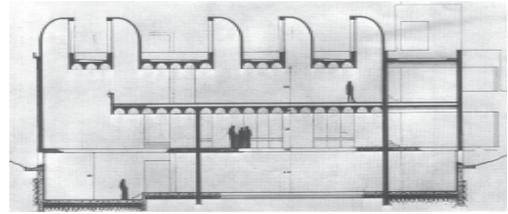
transparência, continuidade espacial entre salas e circulações, explicitação da estrutura e descontextualização urbana.

Também explorando o concreto à vista, Reidy, em 1954, cria no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro um grande salão de 26 x 130m livre de pilares e com perfeito controle da iluminação natural e artificial (fig. 12). Lina Bo Bardi, em 1957, dentro do mesmo espírito e em função de peculiaridades do sítio, projeta um vão de 70m para o Museu de Arte Moderna de São Paulo (fig. 13). Esses dois museus tiveram imediato reconhecimento internacional, tendo seus projetos sido publicados em revistas como *L'Architettura*, *Guided tour of the great museums*, *Bauten und projekte*. Também Bruno Zevi, respeitado crítico internacional de arquitetura, escreveu um artigo sobre o projeto do MASP para o jornal *L'Espresso* em 27 de maio de 1973.

Uma alteração importante na forma do museu modernista vai ser a simplificação de seus espaços internos. As circulações e as salas de exposição se integram num *continuum* espacial. A fluidez e transparência são as marcas dos museus desse período. Fluidez e transparência que a maior parte das vezes inclui também os espaços exteriores desses edifícios (fig. 14).

Mas não era apenas a forma do museu que estava mudando, havia toda uma nova conceituação por trás desses projetos. Os museus agora eram projetados para serem lugares agradáveis de ficar até mesmo independentemente de seus motivos-objeto, o acervo exposto. Para isso foram agregados novos serviços como restaurantes, lojas, parques e jardins, além de outras facilidades e, mais do que tudo, em contraposição ao museu antigo, muita luz natural iluminando amplas circulações e grandes espaços de exposição muito mais integrados e fluidos. A grande novidade foi o uso do concreto armado, que passou a ser utilizado em abundância, propiciando soluções estruturais inusitadas. A presença da estrutura, muitas vezes de forma crua e brutalista, assegurando a possibilidade de grandes plantas livres e propiciando o controle da iluminação natural, quase sempre por *sheds*, vai ser uma das grandes marcas desse período.

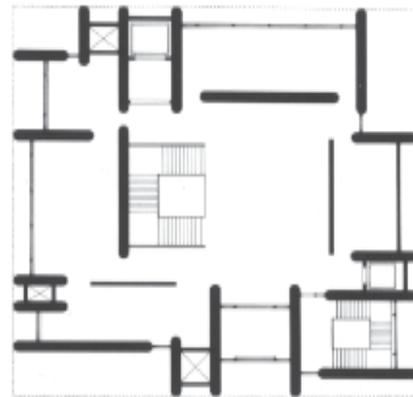
Mas, apesar de tudo, muita coisa ainda permanecia igual. É Montaner que aponta: "Se é verdade que as mudanças promovidas pelo movimento *avant-garde* na virada do século foram radicais e qualitativas, apenas uma pequena parte do seu trabalho - aquela dos dadaístas, surrealistas, construtivistas, futuristas soviéticos - rompeu com a relação tradicional entre pintura e espaço. A maior parte do trabalho de Mondrian, Kandisky, Klee, Picasso e o resto, permaneceu dentro dos cânones convencionais que determinam o que é um quadro. As mudanças mais radicais têm sido produzidas pelas vanguardas mais recentes. O seu tamanho, forma e características têm exigido a transformação do espaço de exibição. *Art brut*, *pop art*, *land art*, minimalismo, videoarte, *happenings*, performances, instalações e tantos outros meios artísticos, mais ou menos interativos ou efêmeros, começaram a ditar suas próprias leis, que deve-



10

Sert, Jackson e Associados, Fundação Joan Miró, 1975, Barcelona. Corte típico, mostrando a valorização da luz natural como elemento de projeto.

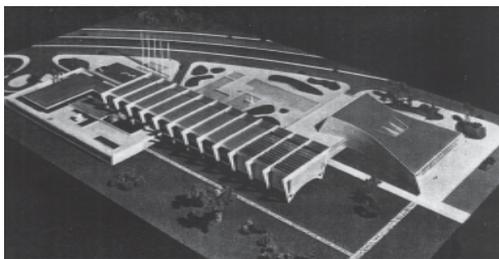
Fundación Joan Miró. Sert, Jackson e Associados. Reportaje Arquitectónico. Barcelona: Fundació Joan Miró.



11

Philip Johnson, Kunsthalle, Alemanha, 1966.

KLOTZ, Heinrich e KRASE, Waltraud. New Building in the Federal Republic of Germany. Stuttgart: Goethe Institute, 1988.



12

Afonso Eduardo Reidy, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro MAM - 1954.

MAM, foto da maquete. Catálogo de apresentação do projeto, 1954. Centro de Documentação do MAM.

riam guiar sua exposição em um museu. Às vezes uma exibição específica exige um espaço especialmente constituído. Outras vezes, o tamanho e o peso do trabalho obrigam o prédio a atender certas condições especiais de infra-estrutura. Quase invariavelmente é exigido um espaço com provisões tecnológicas sofisticadas. Resumindo, espaços destinados a abrigar trabalhos de arte contemporânea devem possuir certas qualidades cuidadosamente definidas, provavelmente incluindo flexibilidade, versatilidade e um alto nível de tecnologia.”³⁰

As novidades introduzidas pelas primeiras gerações de arquitetos modernos foram feitas de forma muito mais intuitiva do que científica. Todos esses exemplos pioneiros de renovação do método de projetar museus mostram a grande sensibilidade de seus arquitetos às novas necessidades surgidas em seu tempo, mas ainda não podemos creditar à ciência museológica as mudanças ocorridas. O Museu Sem Fim de Le Corbusier, o Guggenheim de Wright, a Fundação Maeght de Sert e muitos outros, foram elaborados mais com a sensibilidade e intuição de seus autores do que fundamentados em novos preceitos científicos, já que, à época ainda não tínhamos a ciência museológica estruturada. Entretanto, esses museus, ao se contraporem aos velhos museus, muito mais fechados e escuros, propiciaram a oportunidade de estudos comparativos e desenvolvimento da ciência museológica.

Novos Museus

Assim como a arte se modificou nos últimos anos, a arquitetura também passou por um processo de revisão. Todos os dogmas modernistas, desde o *grande vão* até a *verdade dos materiais*, passaram por uma reavaliação conceitual importante. A arquitetura de museus modificou-se bastante. Os arquitetos de hoje, chamados pós-modernos, têm uma grande liberdade para propor as mais diferentes soluções para seus projetos de museus, podendo incluir desde velhos princípios acadêmicos até os mais audaciosos *hightechs*. O ponto comum, que une a linguagem de quase todos, é a preocupação com a inserção urbana e o predomínio das grandes circulações internas. Uma referência importante dessa terceira fase dos projetos de museus é o trabalho de James Stirling para a Neue Staatsgalerie³¹ em Stuttgart (fig. 15), na Alemanha. Esse projeto de 1977, inaugurado em 1982, é uma ampliação resolvida na forma de um anexo autônomo e tem uma planta que faz uma clara referência ao Altes Museum (1823-1830) de Schinkel³² (fig. 5). Os espaços de exposição retomam os percursos em *enfilade*, considerados conservadores pelos modernistas. Por outro lado, os espaços de circulação, convivência e serviços não têm nada de conservadores. Pelo contrário, abusam do ecletismo, das citações, ironias e humores. Outro destaque é sua inserção na cidade: Stirling criou um museu que é um verdadeiro caminho de ligação entre dois setores da cidade, reavaliando a relação da edificação com o urbano.

Além da nova atitude dos arquitetos, mais uma novidade contribuiu

2000/2

para modificar a maneira de projetar museus: a ciência museológica. Nos anos 30, começou a tomar corpo a necessidade de sistematizar os conhecimentos dispersos sobre a conservação de objetos em museus. Mas é a partir do ano de 1950, com a criação do Instituto Internacional para a Conservação de Trabalhos Históricos e Artísticos (IIC), que se considera constituída a museologia como ciência. Entretanto, sua influência sobre a maneira de projetar museus ainda demorou algumas décadas para se concretizar. Somente nos anos 80, com a onda renovadora de museus, é que vão ser incluídas as demandas museológicas cientificamente definidas. É neste período que os museus deixam de ser simples galerias de exposição (mal iluminadas no período palaciano e exageradamente iluminadas no período modernista) e os arquitetos passam a enfrentar com muito mais rigor toda a complexidade do programa museu, deixando que se perceba, como aponta Corona Martinez, um certo paradoxo entre o discurso funcionalista dos verdadeiros modernistas e sua prática.

Entretanto, cabe ressaltar que, mesmo não tendo sido o resultado de um embate científico entre museólogos e arquitetos, os museus modernistas representaram a maior mudança já ocorrida na forma de projetar museus. Fazendo justiça aos pioneiros do movimento moderno, a maior parte dos novos procedimentos já tinha sido lançada. Aqui mesmo no Brasil, no exemplo do MAM do Rio de Janeiro, projetado por Reidy no final da década de 50, podemos ver na memória de seu projeto toda a preocupação com iluminação natural e artificial, variedade de tipos de exposições e mesmo com o controle climático. Este projeto alcançou um novo patamar referencial para os museus brasileiros. Mas a descontinuidade no processo de projetar e construir museus, entre nós, faz com que nossa atualização se dê aos saltos, depois de longos períodos de repetição de procedimentos projetuais. O MAM foi, neste sentido, mais do que o MASP, o último salto importante em matéria de museus.

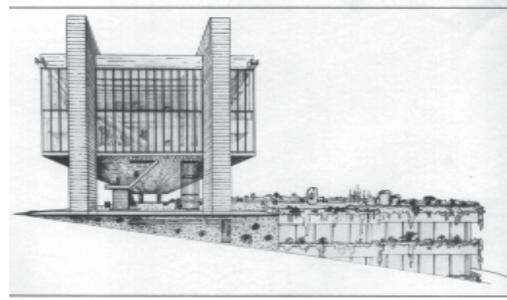
Montaner, em seu livro "Novos Museus"³³, diz que a característica predominante dos novos museus é a complexidade do programa, a substituição do espaço flexível pelas tradicionais salas e galerias, a excelência dos métodos de conservação, exibição e iluminação dos objetos e o papel urbano que assumem, como monumento e lugar de arte.

Montaner classifica esses novos museus em alguns tipos básicos:

a - a grande caixa *hightech*, de forma prismática, onde todas as funções são distribuídas em seu interior homogêneo. É o caso do Centro Cultural Georges Pompidou (1971-77), de Renzo Piano e Richard Rogers, e do Centro de Arte Contemporânea de Nîmes, de Norman Foster;

b - a articulação, dentro de uma unidade muito clara, de elementos independentes que abrigam diferentes funções, como a Staatsgalerie em Stuttgart, de James Stirling;

c - a reciclagem de edifícios históricos ou mesmo de conjuntos de edifícios dos centros históricos das cidades, como a Gare d'Orsay de Gae Aulenti em Paris;



13

Lina Bo Bardi, Museu de Arte de São Paulo - MASP - 1957.

Masp - desenho feito por Lina Bo Bardi especialmente para a coleção O Mundo dos Museus.
Rio de Janeiro: Codex, 1968.

d - os museus construídos em zonas rurais, que aproveitam a possibilidade de dispersão, como o Getty Center de Richard Meier, em Los Angeles.

Pode-se acrescentar um quinto tipo, que é a atualização, através de reformas modernizadoras, muitas vezes superpostas ao longo da história, dos próprios museus tradicionais. O exemplo mais notório, depois do Museu do Louvre, é o do Metropolitan de Nova York.

Em qualquer que seja a tipologia adotada, a solução para a complexidade técnica resultou, e aí está uma das grandes novidades projetuais, na criação de espaços *serventes*³⁴ cada vez mais complexos, quase sempre escondidos, como gigantescos *poches*, como no Kunst Museum de Bonn de Axel Schultes, ou em andares técnicos nos entrespisos. Uma outra novidade é o abandono da *solução estrutural*, ou seja, a estrutura volta a ocupar o papel de coadjuvante na solução construtiva do edifício e deixa de ser o elemento de expressão preponderante.

O Museu do Louvre, mais uma vez, passou a ser a principal referência da revitalização dos museus quando sofreu uma reforma modernizadora a partir de 1981, que o transformou no Grande Louvre doze anos depois. A reforma empreendida pelo arquiteto sino-americano I. M. Pei tornou gigantescas as já grandes instalações desse museu. Partindo do princípio de que qualquer museu que se preze oferece 2m² de área de serviço para cada m² de sala de exposição, Pei aumentou espetacularmente a área de recepção, dos 1.800m² para 22.300m², e dos serviços técnicos, que passaram de 24.200m² para 77.200m².

A reciclagem da Gare D'Orsay (fig. 16), em Paris, não é um marco menos importante para a arquitetura dos anos 80. Ela significa uma nova atitude em relação aos centros históricos e seus edifícios representativos. A demolição da antiga estação de trens já estava decidida e autorizada desde 1970 para a construção de um grande hotel internacional, quando em 1973, por uma nova sensibilidade em relação aos edifícios do século XIX, é inventariada como bem dos monumentos históricos franceses. O governo francês, em vez de demolir a velha estação, decidiu, em 1979, empreender uma reciclagem desse edifício, organizando um concurso de arquitetura para escolher o projeto de um museu dedicado ao século XIX. O projeto vencedor foi o de R. Bardon, P. Colboc e J. P. Philippon com a proposta de construção de um novo edifício dentro do antigo. A arquiteta italiana Gae Aulenti foi convidada a integrar a equipe e acabou tendo um papel preponderante no desenvolvimento do projeto.

Esses são apenas alguns exemplos da grande febre de construção e reconstrução de museus que tomou conta dos países mais ricos do mundo a partir dos anos 80. Só a França tinha, em 1994, mais de 250 canteiros de obras simultâneos. Os museus adquiriram uma nova importância econômica e social, tornando-se uma das formas de cidades e países se incorporarem nas rotas turísticas internacionais. Uma verdadeira disputa iniciou-se nesse setor. O exemplo mais notório disso é o Museu Guggenheim



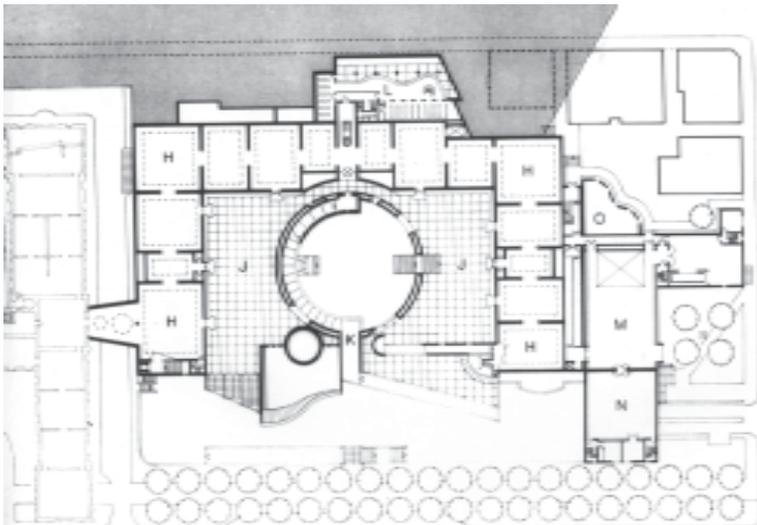
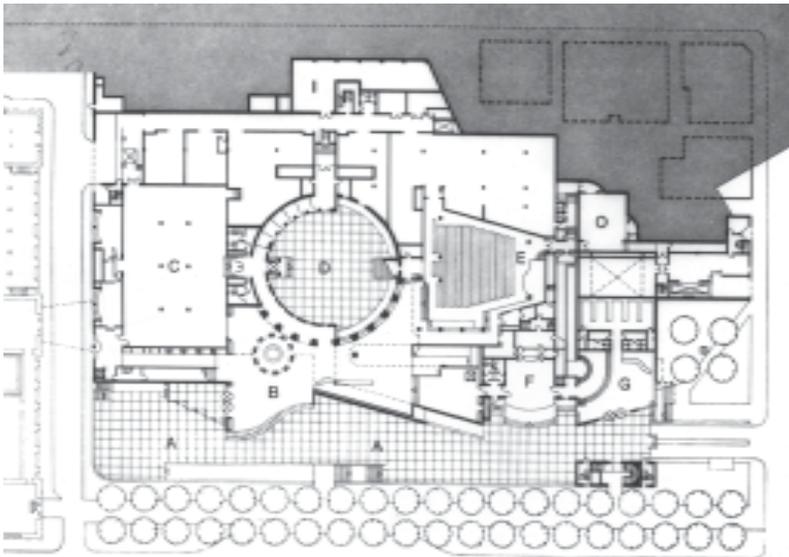
14

Mies van der Rohe, Neue Nationalgalerie, 1965-1968, Berlin, Alemanha. Neste caso, o suporte tradicional, a parede, desapareceu completamente. Um pavimento em subsolo, sem aberturas para o exterior, ameniza a radicalidade desta proposta.

KLOTZ, Heinrich e KRASE, Waltraud. New Building in the Federal Republic of Germany. Stuttgart: Goethe Institute, 1988.

2000/2

de Bilbao, que colocou esta quase desconhecida cidade nas páginas da imprensa internacional. A consequência tem sido um grande fluxo turístico. Também Porto Alegre passou a experimentar a potencialidade desse fenômeno com a notícia de contratação de Álvaro Siza para realizar o projeto da nova sede da Fundação Iberê Camargo.



15

James Stirling e Michael Wilford, Neue Staatsgalerie, 1977-1982, Stuttgart, Alemanha.

KLOTZ, Heinrich e KRASE, Waltraud. New Building in the Federal Republic of Germany. Stuttgart: Goethe Institute, 1988.



16

Gae Aulenti, Musée D'Orsay, 1980-1986. Paris, França.

Aproveitando uma velha estação de trens desativada, este é um dos melhores exemplos do reencontro da arquitetura contemporânea com a arquitetura histórica, apesar do decorativismo exagerado de sua concepção, que oblitera, muitas vezes, as qualidades arquitetônicas do edifício original.

MONTANER, Josep Maria. Nouveaux Musees. Espaces pour l'art et la culture. Barcelona: Gustavo Gili, 1990.

NOTAS

1. GIRAUDY, Danièle e BOUILHET, Henri. *O museu e a vida*. Porto Alegre: IEL, 1990.
2. O Palácio Médici, em Florença, é considerado por muitos autores, segundo Eilean Hooper-Greenhill em *Museums and shaping of knowledge*, o primeiro museu privado da Europa.
3. ENCICLOPÉDIA LAROUSSE CULTURAL, São Paulo: Universo, 1988.
4. Id. *ibid.*
5. No volume dedicado ao Museu do Louvre da coleção *O mundo dos museus*. Rio de Janeiro: Codex, 1967, conta-se que “Catarina de Médicis mandou erguer a Pequena Galeria chamada hoje Apolo e pensava em imitar a coleção dos Uffizi no Palácio Pitti de Florença, pela união, por meio de uma comprida galeria, do Palácio do Louvre e da residência das Tulherias”.
6. Na maior parte das vezes, os próprios reis se anteciparam e tornaram públicas as suas coleções.
7. PEVSNER, Nikolaus. *História de las tipologias arquitetônicas*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
8. GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.
9. COLQUHOUN, Alan. *Racionalismo: um conceito filosófico na arquitetura*. Revista Gávea n.9, Rio de Janeiro: PUC, 1991.
10. VITRUVIO, Marco Lucio. *Los diez libros de arquitectura*. Barcelona: Ibérica, 1955.
11. DURAND, J.N.L. *Précis des leçons d'architecture*. Fac-símile da edição de 1819, da Biblioteca de Munique.
12. BESSET, Maurice. *Obras, espacios, miradas. El museo en la historia del arte contemporáneo*. Madrid: Revista A&V, n.39, 1993.
13. NEUFERT, Ernest. *Arte de proyectar en arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1948.
14. HOOPER, Eilean - Greenhill. *Museums and the shaping of knowledge*. Londres: Routledge, 1995. Tradução do autor.
15. MUSEU BRITÂNICO - LONDRES. *Enciclopédia dos museus*. São Paulo: Melhoramentos, 1967.
16. Citação extraída da contracapa da edição espanhola do livro de Boullée.
17. BOULLÉE, Étienne-Louis. *Arquitectura. Ensayo sobre el arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1985.
18. DURAND, J.N.L. *Précis des leçons d'architecture*. Fac-símile da edição de 1819, da Biblioteca de Munique.
19. DURAND, op. cit. Tradução do autor.
20. DURAND, op. cit. Tradução do autor.
21. SERRALLER, Francisco Calvo. *Breve história del Museo del Prado*. Madrid: Alianza, 1994.
22. SEARING, Helen. *New american art museums*. Nova York: Whitney Museum of American Art, 1982. Tradução do autor
23. Id. *ibid.*
24. BESSET, Maurice. *Obras, espacios, miradas. El museo en la historia del arte contemporáneo*. Madrid: Revista A&V, n.39, 1993.
25. Id. *ibid.*
26. ENCICLOPÉDIA LAROUSSE CULTURAL. São Paulo: Universo, 1988.
27. COSTA, Lúcio. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.
28. BOESIGER, Willy. *Le Corbusier*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976. Tradução do autor.
29. PFEIFFER, Bruce Brooks et al. *El Solomon R. Guggenheim Museum*. Nova York: Guggenheim Museum Publications, 1995. Tradução do autor.
30. MONTANER, Josep Maria. *New museums*. New York: Princeton, 1990. Tradução do autor.
31. KLOTZ, Heinrich e KRASE, Waltraud. *New museum buildings in the Federal Republic of Germany*. Stuttgart: Goethe Institute, 1988.
32. PEVSNER, Nikolaus. *História de las tipologias arquitetônicas*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
33. MONTANER, Josep Maria. *Nouveaux musées*. Barcelona: Gustavo Gili, 1990.
34. Expressão utilizada pelo arquiteto norte-americano Louis Khan para diferenciar os espaços-meio dos espaços-fim, por ele chamados de *serventes e servidos*, respectivamente.

Flávio Kiefer

Arquiteto FAU-UFRGS 1979.
Especialista em Transportes Urbanos, França 1981.
Mestre em Arquitetura PROPAR-UFRGS 1998.
Professor de Projeto VI e membro da Comissão Coordenadora da Faculdade de Arquitetura Ritter dos Reis.
Projetos premiados em concursos de arquitetura e bienais.
Projetos e artigos publicados em jornais e revistas nacionais e internacionais.
Sócio-gerente da Kiefer Arquitetos S/C Ltda.