

Simone Neiva
Rafael Perrone

a

FORMA e O PROGRAMA DOS
GRANDES MUSEUS
INTERNACIONAIS

082

pós-

RESUMO

O presente artigo trata da evolução da forma e do programa dos grandes museus internacionais, ao longo de cinco séculos. Foram analisados os museus surgidos entre os séculos 17 e 19; os museus modernos – Museu para uma Cidade Pequena (Mies van der Rohe), Museu Guggenheim de Nova York (Frank Lloyd Wright) e Museu do Crescimento Ilimitado (Le Corbusier); e os museus contemporâneos – Centro George Pompidou (Richard Rogers/Renzo Piano) e o Museu Guggenheim de Bilbao (Frank Ghery). Surgido do hábito de colecionar, até o século 19, o museu não constituía um envoltório identificável com a categoria que hoje conhecemos. Inicialmente constituído apenas de um corredor, seu programa evolui, de um conjunto de salas e biblioteca, a espaços que reproduzem uma vida urbana sintetizada em seus interiores. Em seu edifício, elementos arquitetônicos históricos, como a escadaria, o pórtico e a rotunda, foram consagrados. Contudo, a partir de meados do século 20, o museu tornou-se o lugar de ousadias formais, assumindo a transparência do vidro, a dinâmica da espiral, ou a movimentação da garrafa de Boccioni.

PALAVRAS-CHAVE

Museu, forma, programa, museus (Arquitetura).

LA FORMA Y EL PROGRAMA DE LOS GRANDES MUSEOS INTERNACIONALES

pós- | 083

RESUMEN

El presente artículo trata de la evolución de la forma y del programa de los grandes museos internacionales, a lo largo de cinco siglos. Han sido analizados los museos surgidos entre los siglos 17 e 19; los museos modernos: Museo para una Ciudad Pequeña (Mies van der Rohe), Museo Guggenheim de Nueva York (Frank Lloyd Wright) y Museo del Crecimiento Ilimitado (Le Corbusier); y los museos contemporáneos: Centro George Pompidou (Richard Rogers/Renzo Piano) y el Museo Guggenheim de Bilbao (Frank Ghery). Surgido del hábito de coleccionar, hasta el siglo 19, el museo no constituía una envoltura identificable con la categoría que hoy conocemos. Inicialmente constituido tan sólo de un pasillo, su programa evoluciona, desde un conjunto de salas y biblioteca hacia espacios que reproducen una vida urbana sintetizada en sus interiores. En su edificio, elementos arquitectónicos históricos, como la escalinata, el pórtico y la rotonda, fueron consagrados. Pero, a partir de mediados del siglo 20, el museo se convirtió en el lugar de osadías formales, asumiendo la transparencia del vidrio, la dinámica de la espiral o el movimiento de la botella de Boccioni.

PALABRAS CLAVE

Museo, forma, programa, museos (Arquitectura).

THE FORM AND THE PROGRAM OF THE GREAT INTERNATIONAL MUSEUMS

084

pós-

ABSTRACT

This paper discusses the evolution of the form and program of major international museums over the last five centuries. We analyzed museums built between the 17th and 19th centuries; modern museums, including the Museum for a Small City (Mies van der Rohe), the Guggenheim Museum in New York (Frank Lloyd Wright), and the Museum of Unlimited Growth (Le Corbusier); and contemporary museums such as Centre George Pompidou (Richard Rogers/Renzo Piano) and the Guggenheim Museum Bilbao (Frank Gehry). Born from the habit of collecting, up until the 19th century, museums were not identifiable as the attraction we know today. Initially consisting of only a corridor, their program evolved from a set of rooms and library to spaces that replicate urban life synthesized in their interiors. In their buildings, historic architectural elements such as stairs, porticos, and rotundas were consecrated. However, starting from the mid-19th century, museums have become a place of formal audacity, assuming the transparency of glass, the dynamics of the spiral, or the movement of Boccioni's bottle.

KEY WORDS

Museum, form, program, museums (architecture)

I. DO MUSEION AO MUSEU DO SÉCULO 19

Etimologicamente, a palavra museu nasce da palavra latina *museum*, derivada do termo grego *Museion*, templo ateniense dedicado às musas gregas, filhas de *Mnémosis*, divindade da memória (SUANO, 1998). Segundo a mitologia, eram as musas que, por meio de danças e músicas, ajudavam os homens a esquecer seus problemas. Eles, em agradecimento, depositavam no templo escudos, vasos, joias e esculturas, como oferendas. Mas, embora as obras estivessem ali expostas mais para as divindades, do que para serem observadas pelos humanos, a reunião de peças faz surgir a primeira coleção de arte. Assim, o museu se origina do ato, inerente ao homem, de colecionar.

Ao abandonarmos a mitologia, o primeiro registro a respeito do surgimento do museu data do século 3 a.C., o *Museion*, parte do palácio de Alexandria, fundado por Ptolomeu I no Egito – um famoso centro de estudos da cultura helenística, que abrigava objetos artísticos e uma biblioteca. Mais tarde, nos séculos 15 e 16, dois fatores contribuíram para o aumento do colecionismo: o advento das grandes navegações, com naus que cruzavam os oceanos, trazendo do Novo Mundo para a Europa objetos exóticos artísticos e naturais; e o Renascimento, período que retoma os modelos clássicos, louva o cientificismo e coloca o homem no centro do universo. As peças, trazidas de lugares desconhecidos, por vezes resultado de pilhagens, iam desde obras de arte a insetos. A variada coleção era alocada, então, pelos nobres, em cômodos não muito amplos, denominados gabinetes de curiosidades ou câmaras das maravilhas.

Ao longo do tempo, a crescente classe burguesa, a exemplo da aristocracia, cria suas próprias coleções, dando origem à galeria ou *loggia* – uma longa sala, com peças expostas lado a lado, com janelas laterais, por onde penetra a luz natural. Até aquele momento, não existia arquitetura específica, nem uma definição para a edificação museu, e as coleções eram dispostas em edificações existentes, como palácios, casas de campo ou castelos. Dentro desses espaços, originalmente não destinados à exposição de quadros ou obras, elegia-se, para esse fim, um corredor de ligação entre duas seções distantes.

Um caso curioso é o da galeria Uffizi (1561), por tratar-se não da transformação de um mero corredor, mas da transformação de toda uma edificação (Fig. 1). Obra de Vasari em Florença, a princípio destinada à administração pública da Toscana, a galeria recebe a coleção dos ducais. A história conta que, em 1581, Francesco I juntou na sala da tribuna algumas pinturas e importantes esculturas, e que, graças ao hábito do colecionismo das gerações subsequentes – os Médicis e os Lorena –, Uffizi tornou-se a galeria de arte mais completa da Itália e uma das mais importantes do mundo (NESTI, 1998). Durante o século 17, as galerias são de grande importância, na construção do imaginário burguês de prestígio, o que acaba por ser determinante durante a Revolução Francesa. 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 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 cultural e social. Como se pode observar, a organização linear derivada de um ambiente de circulação caracterizou, em grande parte, o formato do museu como um agenciamento de salas.

Gradativamente, a galeria que expunha peças lado a lado mescla-se à sala única de exposição, surgindo o “palácio-museu”, edifício considerado por Mariconde como a origem tipológica do museu, *“uma adaptação feita em edifícios existentes, onde já existiam espaços apropriados ou uma sucessão de salas onde podiam ser exibidas obras de valor artístico ou patrimonial”* (MARICONDE, 1998, p. 47).

Ao final do século 17, período pouco inovador no exterior da arquitetura e que terá *“sobretudo imprimido sua marca na decoração de interiores”* (STAROBINSKY, 1994, p. 23), os arquitetos anseiam pela substituição do Barroco, tido como imperfeito e exagerado, pela pureza e clareza das ordens clássicas. Os projetos são então pautados por tratados de Arquitetura, como o “Novo Tratado sobre o Conjunto da Arquitetura”, de Cordemoy (1706), o “Ensaio sobre a Arquitetura” do abade Laugier (1753), ou o “Curso de Arquitetura” de Blondel (1750), estudos que procuram *“liberar as ordens clássicas de qualquer tipo de distorção”* (SUMMERSON, 1982, p. 93). Ao mesmo tempo, as descobertas recentes dos sítios arqueológicos de Pompeia (1748) e Herculano (1711) permitem uma maior precisão no estudo das características da Arquitetura clássica.

Em 1742, o Conde Algarotti cria, a convite de Augusto III, o projeto de um museu em Dresdem que já demonstra a busca pela geometria pura (Fig. 2). A arquitetura proposta para o museu tem como partido um quadrado com um grande pátio no centro. A característica de seu projeto se constituiu por meio de seu interesse de teor enciclopédico, o qual se conjugava com o das manifestações neoclássicas, que tinham a intenção de reunir no museu uma coleção ampla, que contivesse como um catálogo de estilos de todas as épocas. Sua organização espacial já não é linear, mas de contundente organização simétrica, geométrica e axial.

Um quadrado com um grande pátio e em cada lado uma loggia coríntia e uma sala em cada um destes lados. Estas oito galerias desembocam em quatro salões em ângulo, encimados por pequenas cúpulas. Outra cúpula maior está no centro de cada lado, iluminando a sala principal atrás da galeria correspondente. (PEVSNER, 1979, p. 135)

O museu de Dresdem é considerado pelo historiador Nikolau Pevsner como o mais antigo projeto de museu conhecido.

Em 1783, o arquiteto Etienne-Louis Boullée projeta um museu que demonstra um maior refinamento do gosto neoclássico (BOULLÉE, 1995). Em seu projeto, Boullée sobrepõe uma planta em cruz grega a um quadrado, e, no cruzamento das duas figuras geométricas, insere uma rotunda encimada por uma cúpula circular, por onde penetra a luz (Fig. 3). A composição quadrada é ladeada por quatro imensos pórticos semicirculares. Sua forma é simples, e seu

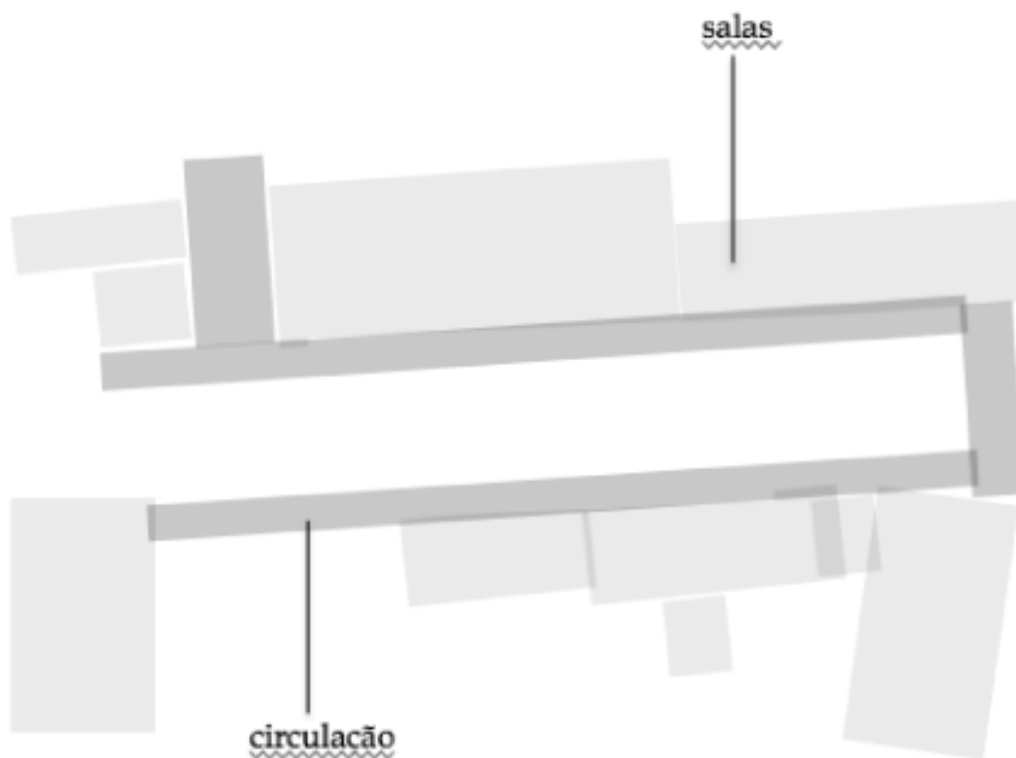


Figura 1: Galeria degli Uffizi, Florença, Giorgio Vasari, 1560. Esquema distributivo.
 Fonte: Desenho dos autores.

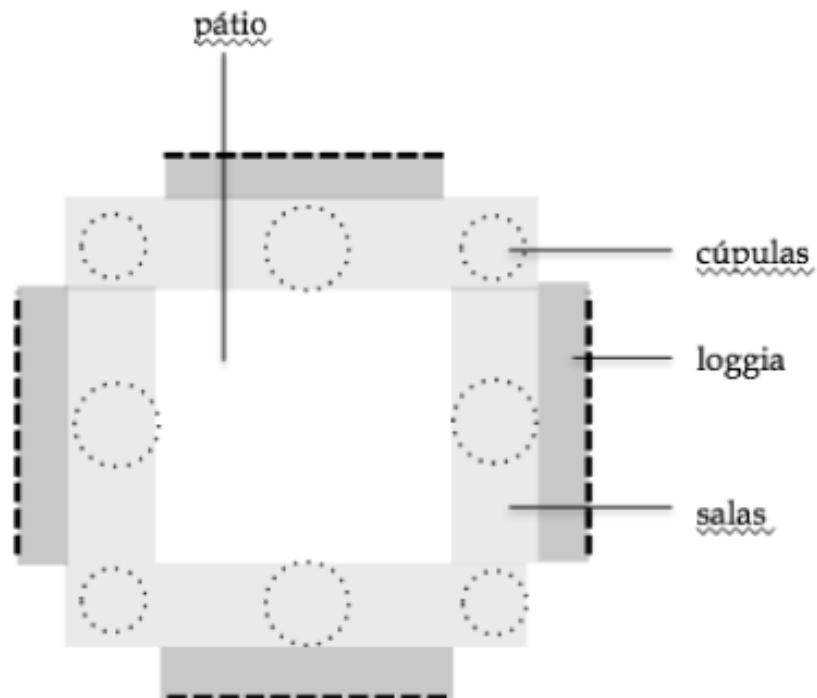


Figura 2: Museu em Dresden, Conde Algarotti, 1742. Esquema distributivo (s/escala).
 Fonte: Desenho dos autores.

Figura 3: Projeto de Museu. Étienne-Louis Boullée, 1783. Esquema distributivo (s/escala).
Fonte: Desenho dos autores.

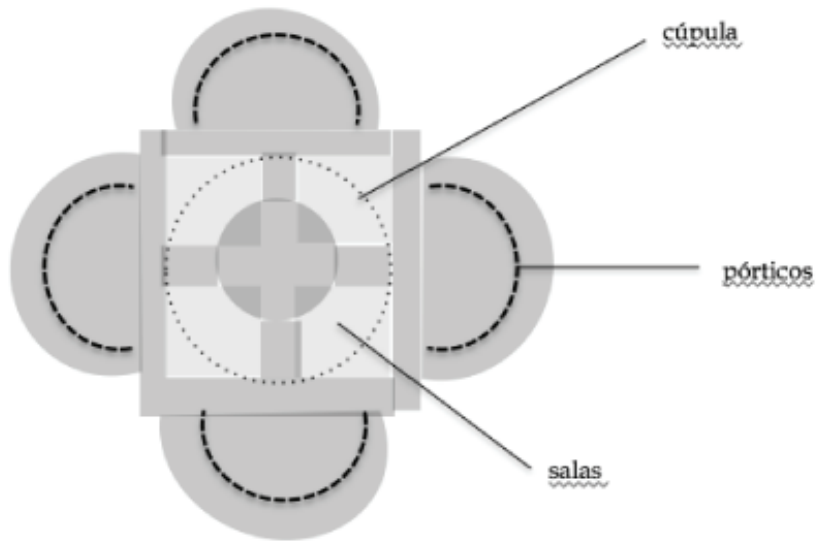


Figura 4: Museu do Prado, Juan Vilanueva, Madri, 1784. Provável planta original.
Fonte: Wikipedia, 2013.

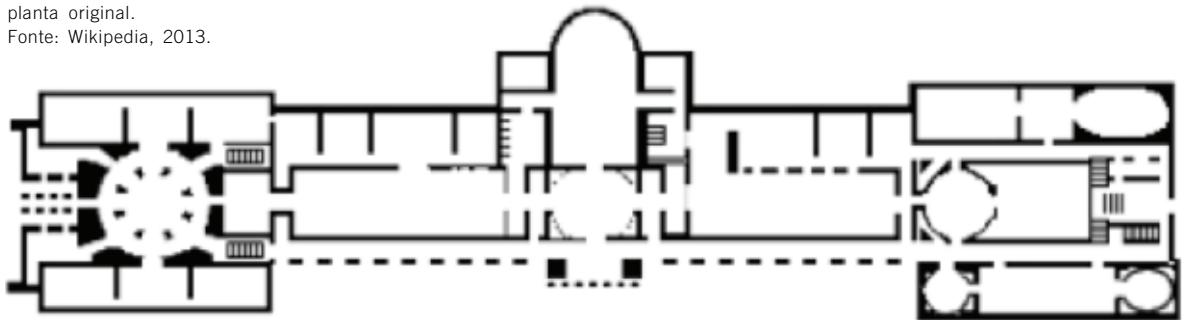
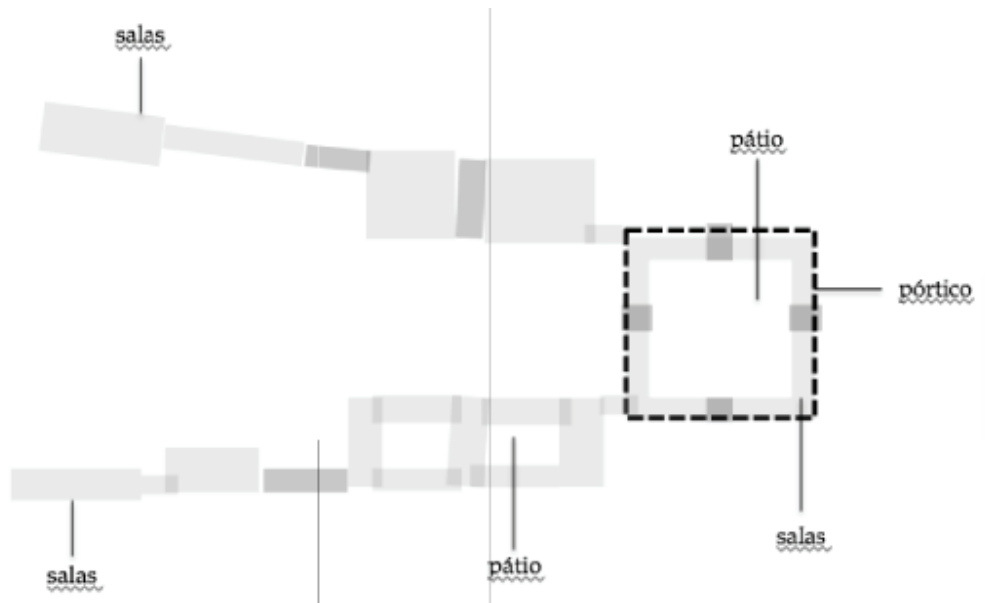


Figura 5: Museu do Louvre, Pierre Lescot, Paris, 1793. Esquema distributivo (s/escala).
Fonte: Desenho dos autores.



programa, não menos. O que demonstra, de certo modo, a falta de tradição dessas instituições, para gerar o conhecimento sobre um programa de necessidades específicas. Todo o espaço é aparentemente expositivo. Não há vestígio de cômodos para outras atividades. Provavelmente, o centro seria reservado às obras de maior importância, enquanto as laterais abrigariam obras menos significativas. A escala é grandiosa. Além disso, na proposta de museu, dentre as contribuições prestadas pelos projetos de Etienne-Louis Boullée, está a proposição de percursos que remetem a *marche*, com a qual se revela a simetria e a hierarquia das galerias e pátios internos.

Os primeiros projetos de museus são somente especulações teóricas. Todavia o Museu do Prado, em Madri, uma das últimas propostas do século 18, foi efetivamente construído. Projetado por Juan Vilanueva em 1784, sua arquitetura é simples. Compõe-se a partir de um pórtico de colunas, de onde partem dois pavilhões laterais simétricos. Sua planta é formada por espaços contíguos organizados sequencialmente, de modo que o acesso a cada compartimento permita o acesso ao seguinte, criando uma espécie de corredor (Fig.4). Do mesmo modo que no projeto de Boullée, as salas são dispostas ao redor de pátios internos. Até aquele momento, em projetos desta natureza, as necessidades resumiam-se a espaço expositivo para objetos e a uma biblioteca.

No fim do século 18 e princípio do 19, imperavam, na forma arquitetônica, pórticos, frontões, pátios, rotundas, peristilos, cúpulas e escadarias, elementos constituintes do que Summerson denomina de neoclassicismo – “*uma Arquitetura que, por um lado tende à simplificação racional defendida por Cordemoy e Laugier e, por outro, busca apresentar as ordens com maior fidelidade arqueológica*” (SUMMERSON, 1982, p. 94). O neoclassicismo norteia os projetos de museus no século 19 e perdura até o início do século 20.

Com a Revolução Francesa (1789-1799), gradativamente, as coleções tornam-se públicas. Para a burguesia do século 18, tomado o poder, era necessário solidificar seu papel de classe dirigente, em substituição à aristocracia. A propagação de ideais de liberdade contrários ao clero e ao absolutismo, e a convicção de que as riquezas não eram propriedade exclusiva de poucos se espalham. Assim, com a passagem da noção de coleção à de patrimônio, surgem os museus no sentido mais popular – a instituição que expõe objetos. A primeira delas é o Museu do Louvre (1793) (Fig.5):

[...] instituição ideal para abrigar as coleções necessárias às ciências naturais em sua tarefa classificatória [...] era também a instituição ideal para espalhar as mudanças em curso na sociedade europeia. A burguesia, a exemplo da aristocracia, passou a fazer uso do museu como palco para a exibição de suas conquistas. (SUANO, 1998, p. 11)

O Museu do Louvre, o primeiro museu nacional europeu, ocupa a princípio parte do Palácio Real do Louvre. Nesse sentido, a forma original não se configurou como um programa de um Museu, mas ocorreu uma translação das obras a delimitações de pré-existências. Apesar de a história do palácio remontar à Idade Média, o edifício que hoje abriga o museu começa a ser construído em 1546, quando Francisco I manda demolir o palácio medieval e inicia uma série de reformas e ampliações, com duração de cinco séculos. Durante cinco séculos, vários arquitetos de renome, como Pierre Lescot, Mansard, Perrault e Bernini,

participaram da história desse edifício. A rigor, as modificações só terminaram em 1989, com a construção da pirâmide de cristal, projeto do arquiteto norte americano I. M. Pei. Contudo, a despeito da importância histórica de edificações como o Museu do Louvre, na França, ou o Museu do Prado, em Madri, apenas no século 19 é que o museu assume uma maior definição, quanto a seus aspectos formais e programáticos. Joseph Rykwert (1988) afirma que os especialistas em geral entendem não ter havido, até o século 19, uma arquitetura identificável como museu, como hoje conhecemos.

Sob os efeitos da Revolução Industrial, o século 19 vive grandes transformações econômicas, políticas e sociais. Novos programas arquitetônicos substituem os frequentes projetos de palácio e igrejas, para atender à crescente população. *“Após a Revolução, a evolução do Neoclassicismo estava essencialmente inseparável da necessidade para acomodar as novas instituições da sociedade burguesa e para representar a emergência do novo estado público”* (FRAMPTON, 1980, p. 17). Nesse momento, a França passa a ser o centro das novas teorias arquitetônicas, ditando modelos para a arquitetura das fábricas, pavilhões de exposições, habitação e museus.

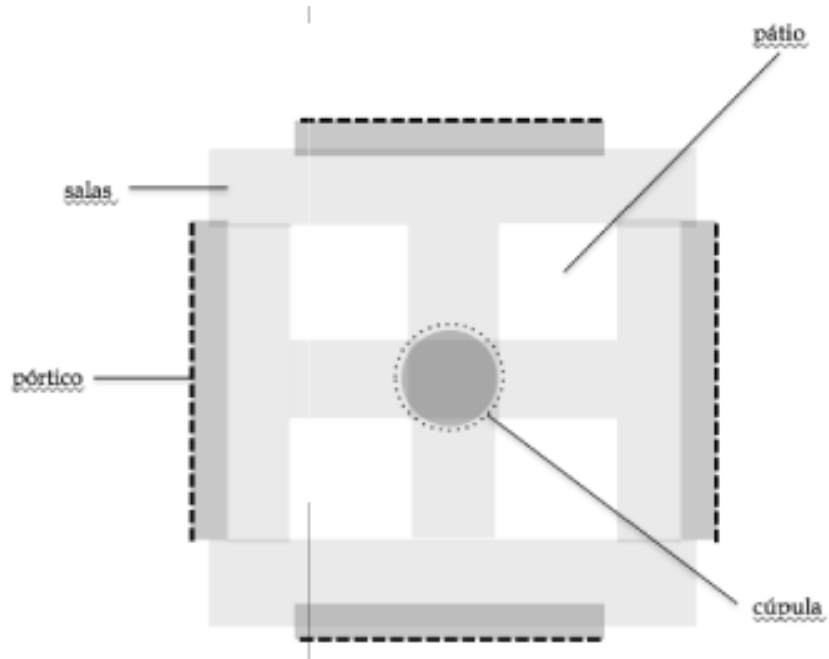
No século 19, após a Revolução, a Academia Real de Arquitetura é substituída pela Academia Francesa, que sistematiza conhecimentos sobre o projeto arquitetônico, desenvolvendo um método projetual largamente utilizado, o método Beaux-Arts. O método lidava com motivos antigos da arquitetura egípcia, grega e romana, fundamentado na adoção de um número limitado de variáveis, na simetria para organização da planta e dos volumes. Embora amplamente empregado, o método enfrenta as críticas de Jean Nicolas Louis Durand, antigo aprendiz de Boullée, que entende que a arquitetura deveria ser criada a partir de um processo mais racional.

Em 1802, utilizando elementos arquitetônicos previamente conhecidos como cúpulas, galerias e pátios, Durand projeta o edifício de um museu que, apesar de não construído, torna-se referência para projetos subsequentes. Sua forma constitui-se de uma planta quadrada, em que salas em suíte e quatro pátios são divididos por dois eixos principais simétricos (Fig.6). Cada fachada possui seu acesso particular, servido por escadarias e pórticos de colunas.

O programa do museu de Durand prevê uma maior variedade de usos que seus antecessores. Séries de espaços menores ao redor dos pátios abrigam gabinete de artistas, salas de pintura e escultura, indicando uma multiplicidade de usos complementares à função expositiva. Já neste momento, como notou Kiefer (1996), aos museus já se contemplavam funções educativas. Além dessas atividades, aos museus desse período, não raro, combinava-se uma biblioteca. Provavelmente a exemplo do *Museion* de Alexandria, ou mesmo, segundo Durand, *“para economizar dinheiro”* (PEVSNER, 1979, p. 147).

De acordo com Pevsner (1979), o modelo de Durand serviu de base para a Galeria Dulwich (1811-1814), projeto de John Soane, o primeiro edifício independente construído para abrigar uma galeria de quadros, em Londres (Fig.7). Em seu edifício, Soane utiliza a terça parte do projeto de Durand, reproduzindo o esquema da divisão de cinco salas em suíte, duas de formato retangular, entre três salas quadradas. O pórtico é mantido, contudo não demarca o acesso principal. A este conjunto de salas, são adicionados cômodos menores e simétricos, que complementam a composição e atendem a demandas de apoio,

Figura 6: Projeto para museu, Jean Nicolas Louis Durand, 1802-1805. Esquema distributivo (s/escala).
Fonte: Desenho dos autores.



pós- | 160

Figura 7: Galeria Dulwich, John Soane, Londres, 1814. Esquema distributivo (s/escala).
Fonte: Desenho dos autores.

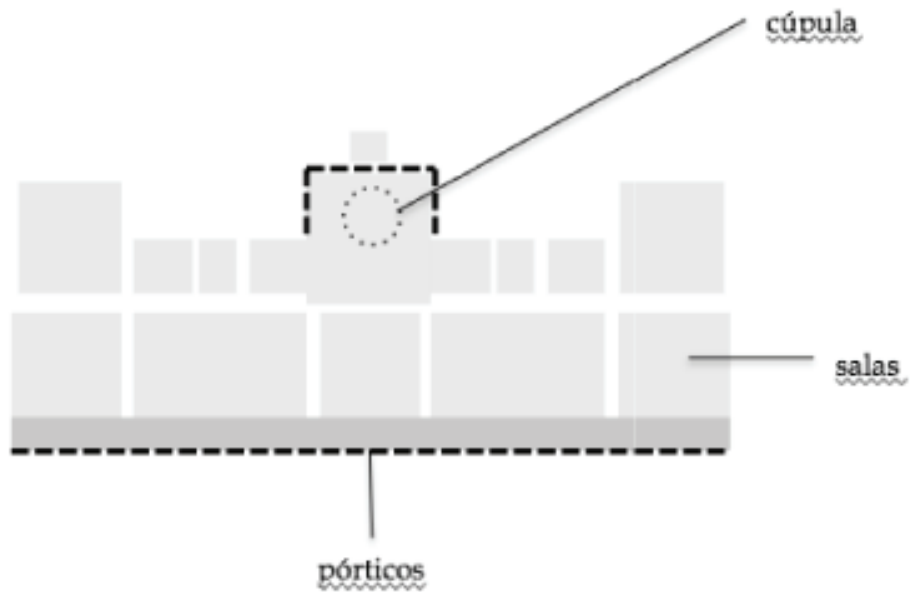


Figura 8: Gliptoteca, Leo Von Klenze, Munique, 1816-1830. Planta baixa (s/escala).
Fonte: Desenho dos autores.

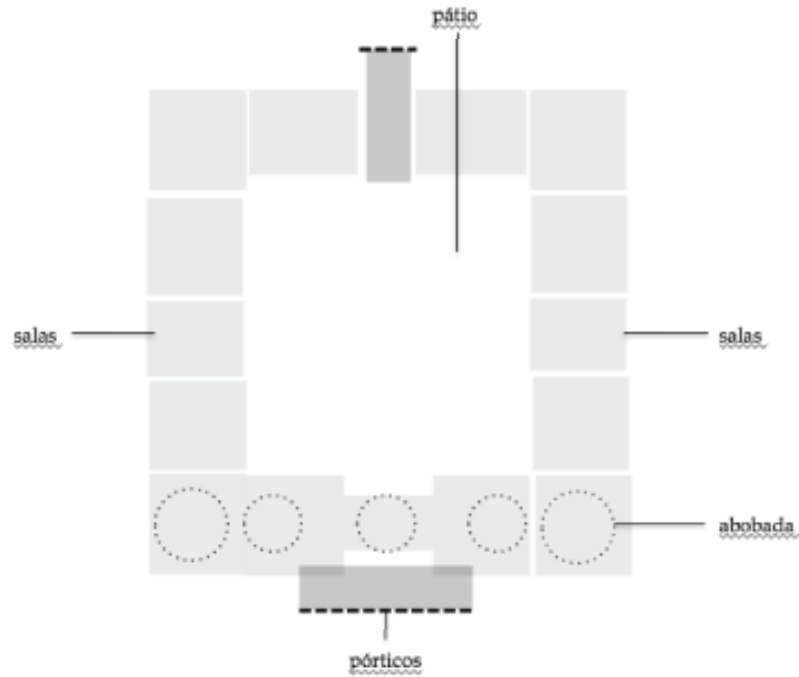


Figura 9: Altes Museum, Karl Friedrich Schinkel, Berlim, 1822-1823. Esquema distributivo (s/escala).
Fonte: Desenho dos autores.

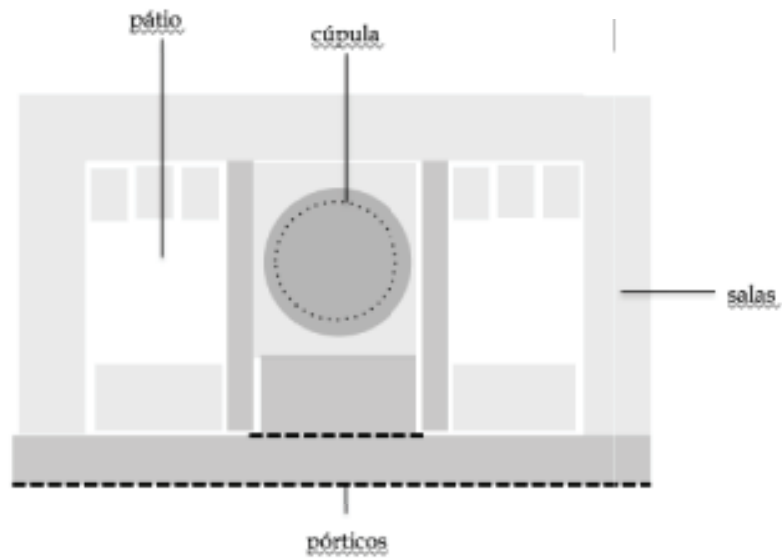
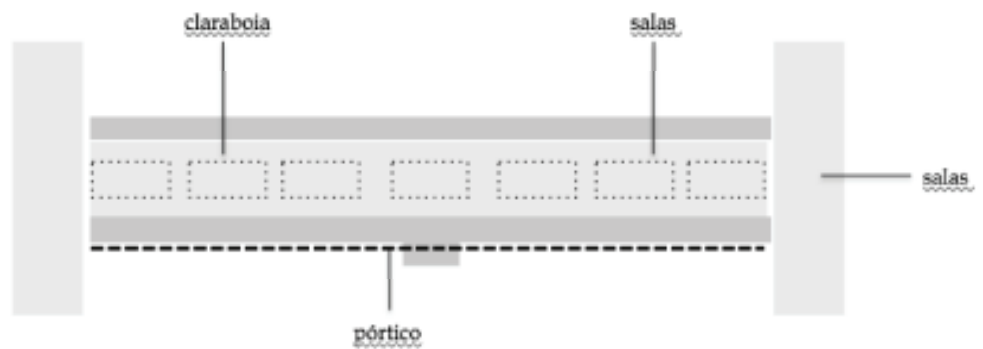


Figura 10: Alte Pinakothek, Leo von Klenze, Munique, 1816. Planta baixa (s/escala).
Fonte: Desenho dos autores.



sendo, um deles, o pórtico de acesso principal. As cinco salas são iluminadas zenitalmente, solução inovadora desse projeto. A galeria Dulwich representa, para Rykwert, *“a primeira tentativa de formulação tipológica do museu”* (1988, p. 4).

Em 1816, a configuração quadrada que se desenvolve em um pavimento único, proposta por Durand, é reutilizada por Leo Von Klenze, na Gliptoteca de Munique (Fig. 8). Como John Soane, Leo Von Klenze reproduz apenas uma parte da planta. O museu constitui-se de um pátio central, circundado por uma série de salas abobadas, correspondentes à quarta parte do museu de Durand. A exemplo das galerias, a arquitetura dos museus do século 19, Klenze mantém a associação de salas em conformação linear, que se diferenciavam apenas por seu tamanho, tipo de iluminação, proximidade com pátios, sua posição em relação ao acesso ou ao centro da planta. Na fachada, o único pórtico da edificação é encimado por frontão grego, evidenciando o caráter neoclássico do museu. Cega, a fachada recebe nichos que abrigam parte da Coleção Real de Esculturas da Baviera, enquanto a iluminação das salas é feita por meio de janelas voltadas para o pátio.

Todavia, apesar da importância dos projetos de Leo Von Klenze para a Gliptoteca de Munique, e dos projetos de Durand e Boullée, no século anterior, de fato, o Altes Museum de Berlim, projetado por Karl Friedrich Schinkel (1822-1823), configura-se como o primeiro edifício característico do tipo. O historiador Joseph Rykwert ressalta que Schinkel não traça o tipo, que já havia sido criado em princípios do século na École Polytechnique de Paris (1794), mas *“faz dele uma forma construída”* (RYKWERT, 1988, p. 4).

A relação existente entre Durand e Schinkel no Altes Museum (1822-1823) é clara. O museu de Schinkel corresponde à metade do museu de Durand, o arquiteto conserva um dos quatro pórticos sobre uma base monumental; comprime e projeta a escadaria para a frente; desloca a rotunda para o centro da edificação, dividindo-a em duas alas simétricas. Com isto, Schinkel constrói, a partir de um esquema “escadaria-pórtico-rotunda”, em referência direta ao projeto do museu de Durand. Na verdade, sua grande inovação consistiu na proposição de um segundo pavimento, reservado para quadros, enquanto o pavimento inferior destinava-se a porcelanas e esculturas. Esta nova configuração permitiu maior alternativa de iluminação. A implantação proposta por Schinkel evidencia a grande colonata e a escadaria projetada para a praça, destacando o museu no meio urbano e reforçando seu caráter público, já no século 18 e 19 (Fig.9). O esquema de Schinkel converte-se, então, em *“modelo de como deveria ser uma galeria nacional”* (RYKWERT, 1988, p. 4).

No mesmo período, o conceito de Schinkel é aplicado por Leo Von Klenze, em outro projeto para museu, a Alte Pinakothek de Munique (1826-1836), embora sob uma visão mais linear. Von Klenze projeta um encadeamento de salões de tamanhos pouco variados, entre vinte e cinco vãos, unidos por longos corredores e sem área central de desfogo. A composição, bastante longitudinal, comporta dois volumes protuberantes em relação ao corpo principal, nas extremidades do edifício (Fig. 10).

O edifício da Alte Pinakothek, assim como o Altes Museum, compunha-se de dois pavimentos. O superior, destinado exclusivamente à exposição de pinturas, e o inferior, aos depósitos e à biblioteca. Mas a grande inovação de Leo Von Klenze estava na transferência do acesso do museu para uma de suas extremidades, criando, assim, um percurso indubitavelmente linear.

A primeira metade do século 19 fixa, então, o estilo neoclássico, como o *design* ideal para os museus, enquanto instituição pública. Este modelo persiste praticamente até a primeira década do século 20, quando os grandes museus americanos, The Metropolitan Museum of Art em Nova York, o Philadelphia Museum of Art e a National Gallery em Washington, tomam como modelo os grandes museus europeus. Ao lado do Altes Museum, a Alte Pinakothek de Munich figura, entre os edifícios de museus, como um daqueles que “*mais influência arquitetônica exerceu*” (PEVSNER, 1979, p. 153).

2. OS MUSEUS PARADIGMÁTICOS: MODERNOS E CONTEMPORÂNEOS

Dos anos 1920 aos anos 1960, o tema museu é pouco referido, dentro da história da Arquitetura Moderna, sendo, o tema preferencial deste período, a habitação. Até a metade do século 20, o museu não era um item primordial na Europa, pois esta havia passado por duas grandes guerras e necessitava de uma urgente reconstrução de obras essenciais. Mas, embora o contexto não fosse propício, alguns museus desenvolvidos pelos mestres modernistas tornaram-se paradigmáticos, entre eles o Museu do Crescimento Ilimitado (1939), projeto de Le Corbusier; o Museu para a Cidade Pequena (1942), projeto de Mies van der Rohe; e o Museu Guggenheim de Nova York (1943-59), projeto de Frank Lloyd Wright (MONTANER, 2003, p. 11).

Embora o tema tivesse sido pouco exercitado, certamente o museu oferecia vastas possibilidades, para a aplicação dos postulados modernistas – grandes vãos, amplos panos de vidro, terraços-jardim, plantas livres e espaços flexíveis. Por meio destas novas tecnologias, os primeiros projetos modernos propuseram uma fantástica releitura dos elementos tradicionais do museu, como a podium/escadaria, ou a rotunda/cúpula, retomadas da clássica Arquitetura oitocentista. Em certos casos, a caixa opaca cedeu lugar à flexibilidade e à transparência; em outros casos, a mesma caixa torna-se uma enorme espiral. Atitudes que, apesar de distintas, evidenciam a passagem do classicismo para o modernismo, nos espaços dos museus.

Ao longo do século 20, o aparecimento de tecnologias avançadas, a evolução dos estudos sobre museografias, a necessidade de expansão dos acervos e o novo papel do museu como atrator de recursos forçaram a uma revisão das premissas modernistas. Até os anos 70, afirma Arantes (1993, p. 244), “*o museu era projetado com intenções didáticas*”, mas, sobretudo a partir dos anos 1980, os museus, como poucos espaços contemporâneos, sofreram modificações radicais em seu aspecto formal e programático, a fim de atenderem à sociedade de consumo. Sua arquitetura assumiu formas mirabolantes e passou a dedicar uma considerável porcentagem de sua área a lojas, cafés e espaços de estar. De acordo com o arquiteto Robert Venturi, “*O raio do ‘espaço para arte’ para o ‘espaço para recepção e acesso’ era de 9:1 no século 19. Atualmente, esse raio aproxima-se a 1:2, isto é, somente um terço do espaço disponível é utilizado para fins de exposição*” (VENTURI, 1988, p. 91). Este é um dado surpreendente, se considerarmos que, historicamente, os

museus sempre estiveram relacionados à coleta, conservação e exposição de objetos.

Este novo modelo, mais contemporâneo que moderno, atende às demandas do consumo, distanciando-se da clássica definição de museu, pela qual:

Todo museu é uma coleção: um conjunto de objetos naturais ou artificiais, desviados de suas finalidades originais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito de atividades econômicas, submetido a uma proteção especial e exposto ao olhar dentro de um lugar fechado destinado a este efeito. (POMIAN, 1984, p. 51)

Contemporaneamente, o museu figura como um dos espaços que mais tem se transformado na Arquitetura. Nele, o arquiteto pode ultrapassar o funcionalismo - o que seria mais difícil, no caso de um hospital ou uma sala de concertos - e criar volumes impensáveis. Esta liberdade imaginativa endossou cenários, rampas, mirantes, visões teatrais da própria obra e de seu entorno. Ao final do século 20, a definição de museu dada por Pomian cedeu lugar ao “*museu como cultura de massa, como um lugar de mise-en-scène espetacular e de exuberância operística*” (HUYSSSEN, 1996, p. 222).

Esta série de transformações formais e programáticas será tratada a seguir. Investigaremos cinco museus internacionais, entre modernos e pós-modernos, apontados por Montaner (2003) como paradigmáticos.

2.1. O Museu do Crescimento Ilimitado, de Le Corbusier: a questão da expansão

Edifício parte de um centro das Nações Unidas em comemoração à paz, denominado *Mundaneum*, o projeto do Museu Mundial de Genebra (1928) é a primeira proposta arquitetônica de Le Corbusier para o tema (BOESINGER; GIRSBURG, 1995). Nele, o arquiteto propõe a acomodação do programa em três galerias distintas: uma destinada a obras humanas ou objetos (*objets*), outra para o tema lugares (*lieux*), em suas condições naturais ou artificiais, e a última trata das épocas (*temps*), guardando os documentos que registram a passagem do tempo. Formalmente, o projeto consiste basicamente de uma pirâmide em forma escalonada, um grande zigurate.

A questão primordial do projeto para o Museu Mundial de Genebra, e para demais projetos de Le Corbusier, encontra-se na circulação do visitante. Em Genebra, o arquiteto alia a circulação contínua, como nas galerias do século 17, à planta livre e flexível, possibilitada pelas tecnologias do século 20. Esta mescla entre galerias e espaço livre flexível transgride as relações entre observador e obra, quebrando a monotonia do trajeto retilíneo convencional (Fig. 11). É provável que a base da escolha de Le Corbusier, por uma museografia de fluxo livre, encontre-se nas novas concepções da arte moderna, em que a obra é tratada como objeto autônomo, e suas relações com o local e o observador são consideradas no momento de sua fruição. O arquiteto rompe também com outra convenção: o acesso ao museu se dá a partir do ponto mais alto da construção, do cume da pirâmide. Escadas e elevadores são distribuídos por vários níveis, e uma passagem metálica, destinada à manutenção, corta todas as seções. A iluminação é distribuída uniformemente por todas elas.

Figura 11: Museu do Crescimento Ilimitado, Le Corbusier, Paris, 1939. Esquema circulação-galeria (s/escala). Fonte: Desenho dos autores.

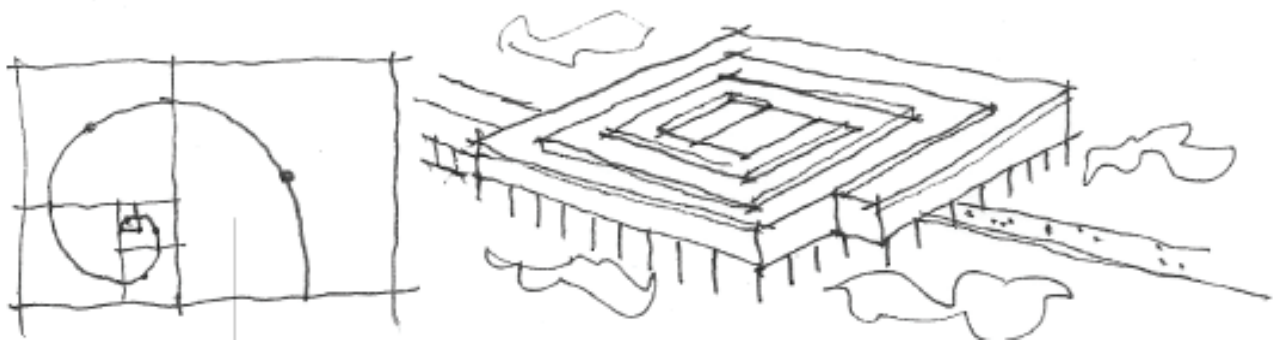


Figura 12: Museu do Crescimento Ilimitado, Le Corbusier, Paris, 1939. Fonte: Desenho dos autores.

Em 1931, o arquiteto Le Corbusier idealiza, mas não constrói, o Museu de Arte Contemporânea para Paris (BOESINGER, 1994, p. 277). A partir do exemplo do Museu Mundial de Genebra, o arquiteto utiliza a espiral como o motivo central, mas, desta vez, no plano horizontal, em um único nível, elevado do solo por meio de pilotis. A ideia é a de uma espiral que cresce proporcionalmente à expansão da coleção do museu. Le Corbusier apresenta um esquema didático desse crescimento em planta, onde se notam as sucessivas etapas de expansão da Arquitetura. Nesse esquema, o núcleo central gradativamente expande-se, até os limites da área de implantação.

Em 1939, Le Corbusier propõe uma variação do Museu de Arte Contemporânea para Paris, e o denomina Museu do Crescimento Ilimitado, ou Museu sem Fim (Fig. 12). *“Um espaço, a princípio, dedicado não exclusivamente à arte, mas a qualquer tipo de museu”* (BOESINGER; GIRSBERG, 1995, p. 236). O esquema arquitetônico proposto tem, em seu germe, o esquema Dom-ino – um protótipo básico estrutural, pensado para a produção em massa, constituído por pilares e lajes de concreto. O museu é aparentemente uma repetição sucessiva dos módulos do esquema Dom-ino, distribuídos na forma de uma espiral. Cada módulo base mede 7 metros por 7 metros de largura por oito metros de altura, elevados a três metros do solo por pilotis. Nota-se que, em todos os seus projetos de museus, Le Corbusier antecipa questões hoje cruciais, como a da expansão do edifício do museu, em razão do crescimento do acervo e da disponibilidade de recursos financeiros.

No Museu do Crescimento Ilimitado, o percurso do visitante tem início por uma passagem coberta, em meio a um terraço de esculturas ao ar livre, até o acesso principal, localizado no nível do solo, na área central do museu. Partindo da sala principal, no nível superior, com medidas de 14 m por 14 m e duplo pé-direito de 4,5 m, o visitante tem acesso, por meio de uma rampa, a outras salas menores, com pé-direito de 2,20 metros. E, destas, chega-se ao jardim ou hall principal.

O pilotis abriga os serviços de apoio, que também tendem a se desenvolver, com o crescimento do museu. Entretanto a espécie de serviço de apoio não fica claro. A maquete do museu e os croquis apresentam volumes anexos, sem contudo indicar, mais precisamente, suas funções (BOESINGER, 1985, p. 226). Mas o texto cita a existência de um bar e uma biblioteca. Deste modo, Le Corbusier, ao contrário do projeto de Durand, que incluía os serviços no corpo principal do museu, isola-os. Por outro lado, o projeto francês, composto por dois pavimentos, um superior destinado à exposição, e um inferior, destinado aos depósitos e à biblioteca, remete-nos ao edifício do Altes Museum de Berlim, projeto do século 19.

Quanto à iluminação, o arquiteto desenvolve um misto de iluminação natural zenital e iluminação artificial. Le Corbusier afirma que *“o elemento modular de cerca de 7 metros de largura e 4,5 metros de altura, permite assegurar uma regularidade impecável de iluminação, nas paredes da espiral quadrada”* (BOESINGER, 1985, p. 227). A iluminação brilha por sobre as divisórias móveis e baixas, que não bloqueiam a vista e permitem o livre caminhar do visitante, e as paredes são interrompidas, a fim de *“estabelecer interconexões, abrir a perspectiva e favorecer uma multidão de agentes diversos”* (BOESINGER, 1985, p. 227).

Esta estratégia, criada por Le Corbusier, que mescla espaços sequenciais e espaços livres e flexíveis, consolida-se em outros museus projetados por ele, a partir dos anos cinquenta do século 20. Destacam-se o Museu de Ahmedabad (1954), na Índia, e o Museu de Tóquio para Artes Ocidentais, no Japão (1956-1957). Nesses museus, “ele [Le Corbusier] reverteria ao paradigma do Museu do Crescimento Ilimitado, mas adaptando-o aos diferentes climas, construção e programa” (CURTIS, 1986, p. 117). Contudo, além da proposição de ampliação do programa e da multiplicidade de promenades, a grande inovação proposta por Le Corbusier encontra-se na ideia da expansão ilimitada, até hoje uma questão para arquiteturas dessa natureza.

2.2. O Museu para Cidade Pequena, de Mies van der Rohe: a questão da flexibilidade

Em 1942, treze anos após seu projeto do Pavilhão da Alemanha em Barcelona (1929), Mies van der Rohe é convidado a criar o Museu para a Cidade Pequena, um espaço para abrigar a pintura *Guernica*, de Picasso (EISENMAN, 1986, p. 100). O projeto surge como uma oportunidade para dar continuidade a uma série de princípios estruturais e estéticos aplicados ao Pavilhão, como a questão do espaço livre de apoios, e a relação interior e exterior por meio do prisma envidraçado.

No Museu para a Cidade Pequena, Mies parte de um rígido esquema em malha tridimensional, dispondo painéis verticais, sempre em ângulo reto, de modo aparentemente aleatório. Esta atitude em relação à questão estrutural opõe-se claramente ao esquema de salas autônomas dos museus do século 19, em que as obras obedecem a uma cronologia fixa. Mies cria, entre pilares de aço delgados, um espaço contínuo livre, fluido e aberto para o exterior, que se define horizontalmente, apenas pelos planos do piso e da cobertura. Os planos verticais, por sua vez, são as próprias obras, que tomam o lugar da antiga parede de vedação. Esta concepção singular entre arquitetura e obra, proposta por Mies, configura-se, provavelmente, por meio da relação que estabelece com a arte e artistas de sua época. A caixa opaca dos séculos anteriores desmaterializa-se, e novas visuais são criadas; o fundo opaco desaparece, e os objetos ficam como que soltos, a “flutuar” no espaço. Mies compreendia a dificuldade de se colocar uma obra como a *Guernica* de Picasso em uma galeria convencional. Para ele, somente convertida em “*um elemento no espaço, que se recorta contra o fundo em constante mudança*”, seria possível a apreciação de todo o seu valor (NEUMEYER, 2000, p. 485).

No Museu para a Cidade Pequena, Mies reproduzirá o pódio e a escadaria, uma referência ao Altes Museum, de Kalr Friedrich Schinkel, e à Alte Pinakothek, de Leo Von Klenze. Porém, diferentemente desses primeiros museus, o acesso ocorre pela lateral. Sobre o pódio, a edificação, com 13 metros por 7 metros, configura um grande retângulo envidraçado que emoldura a planta livre. Basicamente, a arquitetura do museu trata-se de uma caixa absolutamente transparente, formando um pavimento único elevado, onde se tem máxima flexibilidade espacial.

De acordo com Frampton, Mies articula, em seus projetos de museus, dois aspectos antagônicos: um clássico, herança de Karl Friedrich Schinkel, e outro

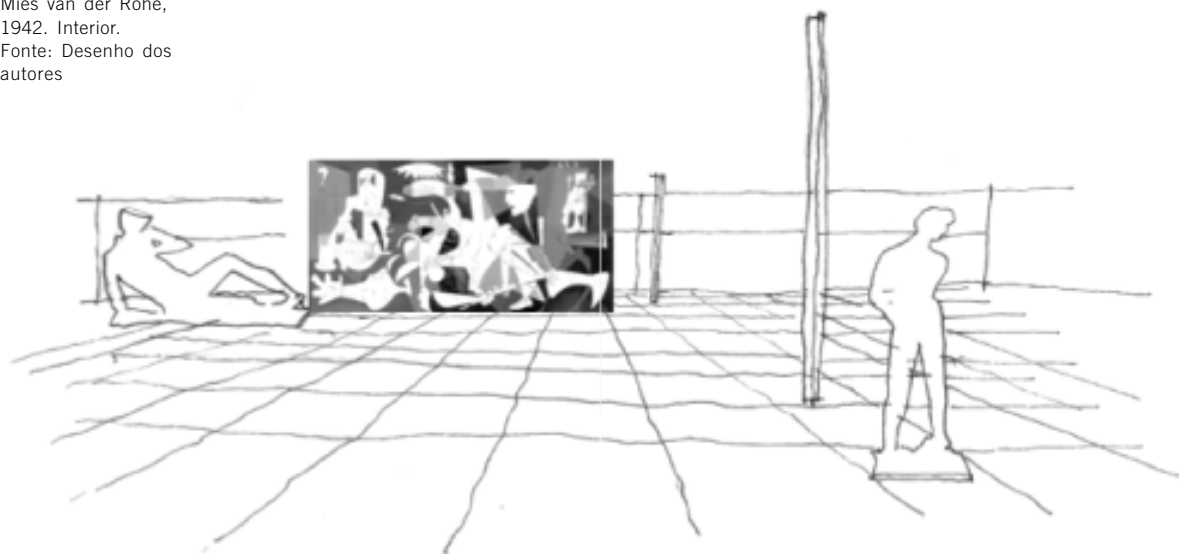
anticlássico, que se relaciona, entre outras influências, com a do De Stijl e dos suprematistas russos (FRAMPTON, 1980). Para Werner Blaser, a arquitetura de Mies sofre também influência oriental. Nela é possível reconhecermos elementos da arquitetura residencial japonesa dos séculos 15 e 16, tais como a elevação do edifício do solo, a redução de meios, a transparência e a flexibilidade (BLASER, 1996).

No museu, separados do espaço de exposição, Mies cria, sob uma mesma cobertura, volumes isolados (Fig. 13): para o auditório, para “guarda-roupas” e para escritórios administrativos – com depósito e lavabo próprio, no subsolo –, e um terceiro compartimento, destinado às publicações. O museu não contempla espaço para guarda de acervo, fato explicado pelo modo como o arquiteto concebe um museu para uma cidade pequena: *“um centro para desfrutar a arte, não como um lugar onde conservá-la”* (VAN DER ROHE, 1943, p. 84).

Através de dois vazios na cobertura, um sobre um pátio interno, e outro sobre a circulação, Mies permite a entrada zenital da luz, que se soma à luz vinda do exterior pelas paredes de vidro. Entre as vedações, o que não é vidro, como as paredes externas e as paredes que delimitam o pátio, é pedra. A pedra circunda o pátio maior à esquerda, enquanto, à direita, é disposta livremente à volta de um terraço e de um espelho d’água.

O retângulo envidraçado de Mies demonstra o caráter universalizante de sua obra. Teoricamente, o Museu para a Cidade Pequena não rivaliza com seu entorno, por sua neutralidade, e sua escala é adaptável a qualquer cidade de pequeno porte. Ele é compacto, não necessita de acervo, pois é essencialmente um espaço expositivo. Mas, na realidade, sua mais importante contribuição está na inclusão do espaço aberto e flexível, no repertório dos museus modernos e nos subsequentes. O fato é que a flexibilidade permitida pela obra de Mies, considerada prejudicial à arte por muitos, e valorizada por alguns, quebra definitivamente com o paradigma museológico dos séculos anteriores. Entretanto alguns dos conceitos propostos por Mies para um museu só se materializaram duas décadas mais tarde, no projeto para a Nova Galeria Nacional de Berlim (1962-1968), a despeito da crise de paradigmas enfrentada pelo modernismo.

Figura 13: Museu para uma cidade pequena. Mies van der Rohe, 1942. Interior. Fonte: Desenho dos autores



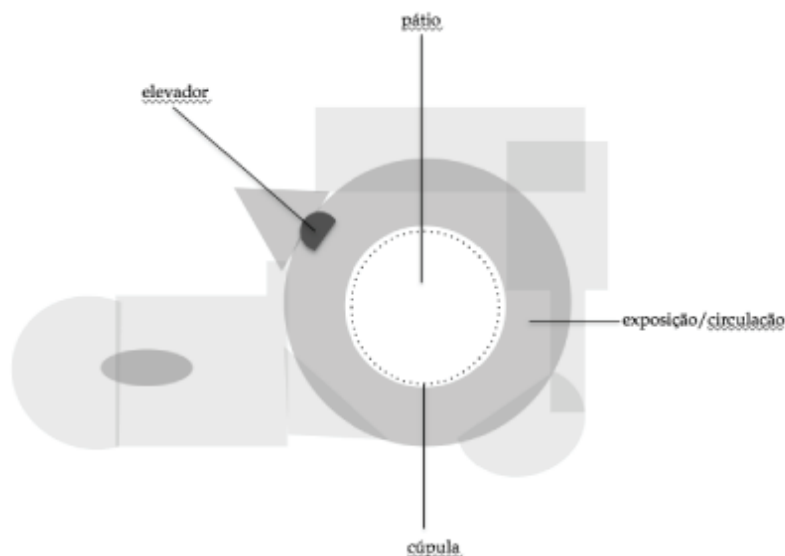
2.3. O Museu Guggenheim de Nova York, de Frank Lloyd Wright: a circulação gera a forma

Desde 1937, quando foi criada a Solomon R. Guggenheim Foundation, o industrial e colecionador de artes Solomon Guggenheim e a curadora Hilla Von Rebay ansiavam por um projeto especial, para abrigar uma arte não convencional. Em 1939, quatro anos após a exibição da coleção de pinturas modernas denominadas não-objetivas, num imóvel alugado na 54th Street de Nova York, o arquiteto Frank Lloyd Wright recebe o convite de Rebay, para projetar o desejado museu. Para Rebay, somente Wright, com sua arquitetura orgânica, seria capaz de criar “*um templo do espírito, um monumento*” (WRIGHT, 1986, p. 242). O desejo de Rebay e Solomon era que o Guggenheim fosse não um museu para pendurar pinturas na parede simplesmente, mas uma obra capaz de relacionar espaço pictórico e espaço arquitetônico. Do projeto à conclusão, em 1959, passam-se 16 anos e uma sequência de percalços.

Na criação do Guggenheim, Wright busca destacar o museu, por sua forma e implantação, numa clara oposição ao contexto de arranha-céus retangulares que seguiam o traçado ortogonal de Manhattan. O esquema de circulação interna do museu é absolutamente inovador e propõe uma antítese à planta aberta e flexível miesiana. Rampas espiraladas ocupam praticamente todo o interior de dois grandes volumes circulares, localizados entre as ruas 88th e 89th. O volume maior, um tronco de cone invertido, similar a um zigurate, abriga as exposições, e o volume menor é destinado às funções de apoio e administração. Os volumes se interligam por meio de uma plataforma horizontal. Durante muitos anos, o museu funcionou apenas nesses dois volumes circulares, até que, em 1992 (REIS, 2007), uma torre anexa, com base em proposta de Wright de 1952, foi construída.

A preocupação de Wright com a fluidez dos espaços, em seus projetos, beirava a obsessão. A solução por meio de rampas espiraladas foi tratada pelo arquiteto, em projetos anteriores e posteriores ao projeto do museu. Nos projetos para a Gordon Strong Automobile (1925) e para a Ford Motor Company (1939), o problema da circulação foi solucionado por meio de uma grande rampa externa espiralada, que permitia o acesso dos automóveis pelo edifício. A rampa

Figura 14: Museu Guggenheim, Frank Lloyd Wright, Nova York, 1943-1959. Esquema distributivo (s/escala). Fonte: Desenho dos autores.



espiralada reaparece em projetos pós 1947, nos projetos do edifício-garagem, em Pittsburg (1947), e na loja Morris (1948).

No Museu Guggenheim, a circulação também foi seu ponto de partida. A rampa constitui, para Wright, o principal elemento compositivo. Ela configura a circulação, o local de exibição e a própria forma do edifício. Por meio da rampa, o arquiteto pretende “eliminar o ir e vir obrigatório dos museus de arte dos últimos quinhentos anos” (WRIGHT, 1986, p. 111). Até o século 19, o visitante, após olhar toda a exposição, tinha de retornar ao ponto de partida, para deixar o edifício. Wright então propõe o acesso ao topo do edifício, a partir do saguão do térreo, por meio de um elevador (Fig.14). Do topo, o visitante desce por uma espiral contínua com paredes inclinadas, nas quais são expostas as obras de arte. Girando em torno da rampa, pode-se ver abaixo o grande espaço central, e acima, uma grande cúpula envidraçada.

A museologia proposta por Wright enfrentaria uma série de críticas, desde seu nascimento. Com posteriores transformações das ciências museológicas, tais críticas se acirraram. A inadequação de sua arquitetura para exposições das obras, como o desconforto causado pelo piso inclinado da rampa; a pouca largura da rampa, que permite a sobreposição dos fluxos de circulação e observação, e a luz natural que incide diretamente sobre os olhos dos visitantes; a intervenção visual de umas obras sobre as outras, pela condição de espaço único, somam algumas das críticas enfrentadas pelo Museu Guggenheim, ao longo dos anos.

É preciso considerar que, inicialmente, o Guggenheim foi projetado para um tipo específico de obra, as pinturas não-objetivas, e buscava relacionar essa arte à Arquitetura; por isto, os pés-direitos deveriam ser baixos, e a atmosfera, clara. A intenção de Wright era dispor as pinturas a partir do que considerava seu hábitat natural: ele propunha que as pinturas fossem expostas inclinadas, remetendo à ideia do cavalete. Em 1952, a Fundação decide consultar outros profissionais, que sugerem revisão do projeto, para que pudesse abrigar um local para preparação de exposições, e espaço para outras linguagens artísticas, fugindo da proposta original ou ampliando-a.

Entre 1955 e 1956, o diretor James Sweeney pede que seja implantada unicamente a iluminação artificial, recusada por Wright (QUINAN, 1993, p. 469). Para o arquiteto, a iluminação natural, provinda da cúpula e das aberturas laterais menores, simulava a luz cambiante ideal para arte não-objetiva. Wright manteve sua posição, contrária ao ponto de vista técnico sobre o assunto iluminação, convencionado pelo Icom desde 1934. Uma série de alterações tem início na década dos anos 1960 e culminam com a construção de um anexo, em 1992.

Tendo demorado 16 anos para ficar pronto, o museu foi obrigado a enfrentar uma série de mudanças formais e programáticas (WRIGHT, 1986). O edifício recebeu um local para preparação de exposições, sofreu reformas no auditório e no restaurante, viu o terraço-jardim e parte do projeto original serem cortados por motivos financeiros. Com a torre anexa, construída por Charles Gwathmey e Robert Siegel em 1992, a relação entre os volumes circulares e o traçado da cidade, previsto por Wright em 1951, finalmente ocorreria. De modo diferente da proposta de Wright para o anexo, que previa pequenos estúdios para artistas, a torre construída por Gwathmey e Siegel, totalmente fechada e servida por iluminação artificial, ampliou o espaço de exposição por meio de um conjunto de galerias sobrepostas. Na opinião de Quinan (1993, p. 479), as “alterações e adições mais

recentes, voltadas primordialmente para a necessidade de mais espaços expositivos, tem seriamente comprometido o design de Wright, fora e dentro".

A escolha de Wright por volumes opacos, que não denunciavam seu conteúdo, aproxima-o mais dos museus do século 19, que de outras propostas para museus modernos no século 20. O Museu Guggenheim absolutamente contrasta com a proposta de Mies, em relação à integração do exterior com o interior – pois, para Wright, as pessoas iam ao museu para olhar para dentro, e não para fora. É possível que Wright tenha sofrido a influência da *promenade architecturale* aplicada ao Museu de Genebra por Le Corbusier, embora Massu (1992, p. 81) sugira que a forma utilizada por Wright tem origem em seu interesse por culturas como a japonesa e a pré-hispânica. O fato é que a circulação do museu é sua característica crucial. No Guggenheim, apesar de suas curvas continuarem ditando um percurso de observação das obras, reverenciando, até certo ponto, museus como o Altes Museum, de Karl Friedrich Schinkel, que uniu galeria à rotunda, a circulação helicoidal do Museu Guggenheim gera sua forma escultural singular.

2.4. O Centro Pompidou de Renzo Piano e Richard Roger: espaço para as massas

O Centro Pompidou, proclama uma nova atitude. Não guarda as formas clássicas dos museus do início do século 19, nem é orgânico como o Guggenheim. O Pompidou não apresenta galerias encerradas, e muito menos percursos definidos. Ele é concebido como um espaço onde tudo é possível, um espaço altamente flexível e, neste sentido, aproxima-se do museu de Mies. Formado por *lofts* supostamente capazes de receber qualquer atividade, em seu interior habita a ideia da flexibilidade total, em termos de uso. O Pompidou apresenta espaços flexíveis, claramente preparados para receber as massas em busca do consumo da arte.

Em 1969, no ano da eleição de Pompidou, o Conselho de Ministros decide construir um edifício que conjugue, em quatro departamento, atividades diversas: o Museu Nacional de Arte Moderna (MNAM), O Centro de Criação Industrial (CCI), a Biblioteca Pública de Informação (BPI) e o Instituto de Pesquisa e de Coordenação Acústica (Ircam). O Centro pretendia devolver a Paris o lugar de centro internacional das artes e, ao mesmo tempo, franquear o acesso à cultura às massas (DUFRÊNE, 2000). Em seu programa arquitetônico, a exemplo do Altes Museum, de Karl Friedrich Schinkel, em Berlim, modelo do século 19, e do Museu do Crescimento Ilimitado, de Le Corbusier, já no século 20, o Centro Pompidou manteve a tradição de conjugar seu espaço ao de uma biblioteca. As inovações ficaram a cargo da inserção da música e da produção industrial, pelo Ircam e o CCI. A intenção do Centro Pompidou era atender, assim, às diferentes linguagens artísticas, atraindo um público numeroso e tão diversificado quanto possível.

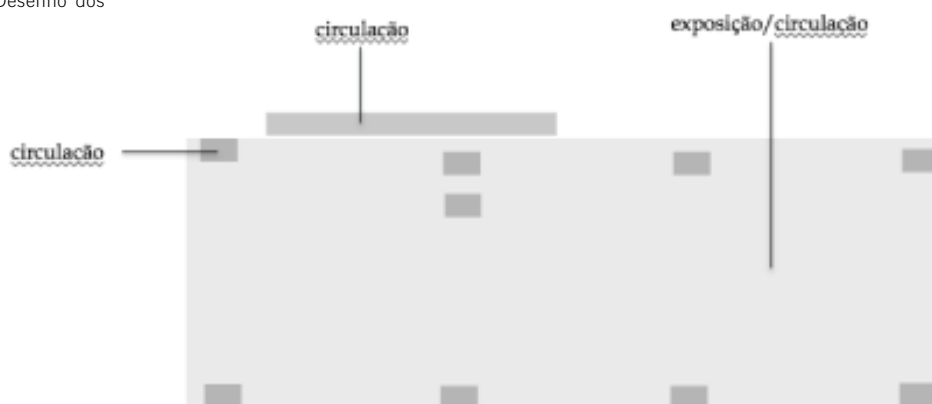
A ideia base de um projeto em consonância com a política cultural de Pompidou deveria concentrar-se no movimento de um grande número de pessoas. O conceito, lançado pelo arquiteto inglês Richard Rogers e pelo italiano Renzo Piano, teve aceitação praticamente unânime, no concurso internacional realizado em 1971. Os arquitetos propuseram não um monumento, mas “*um brinquedo urbano*” (PIANO; ROGERS, 1987, p. 54), um enorme centro de informações voltado para a cidade e o mundo.

O edifício construído apresenta-se como um grande sólido retangular, composto por cinco pavimentos acima do nível da rua e quatro níveis de subsolo. Em sua fachada, foram instalados grandes painéis eletrônicos, que disponibilizam informações sobre eventos culturais parisienses e, ao mesmo tempo, mostram o movimento das pessoas no interior da arquitetura. Por meio da transparência oferecida pelas novas tecnologias, os arquitetos articularam espaços internos e externos. A contemplação dos painéis é possibilitada por uma distância ideal, resguardada por uma praça. A porção livre do terreno foi entendida, no projeto, como um espaço democrático, que estimularia o movimento e integraria o edifício à cidade, a exemplo das grandes praças italianas.

O programa do Centro é aparentemente simples. Três níveis do Centro Pompidou são destinados à exposição, e dois à biblioteca, sendo, os demais, níveis de apoio. No nível zero (Fórum), o visitante encontra atividades como informação, recepção, correio e livraria. Acima deste, o primeiro nível (Performance) destina-se ao *foyer*, bilheteria, cinemas, boutique, café, galerias e parte da biblioteca. O segundo e o terceiro nível (Biblioteca) abrigam as atividades de apoio para a biblioteca, como refeitório, salas de estudo, imprensa, áudio e vídeo, além da sala para a coleção geral. O quarto e o quinto nível (Museu) abrigam o espaço expositivo, propriamente dito, com salas para coleções de arte (de 1905 à contemporânea), sala para as novas mídias, galerias para arte gráfica, livraria e dois terraços para escultura. O sexto e último nível (Exibições) possui três galerias, restaurante e mais uma livraria.

Os cinco níveis superiores têm medida de 75 x 50 metros e funcionam como grandes esplanadas livres (Fig.15). Cada pavimento possui pé-direito de sete metros, excetuando-se o hall do nível Forum, com pé-direito de 14 metros. O Centro compõe-se de estrutura mista, base em concreto e níveis superiores em aço. Na estrutura de aço, foram acopladas tubulações aparentes que ocupam três dos sete metros do pé-direito. Como em um brinquedo, os arquitetos utilizaram as cores primárias para os tubos referentes à climatização, água, eletricidade e circulação de pessoas, o que torna a arquitetura do Centro altamente contrastante com a do entorno histórico. O motivo pelo qual os dispositivos técnicos se encontravam expostos na periferia é manter a flexibilidade espacial interna. Neste sentido, a solução estrutural de um imenso exoesqueleto se coaduna com a disposição das instalações, fazendo o edifício expor suas vísceras. Outra

Figura 15: Centro George Pompidou, Richard Roger e Renzo Piano, Paris, 1977. Esquema distributivo (s/escala).
Fonte: Desenho dos autores.



consideração importante se refere ao acesso às atividades do prédio. A colocação de escadas rolantes externas aos espaços e ambientes faz que a paisagem da cidade seja também vista como obra destinada a ser exposta e entendida como produto cultural francês.

A flexibilidade advogada pelos arquitetos enfrentou resistência por parte de críticos como Colquhoun, que a interpretou como indiferença em relação à complexidade das inúmeras atividades presentes no Centro. Para Colquhoun (1977), a tentativa de antecipação das exigências da mutante vida moderna, por meio da filosofia da flexibilidade, havia gerado um edifício que não se adapta a sua função. Entretanto, segundo Rogers (PIANO; ROGERS, 1987, p. 14), a opção pela flexibilidade permitiu que o museu se prestasse a manifestações contemporâneas da arte, *“que tentam domesticar o acaso, conciliando a economia geral da obra com uma margem de liberdade, de improvisação, deixada aos executantes”*.

Primordialmente, a função desse espaço flexível, voltado para as massas, é permitir a circulação de milhares de pessoas por dia. Dufrene (2000) afirma que o Centro George Pompidou pretendia suprir a França de uma instituição cultural de qualidade, destinada a um público amplo, cumprindo sua função de comunicador social para as massas. Na proposta, o Centro se torna, até por sua nomenclatura, mais que um museu ou galeria de arte, um órgão multiativo de amplo programa. Com este propósito, a ideia museu se amplia e pode ser entendida como uma sucumbência à lógica do entretenimento e do consumo da sociedade contemporânea. Pode-se também interpretá-lo como um recurso de disponibilizar às massas o acesso às manifestações culturais que, por vezes, guardavam nos museus alguns aspectos de pedantice, erudição e empolamento, pelos quais distinções sociais são manifestadas.

2.5. O Museu Guggenheim de Bilbao, de Frank Gehry: o impacto da forma

As novas práticas econômicas e políticas, surgidas nos anos 1980, aliadas às práticas culturais relacionadas à arte, repercutiram na elaboração dos novos museus. O Museu Guggenheim de Bilbao, um dos mais importantes museus contemporâneos, surge justamente da associação da Fundação Guggenheim com a municipalidade de Bilbao. Para a Fundação, a união significava o seguimento de uma política de expansão cultural que tinha em vista o aumento de sua coleção e do número de suas filiais (KRAUSS, 1987). Para a municipalidade, a intenção era deslocar sua estratégia do setor industrial para o setor terciário de serviços, transformando Bilbao num importante centro turístico e cultural (RESENDE, 1999).

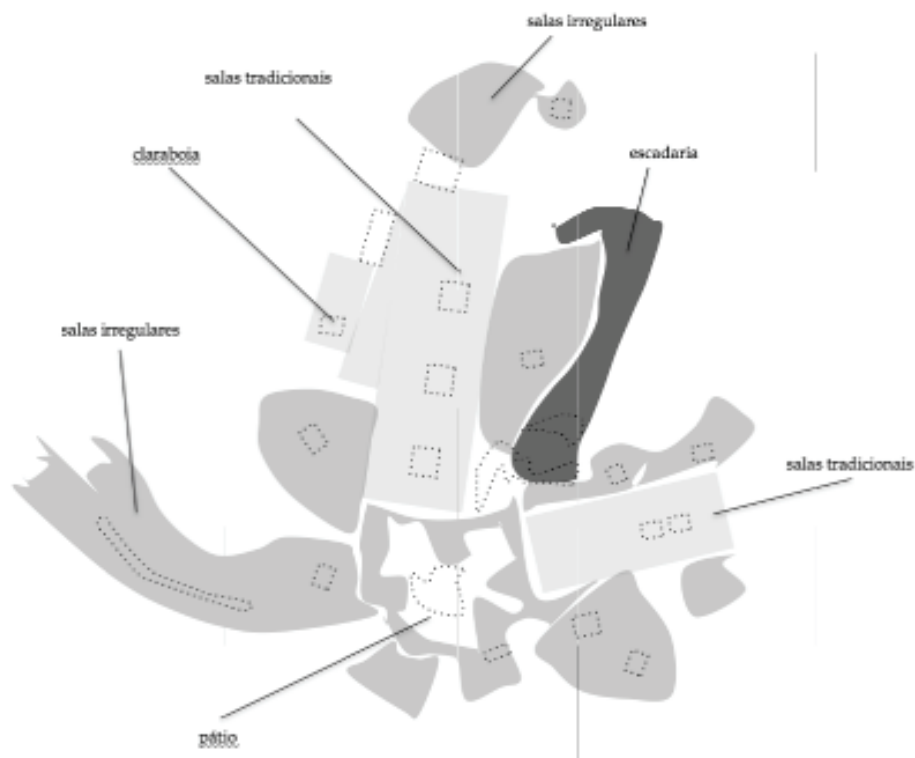
O Museu Guggenheim de Bilbao, projetado em 1993 pelo arquiteto Frank Gehry, foi a peça fundamental desse plano estratégico de desenvolvimento e requalificação da região basca. Além de se destinar às funções tradicionais – selecionar, conservar e expor obras de arte –, o museu assumiu as funções já propostas pelo Centro Pompidou em 1977: atrair investimentos, revitalizar a paisagem e atrair pessoas de todas as partes. O sucesso do Museu Guggenheim de Bilbao foi imediato, em apenas um ano recuperaram-se os gastos investidos em sua construção.

Desde a abertura da primeira filial do Museu Guggenheim, em Veneza, a ideia de uma rede de museus de “*arquitetura espetacular*” já havia sido vislumbrada por Peggy Guggenheim. O aspecto do museu de Bilbao é surpreendente e não deixou a desejar. Por fora, uma aparente explosão de um enorme peixe metálico, com “*a curvatura da garrafa de Boccioni*” (BECHTLER, 1999, p. 23); por dentro, entranhas irregulares, e tradicionais caixas iluminadas. Gehry, assim como Mies van de Rohe, deixa-se influenciar pela arte de sua época, devendo o aspecto escultórico de sua arquitetura ao diálogo com artistas, como Richard Serra e Claes Oldenburg (FOSTER, 1999).

O Museu Guggenheim de Bilbao é composto por uma série de volumes entrecortados. Alguns deles, de desenho prismático, recobertos de pedra calcária, fazem parte de seus pavimentos inferiores; outros, retorcidos e recobertos por titânio, constituem seus espaços superiores e sua cobertura. Os volumes articulam-se por meio de paredes de vidro, que criam, em alguns pontos, pés-direitos generosos. Do vestibulo, segue-se para o átrio, o núcleo central, de onde os volumes expandem-se. O átrio é encimado por uma claraboia zenital de aspecto orgânico. Ele age como um distribuidor de fluxos, do mesmo modo que a rotunda do Altes Museum (1822-1823), introduzida por Schinkel no vocabulário arquitetônico do museu e reutilizada por Frank Lloyd Wright, no Museu Guggenheim de Nova York (1943-59).

Os três níveis de galerias do edifício organizam-se ao redor do átrio, de 50 metros de altura, conectam-se por meio de passarelas curvilíneas, elevadores e escadas. O espaço expositivo é distribuído por vinte galerias. Dez delas com formato retangular clássico, em suite, e nove com formato irregular (Fig.16). As

Figura 16: Museu Guggenheim Bilbao, Frank Gehry, Bilbao, 1993. Esquema distributivo (s/escala). Fonte: Desenho dos autores.



galerias superiores utilizam a luz zenital, advinda de claraboias, com aparelhos lumínicos que adicionam luz artificial. A diferença entre as duas categorias de volumes é marcada pelo tipo de revestimento. As galerias regulares são cobertas de pedra, e as galerias irregulares, por titânio. A maior das galerias, destinada às obras de grandes formatos, constitui-se de um longo volume, que avança por sob a ponte de La Salve e culmina em uma torre escultórica. A sala é livre de colunas e possui dimensões de 30 x 130 metros. Além do espaço expositivo, fazem parte do programa arquitetônico, com acesso franqueado ao público, um guarda-volumes, uma cafeteria, um restaurante, loja e livraria. Em um dos volumes de pedra calcária, encontra-se a administração do museu.

Um dos papéis mais importantes do Museu Guggenheim de Bilbao é o de ser um integrador urbano. No projeto criado por Gehry, cada parte do museu encontra relação com seu entorno, pela diversidade de acessos. O acesso principal encontra-se ao final da rua Iparraguirre, via nevrálgica, que cruza a cidade diagonalmente. Num dos extremos, uma torre escultórica integra ponte e arquitetura. Mas o acesso se faz possível também pela parte posterior do edifício, junto ao rio Nervión, de onde se vê, avançando sobre a água, uma cobertura apoiada em uma grande coluna, uma possível alusão à tradicional colunata dos museus do século 19. Esta estratégia do projeto do museu faz parte de toda uma renovação e requalificação urbana, pela qual a malha urbana de Bilbao se apossou das margens do rio, outrora destinadas a atividades portuárias, com edifícios em processo de deterioração.

O museu encontra-se no centro da cidade, sobre uma praça ladeada por parques, rio e espelho d'água. Uma vez na praça, o visitante depara-se com uma larga escadaria, à maneira dos museus do século 19, que o conduz ao vestíbulo. A despeito da escadaria, o museu não se coloca acima do nível da cidade circundante. Por meio de uma rampa, Gehry soluciona a diferença entre a cota do rio e a cota do entorno, dispondo o edifício de modo a que não ultrapasse a altura das construções imediatas.

O sucesso dos espaços do Museu Guggenheim pode ser associado a uma série de fatores que ultrapassam o mero impacto de sua arquitetura. Para Newhouse (1998), Gehry cria um modelo que apazigua o conflito entre continente e conteúdo. A seu favor, dirigem-se as críticas a respeito da leitura adequada de outros museus paradigmáticos e à mescla de galerias com características variadas, para uma arte ainda mais heterogênea, como a contemporânea. Após seu êxito, Gehry foi recontratado pela Fundação Guggenheim, para o projeto de sua maior futura filial, o Museu Guggenheim em Abu Dhabi, capital dos Emirados Árabes.

O museu deixa de ser um repositório de obras e objetos e de funções educativas e, no caso de Bilbao, torna-se uma filial ou franquia de um empreendimento cultural; ao mesmo tempo em que vê reduzidas suas funções anteriores, amplia seu programa como incentivador, catalisador e promotor urbano, requalificando seu entorno, ao ampliar os usos para várias atividades dos habitantes de Bilbao e de seus visitantes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde seu nascimento, os museus têm assumido uma infinidade de formas. De templo das musas, ao templo das massas. Nascidos de meros hábitos de colecionar, até o século 19, não constituía um envoltório identificável com a categoria que hoje conhecemos como museu. Contudo o esquema tradicional das salas em suite, ou a fórmula escadaria, pórtico e rotunda tornaram-se uma potente base tipológica, que influenciou a forma dos museus no século 20, e provavelmente os do século 21.

Um arquiteto modernista, como Mies van der Rohe, ao criar um museu como caixa de vidro, rompeu com a opacidade do século anterior, mas utilizou-se de antigas referências, como a da escadaria e a do pódio. No Guggenheim de Nova York, é a vez de Wright reviver os elementos tradicionais, como a rotunda e a cúpula. Na contemporaneidade, a fórmula do século 19 não se extingue de todo. A tradição é em parte relida pelo arquiteto americano Frank Ghery, quando conjuga, no projeto do Museu Guggenheim de Bilbao, espaços retorcidos e salas quadradas convencionais em “suite”, adaptando os espaços do museu às múltiplas manifestações artísticas de nosso tempo.

Le Corbusier propôs novas relações entre visitantes e obras, por meio de percursos e múltiplas visualizações; insinuou que arte *“não é coisa só de pendurar na parede”*, e que a visualização das obras não segue a linearidade de salas em suite, e visualizou que, além da flexibilidade, os museus podem prever sua expansão.

Do mesmo modo que a forma, o programa de necessidades dos museus gradativamente modifica-se ao longo dos séculos. Inicialmente constituído apenas de um corredor, o programa evolui, de um conjunto de salas e biblioteca, para edifícios que incorporam funções educativas, e ainda para edifícios que reproduzem, cenograficamente, uma vida urbana sintetizada em seus cafés, lojas e jardins. A afluência do grande público aos museus, nas últimas décadas, é um dos fatores que implica a necessidade de multiplicação dos serviços dos museus. Este artigo se refere apenas aos conhecidos museus de arte, mas o fenômeno dos museus poderia ser estendido a todos os seus homônimos, como os museus de ciências, de tecnologias, de história etc., trabalho que ampliaria o estudo sobre suas diversas formas, programas e concepções.

De gabinete a galeria, de galeria a museu, de museu a centro cultural, importa não só reconhecer os nomes, mas identificar sua transformação, desde um templo das musas, até um templo das massas.

Pelo exposto, brevemente, neste artigo, sua manifestação arquitetônica, seu nome, conceito, sua posição na cidade e as atividades que incorporou o transformaram, de um local destinado a poucos, para um *habitat* de muitos.

Talvez este fenômeno, já claramente absorvido pelo Centro George Pompidou na década de 1970, possa se estender e romper seu antigo isolamento social, para um espaço abertamente fomentado por políticas de animação, que criam *“monumentos que servem ao mesmo tempo como suporte e lugar de criação da cultura e reanimação da vida pública”* (ARANTES, 1993, p. 240).

REFERÊNCIAS

- ARANTES, Otilia. *O lugar da Arquitetura depois dos modernos*. São Paulo: Edusp; Nobel, 1993. 246 p.
- BLASER, Werner; MALMS, J. *West meets East: Mies van der Rohe*. Basel: Birkhauser, 1996. 127 p.
- BOESIGER, Willy. *Le Corbusier*. São Paulo: Martins Fontes, 1994. p. 225-277.
- ____; GIRSBURG, H. *Le Corbusier 1910-65*. Barcelona: Gustavo Gili, 1995. 236 p.
- COLQUHOUN, Alan. *Recueil d'essais critiques*. Architecture moderne et changement historique. Bruxelles: Pierre Mardaga, 1985. 124 p.
- CURTIS, William. J. R. *Le Corbusier: ideas and forms*. London: Phaidon, 1986. 240 p.
- DUFRENE, Bernadette. *La création de Beaubourg*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 2000. 272 p.
- EISENMAN, Peter. Lire la mimesis: cela ne veut rien dire. In: CENTRE GEORGES POMPIDOU. *Mies van der Rohe: sa carrière, son heritage et ses disciples*. Paris: Centre George Pompidou - Ircam, 1987. 175 p.
- FISCHMANN, Daniel Pitta. *O projeto de museu no Movimento Moderno: principais estratégias nas décadas 1930-60*. Porto Alegre. 2003. Dissertação (Mestrado em Arquitetura)-Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.
- FOSTER, Kurt W.; Frank O. Gehry, Guggenheim Museum. In: LAMPUGNANI, Vittorio Magnago; SACHS, Angeli (Ed.). *Museums for a new millennium*. New York: Prestel, 1999, p. 126.
- FRAMPTON, Kenneth. *Modern architecture: a critical history*. London: Thames and Hudson, 1980. p. 17.
- HUYSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997. 254 p.
- KIEFER, Flavio. Arquitetura de museus. *Revista ARqtexto*, n. 1, p. 12-25, 2001.
- KRAUSS, Rosalind (Ed.). The cultural logic of the late capitalist museum. In: _____. *October: the second decade 1986-1996*. Cambridge: The MIT Press, 1987. p. 427-441.
- MARICONDE, Maria del Carmen Franchello de. *The Museums of Canadá: the monuments of postmodern culture for the XXI century? Córdoba: Ediciones Del Boulevard, 1998. 281 p.*
- MASSU, Claude. Le dessein contourné de Frank Lloyd Wright Le Solomon R. Guggenheim et lês artistes. *Lês Cahiers Du Musée National d'Art Moderne*, n. 39, p. 80-95, 1992.
- MONTANER, Josep Maria. Nuevos museos: espacios para el arte y la cultura. Barcelona: Gustavo Gili, 1990 apud ZEIN, Ruth Verde. *Dois décadas de Arquitetura para museus. Projeto*, n. 144, p. 30-33 1991.
- ____. *Museus para o século XXI*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003. 157 p.
- NESTI, Riccardo. *Florença: história, arte e folclore*. Florença: Becocci, 1998. 127 p.
- NEUMEYER, Fritz. *Mies van der Rohe: la palabra sin artificio, reflexiones sobre arquitetura 1922 - 1968*. Madrid: El Croquis Editorial, 2000. 524 p.
- NEWHOUSE, Victoria. *Towards a new museum*. New York: The Monacelli Press, 1998. 281 p.
- PEVNER, Nikolaus. *História de las tipologias arquitetônicas*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979. 447 p.
- PIANO, Renzo; ROGERS, Richard. *Du Plateau Beaubourg au Centre Georges Pompidou*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1987. p. 54.
- POMIAN, Krzysztof. Coleção. In.: Romano, Ruggiero (dir.). *Enciclopédia Einaudi. Memória - História*. Porto: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1984. V.1. p. 51-86.
- QUINAN, Jack. Frank Lloyd Wright's Guggenheim Museum: a historian's report. *The Journal of the Society of Architectural Historians*, v. 52, n. 4, p. 466-482, dec. 1993.
- REIS, Antônio Tarcísio. O Guggenheim de Frank Lloyd Wright e a adição de Gwathmey Siegel: moderno com moderno. In: DOCOMOMO, 7., 2007, Porto Alegre. *Anais...* Porto Alegre: UFRGS, 2007.
- RESENDE, B. V. Dinheiro, diversão e arte. *Revista de Cultura do Banco do Brasil*, n. 90, 1999.
- RICO, Juan Carlos. *Los espacios expositivos: museo, arquitectura, arte*. Madrid: Sílex, 1996. 432 p.
- RYKWERT, Joseph. El culto al museo: del tesoro a Templo. *A&V*, n. 18, p.4, 1988 apud SCHULZE, Franz. *Mies van der Rohe: a critical biography*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1995. 355 p.

- STAROBINSKY, Jean. *A invenção da liberdade: 1700 – 1789*. São Paulo: UNESP, 1994. 245 p.
- SUANO, Marlene. *O que é museu?* São Paulo: Brasiliense, 1986. 101 p.
- SUMMERSON, John. *A linguagem clássica da Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1982. p. 93-94.
- VAN DER ROHE, Mies. A museum for a small city. *Architectural Forum* 78, n. 5, p. 84-85, 1943 apud NEUMEYER, Fritz. *Mies van der Rohe: la palabra sin artificio, reflexiones sobre Arquitetura 1922-1968*. Madrid: El Croquis Editorial, 2000. 524 p.
- VENTURI, Robert. From invention to convention in Architecture. *RSA Journal*, jan.14,1988.
- WRIGHT, Frank Lloyd. *The Guggenheim correspondence*. Selected and with commentary by Bruce Brooks Pfeiffer. Fresno: Southern Illinois University Press, 1986.

Nota dos Autores

Esta pesquisa contou com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp).

Nota do Editor

Data de submissão: Março 2012

Aprovação: Maio 2013

pós- | 109

Simone Neiva

Professora doutora e pesquisadora da graduação da Universidade Vila Velha, ES. Possui pós-doutorado pela FAU Mackenzie/Fapesp, doutorado pela FAUUSP, mestrado pela Universidade de Tóquio, pós-graduação em História da Arte e da Arquitetura pela PUC/Rio e graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Espírito Santo. Atuou como *fellow* nas áreas de Arquitetura, Urbanismo e cultura japonesa pela Fundação Japão (2006) e como consultora da Unesco (2007).
FAU-Mackenzie – Edifício Cristiano Stockler das Neves
Rua da Consolação, 930
01302-907. São Paulo, SP, Brasil
simoneiva@gmail.com

Rafael Perrone

Professor doutor de graduação e pós-graduação da FAUUSP e do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo, mestrado em Administração Pública e Planejamento Urbano pela Fundação Getúlio Vargas, SP, doutorado e livre-docência em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo. Atualmente é professor associado da Universidade de São Paulo, professor adjunto da Universidade Presbiteriana Mackenzie, consultor da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, colaborador da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior e foi membro de diretoria do Instituto de Arquitetos do Brasil. Além da experiência acadêmica, atua profissionalmente desenvolvendo trabalhos na área de Arquitetura.

FAU-Mackenzie – Edifício Cristiano Stockler das Neves
Rua da Consolação, 930
01302-907. São Paulo, SP, Brasil

FAUUSP – Departamento de Projeto
Rua do Lago, 876 – C. Universitária
05508-080 – São Paulo, SP, Brasil
(11) 3091- 4560
racperrone@gmail.com