

artigos

tríade
comunicação, cultura e mídia

05

**Arquitetura de museus nas
cidades contemporâneas**
*Museum architecture in contemporary
cities*

Cecília C. B. Cavalcanti

Pós-Doutoranda na escola de comunicação da
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Doutora
em Comunicação e Cultura pela mesma instituição. Rio
de Janeiro, RJ, Brasil. E-mail: ceciliacbc@gmail.com.

Resumo: Este artigo pretende analisar por que os museus aparecem nas cidades como principais pontos de referência, assim como eram as catedrais no passado. Se antes a arquitetura simbolizava o divino, hoje encontramos verdadeiros santuários de conhecimento e informação. Sua presença física é baseada numa arquitetura com características mescladas ora de catedral, palácio, teatro, escola, biblioteca, pesquisa e ora como depósito ou armazém, caracterizando-se como espaços que estão ligados a todos os outros, heterotopias ligadas a recortes de tempo (FOUCAULT, 2006). Percebe-se que, nos últimos 40 anos, enquanto a arquitetura das cidades as transforma em memoriais, os novos espaços-museus visibilizam formas contemporâneas de comunicação com o futuro.

Palavras-chave: Arquitetura. Museus de ciências. Cultura. Espaços-museus.

Abstract: This article aims to analyze why the Museums are main reference points in the cities today, as were the cathedrals in the past. Then, the architecture symbolized the divine, now we find true sanctuaries of knowledge and information. Its physical presence is based on an architecture with mixed characteristics, sometimes as cathedral, palace, theater, school, library, research, and sometimes as a warehouse or storage room, characterized as spaces which are connected to all others, heterotopias connected with fragments of time (FOUCAULT, 2006). In the last 40 years, while the architecture of the cities turned them into memorials, new spaces-museums enabled contemporary forms of communication with the future.

Keywords: Architecture. Science museums. Culture. Space-museums.

Mas a noite chegou. É a hora estranha e ambígua em que
se fecham as cortinas do céu e se iluminam as cidades.
Baudelaire

Introdução

Os museus, assim como as galerias de arte, não são espaços neutros, mas convertidos em um marco físico e sociocultural, que exercem uma ação sobre a percepção da obra ou objeto, podendo modificar seu significado, assim como alterar a perspectiva das cidades contemporâneas face suas características arquitetônicas. Alguns críticos (MADERUELO, 1990; DIMITRIJEVIC, 1987) chegam a considerar que muitos desses edifícios que abrigam obras de arte ou experimentos científicos, não passam de “monumentos autoindulgentes que os arquitetos se elegem a si mesmos e onde a arte (ali exposta) se reduz a peça decorativa da arquitetura” (MADERUELO, p. 222), os convertendo em uma instalação por si mesmo.

Entendemos os museus como espaços ligados a outros dentro da cidade, heterotopias em todos os seus sentidos, ligadas à acumulação do tempo (FOUCAULT, 2006), provocando, independentemente de sua arquitetura ou exposição, uma justaposição temporal e uma redefinição espacial,

(...) ao mesmo tempo absolutamente real, em relação com todo o espaço que o envolve, e absolutamente irreal, já que ele é obrigado, para ser percebido, a passar por aquele ponto virtual que está lá longe (Ibidem, p.415).

Ao pensarmos as cidades contemporâneas podemos visualizar três questões básicas: as intervenções urbanas temporais ou não, os fluxos de mobilidade e as políticas de reurbanização dos centros urbanos. Na verdade, as três questões se interligam a cada novo planejamento.

Especificamente ao falarmos dos espaços-museus, percebe-se que nos últimos 20 anos vêm surgindo novas formas arquitetônicas que invadem os espaços urbanos e que fazem parte, muitas vezes, das diversas políticas de reurbanizações. Ao mesmo tempo, esses edifícios surgem em espaços onde é necessária uma intervenção, criando “ilhas” de mobilidade e exemplos de cidade futurística, tornando os espaços em mercadorias, com a finalidade de “adequar as cidades às demandas e aos fluxos internacionais de turismo e consumo urbano [...] recriar sentidos e usos dos conteúdos e materiais do passado” (LEITE, 2002, p. 115).

Caberíamos perguntar o porquê dos museus como pontos de referência arquitetônica nas cidades, mas ao pensarmos que vivemos em uma sociedade de mercado, onde tudo se precifica (TUCHERMAN e CAVALCANTI, 2013) e, ao mesmo tempo, denominamos esta era como a Era do Conhecimento, seria lógico pressupor que a visibilidade dada aos museus estaria relacionado com o lugar depositário do saber. Ou melhor, a arquitetura de novos museus vai construindo um novo cenário nas cidades em todo o mundo, verdadeiros monumentos do conhecimento.

Por outro lado, podemos dizer ainda, que as cidades estão sendo planejadas baseadas num novo realismo, o qual mais do que apenas a funcionalidade, requer uma renovação dos modos de representar com a construção de espaços de memória – a memória se tornou obsessão cultural de proporções monumentais em todos os pontos do planeta (p. 16) [...] visibilidade é igual a sucesso (HUYSSSEN, 2000, p. 100).

Memória e história

Historicamente, Huyssen (2000) aponta que, a partir da década de 70, houve uma reestruturação de grandes centros urbanos, tanto nas cidades europeias, quanto nos Estados Unidos, recriando empreendimentos patrimoniais e visibilizando heranças nacionais, em uma “onda da nova arquitetura de museus”, juntamente com uma comercialização em massa da nostalgia, provocando uma atitude, quase viciada, de musealização baseada numa premissa de consumo, significando dizer que o passado vende mais do que o futuro. As cidades vão se compondo em sinfonias da memória, onde até cafês ganham importância por terem sido o espaço de algum personagem ilustre em sua rotina matinal diária para o café da manhã e leitura dos jornais, numa grande comercialização das heranças nacionais ou do medo do esquecimento das tragédias e horrores.

Na mesma direção, Harvey (2007) vai nos dizer que a tradição histórica é reorganizada como cultura de museu, comercializada e mercantilizada como tal,

(...) não necessariamente de alta arte modernista, mas de história local, de produção local, do modo como as coisas um dia foram feitas, vendidas, consumidas e integradas numa vida cotidiana há muito perdida e com frequência romantizada (p. 273).

A própria arqueologia de civilizações milenares foi transformada em parques turísticos monumentais¹, permitindo ao Estado apresentar-se como guardião de uma tradição generalizada (ANDERSON, 1993, p. 253). Burke (2003) já nos apontava que “a proliferação dos serviços de informação nas primeiras cidades modernas foi em parte um efeito de divisão urbana do trabalho e em parte uma reação à crescente demanda por informação” (p. 69). As grandes cidades começaram a produzir intensamente folhetos e livros de informações sobre si mesmas, material que todo turista utiliza-se até os dias de hoje.

Porém, nos atrevemos a dizer que, nos últimos 30 anos, as cartografias das cidades estão sendo desenhadas a partir da velocidade e das inovações técnicas, científicas e culturais, gerando o conhecimento como patrimônio e sua representação como a nova forma de manifestação de poder. Afinal, o crescimento das atuais Tecnologias da Informação e Comunicação (TICs) possibilita uma nova lógica do movimento da população e das atividades econômicas, criando o que Sassen (2001) denominou de cidade global.

Paralelamente, nas construções nos espaços virtuais, onde se simula mais do que se experimenta, ou se vive comportamentos possíveis, o poder tende a cair nas redes dos media, nos possíveis da ciência e regras do direito (SERRES, 1994, p. 195). Ou, pouco a pouco, assistiremos à rede substituir as instituições, como as Igrejas, bancos, escolas, universidades, museus e a cultura. Lembremos que arquitetos são também chamados àqueles que nos sites projetam a informação: denominados de arquitetos da informação. Entretanto, Huyssen (2000) ressalta que as cidades como centro estão longe de ser obsoletas, mas, no entanto, estão sendo afetadas e estruturadas por essa cultura de imagens da mídia ou como o autor denomina - uma arquitetura de imagens (p. 101).

De todo modo, recorremos a Sennet (2008) para estabelecermos que as mudanças entre as relações entre corpo e tempo determinadas pela aceleração da velocidade da transmissão da informação, transformaram os espaços em fragmentações urbanas ou lugares de passagem. Grandes corredores urbanos facilitam os deslocamentos e, assim, a nova geografia leva mais água para os moinhos dos meios de comunicação [...] “o corpo se move passivamente, anestesiado no espaço, para destinos fragmentados e descontínuos” (p. 18), até a monotonia da paisagem ser quebrada pelo encontro de obras arquitetônicas, rompendo a relação com o tempo presente, remetendo o olhar tanto para o passado quanto para o futuro.

¹ Como por exemplo, os parques e construções das civilizações Astecas, Incas e Maias, denominadas de cidades pré-colombianas, em alusão à descoberta das Américas por Cristóvão Colombo. Triade, Sorocaba, SP, v.1, n.1, p 167-189, jun. 2013

Espaços públicos

Nas cidades contemporâneas, toda cultura da exposição pública é também “uma cultura do desengajamento, pois o espaço público neutraliza-se do interior, através da percepção simultânea e constante das diferenças” (JOSEPH, 1998 apud: SERPA, 2004). A concepção de parques públicos torna-se, nesta nova concepção, novos lugares para o consumo de cultura, aí incluídas também a científica. Serpa vai nos dizer que estes espaços podem ser considerados como mediadores oficiais, fazendo emergir uma representação estática e simplificada da “natureza” no contexto urbano. E, os museus de ciências, cada vez mais construídos como parques públicos, passam a configurar o cenário das cidades contemporâneas como integrantes de uma rede cultural e onde o conhecimento se configura como atração e patrimônio.

Este é, por exemplo, o caso do Parque de La Villette, em Paris, intimamente ligado a grandes equipamentos culturais, como a Cidade da Música e a Cidade da Ciência, além do Cabaré Selvagem, da Géode (um cinema para exibição de filmes em três dimensões) e dos Teatros Internacional de Língua Francesa (Ibidem, p. 28).

Citamos outros exemplos, como o Ciudad de las Artes y de las Ciencias (1998), um ousado projeto do arquiteto Santiago Calatrava, maior atração turística da cidade de Valencia, na Espanha, mais por seu edifício do que por sua coleção (Imagem 1); o CosmoCaixa - Barcelona, inaugurado em 1984, com uma ampla reforma em 2004, um dos principais museus de ciências no mundo por sua inovação no método expositivo; Catavento (2009), em São Paulo e alguns projetos no Brasil como o MUSA, Museu da Amazônia (2010), em Manaus e o Museu do Amanhã e o MAR – Museu de Arte do Rio de Janeiro, no Rio de Janeiro.

Ou seja, enquanto as cidades musealizadas, principalmente as do velho mundo, vendiam o passado, a construção de novos museus de ciências e tecnologia vende o futuro, imprimindo uma nova arquitetura, não só com objetivo de melhor utilização do espaço, mas de tornar visíveis tecnologias a favor da sustentabilidade. Os grandes blocos de concreto adquirem novos contornos com a fusão da natureza e novos materiais. Este fenômeno é melhor observado a partir da década de 1980, onde os museus de ciências começam a conferir “status” às cidades, convertendo-se em fenômenos do espetáculo e pontos turísticos, integrando-se a uma nova indústria cultural-museística.



Imagem 1 – Ciudad de las Artes y de las Ciencias – Valencia – Espanha

A arquitetura classifica como públicos todos aqueles espaços de propriedade pública e que são acessíveis a todos livremente. Os espaços coletivos seriam definidos como espaço público, mas de propriedade privada, como os shoppings ou museus. Ressalta-se que, como a maioria dos museus a entrada é paga, o transforma em um coletivo seletivo ou para quem pode pagar.

Embora o espaço público se constitua, na maioria das vezes, no espaço urbano, devemos entendê-lo como algo que ultrapassa a rua; como uma dimensão sócio-espacial da vida urbana, caracterizada fundamentalmente pelas ações que atribuem sentidos a certos espaços da cidade e são por eles influenciadas. Não sendo necessariamente todo espaço urbano um espaço público, há de se verificar quando um espaço urbano pode ser caracterizado como público (LEITE, 2002, p.116).

Se formos olhar pela filosofia (LEITE, 2002; ARENDT, 1987; HABERMAS, 1997), um espaço urbano torna-se público quando este constitui-se de certas configurações espaciais

e um conjunto de ações e quando essas atribuem sentidos de lugar: locais onde as diferenças se publicizam e se confrontam politicamente (LEITE, 2002). Isto significa dizer que todos os movimentos sociais e políticos nascem e crescem nos espaços públicos, onde se formam pela interação social e significativa, onde as ideias e os valores se formam, se transmitem, se respaldam e combatem; espaço que em última instância se converte em campo de treinamento para a ação e reação (CASTELLS, 2009, p. 395).

A construção de grandes museus, integrados a parques públicos, requer áreas cada vez maiores, permitindo a revitalização de certos bairros e criando novos centros urbanos, áreas de lazer e encontros. Aqui citamos uma vez mais a Ciudad de las Artes y de la Ciencia em Valencia, Espanha, construído ao final do Parque del Cauce del Río Turia, uma área de um milhão e meio de metros quadrados. Por sua vez, o Parque de La Cité des Sciences (1986) em Paris, localizado na divisa de Seine-Saint-Denis, numa área de 25 hectares de um antigo abatedouro, é hoje o maior parque da cidade de Paris e sua segunda maior área verde. Ainda em Paris, no final dos anos 1970, a construção do Centro Nacional de Arte e Cultura Georges Pompidou, mais conhecido como Beaubourg (1977), projeto dos arquitetos Renzo Piano, Richard Rogers e Gianfranco Franchini, foi fundamental para a revitalização do bairro Marais (pântano, em francês). Mesmo com toda a polêmica criada em torno do seu projeto, o Beaubourg foi concebido não apenas como um museu, mas também como um centro cultural, cuja funcionalidade, liberdade de circulação e flexibilidade de espaços favorece a adaptação às mais inimagináveis propostas sob o lema “Cultura para todos”. As tubulações aparentes de cores diversas deram ao Beaubourg um aspecto de “Refinaria” (terminação atribuída pelos motoristas de táxi parisienses). Em 2008, mais de dois milhões e 700 mil pessoas visitaram o Centro Cultural (Ministère de la Culture e la communication, 2010²).

Apenas por curiosidade, existem em toda França 1.212 museus, sendo que 56 em Paris. Como já sabido, o Louvre é o museu mais visitado do mundo, com mais de oito milhões de visitantes/ano. Mas, segundo dados do Ministério da Cultura da França de 2008, o que surpreende é que o La Cité des Sciences ocupe o segundo lugar em número de visitantes, com 3.042 milhões de visitantes, ultrapassando o Orsay (3.025 milhões) e o Beaubourg (2.748 milhões).

Este exemplo converge com a opinião de Harvey (2007), quando ele afirma que a melhor maneira de recuperar o sentido dos lugares e sua tradição da compressão tempo-espaço está na estetização romântica da paisagem urbana, expressa na forma de museus. De

² Disponível em: <http://www.culture.gouv.fr/nav/index-stat.html>
Triade, Sorocaba, SP, v.1, n.1, p 167-189, jun. 2013

fato, as políticas voltadas para uma industrialização “limpa” e a reconstrução dos espaços urbanos, principalmente nos grandes centros, promovem o aparecimento de novas infraestruturas urbanas, cujos símbolos são os centros comerciais, os hipermercados, os espaços museológicos ou os parques temáticos. Um dos traços distintos da arquitetura das cidades contemporâneas seria sua função lúdica, criando "novos" centros nas cidades abstraídos do espaço e tempo exteriores e, muitas vezes transformando espaços privados em públicos. Estes acabam por ter funções híbridas, ora funcionando como área de lazer, ora como museu e ora como escola.

Palácios e galerias

A arquitetura de museus pode ser observada através dos tempos pela forma de visualização das exposições. O primeiro museu moderno foi organizado em 318, localizado no Fórum Romano, onde os souvenirs das conquistas do império eram expostos em ordem cronológica. Andando por essa espinha, o visitante poderia acompanhar a história do poder que Roma acumulara nas guerras (SENNETT, 2008, p. 101).

A ideia de tempo corrido linearmente era baseada nas formas do peristilo (extensa série de colunas) e da basílica (construção retangular, onde se entra por um lado e sai-se por outro), formas oriundas da Grécia. A primeira estrutura, o peristilo, fazia com que as pessoas andassem sempre para frente, sem distrações nas laterais, comparada por Sennett (2008), como uma espinha dorsal, disciplinadora do olhar e do movimento do corpo: “olhar e acreditar” (p. 102). A segunda estrutura, a basílica, não passava de um lugar de encontros.

A primeira galeria de arte surge em Florença, na Itália, no final do século XVI. Este espaço nada mais era que um grande corredor que servia para unir dois palácios, onde foram aproveitadas as paredes para a exposição de uma coleção de obras de arte, que antes estavam espalhadas em outros espaços.

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 (KIEFER, 2002, p. 12).

Kiefer (2002) e Montaner (2003) vão nos apontar que, com a ascensão da burguesia

depois da Revolução Francesa, passou-se a considerar de suma importância a abertura de museus públicos. É nesta época, no final do século XVIII, período denominado como a Era da Razão, que vai haver uma divisão entre os museus de Artes e de Ciências, representada pela arquitetura no estilo 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 ideia de verdade universal (KIEFER, 2002).

Data deste período, a criação dos Museus Nacionais, tendo os palácios, antes sede das monarquias e coleções particulares, como sua primeira expressão arquitetônica. Exemplos de palácios que viraram museu bastante conhecidos são os Museus do Louvre (1793) e o El Prado (1819) e, no Brasil, um dos mais antigos museus de ciências do mundo, o Museu Nacional, criado por D. João VI, em 1818, e alojado no Paço de São Cristóvão, a partir de 1892, antiga residência da Família Imperial brasileira.

Entre os séculos XVII até princípios do século XX, os Museus Nacionais ganharam importância e prestígio na sociedade e, novas formas arquitetônicas começam a surgir principalmente na forma de panteon, circular e monumental, determinando uma essência atemporal a estes espaços. As galerias, por sua vez, tornam-se, sobretudo, espaços de representação de feitos históricos perfeitamente determinados, ou seja, de um tempo marcado e único.

A fórmula museu-palácio foi consolidada a partir da imagem imponente dos edifícios e garantiu a importância dos objetos ali guardados, além de representar uma burguesia agora no poder. Mas, com o passar do tempo, estes edifícios começam a apresentar problemas de circulação, armazenamento e de comunicação com o público. Estes problemas hoje são resolvidos com a construção de anexos (o mais recente no Museu do Prado, em Madrid), redistribuição das coleções para outros museus (como por exemplo, a transferência de obras do Louvre para o Museu D'Orsay) ou a desativação (caso polêmico ocorre com o Palais de la Decouverte em Paris, onde houve resistências ao fechamento do museu e a realocação de sua coleção para o La Vilette).

No final do século XVIII, com o surgimento das disciplinas de arqueologia e estética, iniciava-se a técnica de restauração de monumentos, e os espaços-museus se convertem em lugar “privilegiado para a formulação das teorias estéticas” (MONTANER, 2003, p. 9). Mas será apenas no começo do século XIX, que surgirá o primeiro importante verbete específico para a concepção de museus - o livro *Précis des Leçons d'architecture*, do arquiteto Durand

(1819³). Durand acreditava que o projeto de um museu deveria conter o espírito das bibliotecas, um templo sagrado aos estudos (ibidem, online). Este caráter educativo e de investigação que predominava nos museus de todas as tipologias, integra esses espaços à rede da educação, assim como vai inspirar tanto a construção de novos museus, quanto da linguagem expositiva das coleções.

Esta ideia, juntamente com a ampliação da consciência da importância política, social e econômica da ciência e da tecnologia no período da Revolução Industrial, acabou dando origem ao Conservatoire National de Arts et Métiers, fundado no séc. XVIII, que existe até hoje em Paris e que teve a sua criação motivada pela necessidade de prover educação profissional para trabalhadores em mecânica. Integram-se a esta filosofia museográfica o Science Museum de Londres (1857) e, como precursor dos chamados museus interativos botton-on ou “veja o que acontece ao apertar o botão ou girar a manivela”, o Deutsches Museum de Munique (1906).

Funcionavam como verdadeiras vitrines para a indústria, proporcionando treinamento técnico a partir de conferências públicas proferidas pela vanguarda da ciência e da indústria sobre temas relacionados à mineralogia, química, mecânica, arquitetura, matemática, além das exposições das coleções (CAZELLI et al, 99⁴).

Da caixa de concreto ao cubo digital

De uma maneira geral, a instituição museu foi fundamental para os conceitos de cultura na sociedade ocidental. Mas é no princípio do século XX que surgem as primeiras ideias modernistas na arquitetura dos museus. Montaner (2003) situa esta mudança juntamente com a ruptura promovida pelos vanguardistas. O manifesto Futurista publicado no Le Figaro de 1909, por exemplo, comparava os museus aos cemitérios e, por isso determinava: “Queremos destruir os museus, as bibliotecas, as academias de toda a natureza (...)”.

O museu acadêmico estava fadado à morte ou, pelo menos, a transformar-se. As ideias vanguardistas não resultaram em nenhuma construção efetiva, mas o projeto arquitetônico do Museu de Arte Moderna (MOMA - 1929) em Nova York foi considerado como ícone desta

³ Disponível em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5762681g.texte.langPT.f000062.tableDesMatiieres>

⁴ Disponível em:

<http://www.cciencia.ufrj.br/publicacoes/artigos/Seminario/Art.Sem.Internacional.99%20Sibele.doc>

Triade, Sorocaba, SP, v.1, n.1, p 167-189, jun. 2013

busca por uma nova concepção dos espaços de exposição. Em resumo, concordamos com Montaner quando diz que:

A cada crise (arte vanguardista e as guerras mundiais), o poder do museu como instituição de referência e de síntese, capaz de evoluir e oferecer modelos alternativos, especialmente adequados a assinalar, caracterizar e transmitir os valores e os signos dos tempos, aumentando seu papel nas sociedades contemporâneas (p. 8).

Podemos também entender a arquitetura neste princípio de século XX como uma “destruição criativa” se contrapondo com o “eterno e imutável” (HARVEY, 2007). Voltemos aos anos trinta, quando surgem propostas novas de uma arquitetura específica para museus. O primeiro deles foi o projeto de 1931 de Corbusier, o Museu Sem Fim, ou Museu do crescimento ilimitado, uma espiral quadrada sem fachada que, pretendia dar à cidade de Paris um local onde se permitisse uma expansão constante com ordem e harmonia, além e principalmente, onde o visitante poderia ter acesso às reservas técnicas. Mesmo sem nunca ter sido construído, sua concepção tornou-se referência mundial e algumas tentativas de recriar este espaço podem ser vistas no Museu de Arte Moderna de Rouen, na França, que teve a interferência da arquiteta Andrée Putman, e o Museu D. João 6º, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) (COLI, 2010⁵).

Le Corbusier, considerado um dos mais importantes arquitetos, urbanistas e designers do século XX, denominou esta época como a Era da máquina,

(...) baseada na tecnologia da engenharia e na produção em massa. Uma era do internacionalismo, comunicação de massa, democracia e ciência. As formas que a definiam eram o carro, o avião e os transatlânticos (DARLING, 2000, p. 10).

A integração do homem com a máquina e a natureza era a marca principal das construções de Le Corbusier e, para projetá-las, criou como base os cinco pontos da nova arquitetura (1926⁶), privilegiando a luz natural, espaços internos amplos e flexíveis e a presença da natureza, pontos que ainda inspiram muitos arquitetos:

Pilotis: a casa eleva-se do chão
Planta livre: a estrutura do edifício permite que o espaço interno seja organizado da forma que se deseje

⁵ Folha de São Paulo, publicado em 7/03/2010 - O bom museu, Jorge Coli

⁶ Os Cinco pontos da Nova Arquitetura foi publicado na revista francesa L'Esprit Nouveau, concebida e editada por Le Corbusier e pelo pintor cubista Amédée Ozenfant. Triade, Sorocaba, SP, v.1, n.1, p 167-189, jun. 2013

Fachada Livre: como as paredes externas não sustentavam peso, elas podiam receber, sempre que necessário, janelas e outras aberturas

Janela Fita: uma grande janela horizontal

Terraço jardim: a ideia era recuperar a parte coberta pela casa e pôr seus moradores em contato direto com a natureza.

Três outros arquitetos foram definitivos, juntamente com Le Corbusier, no desenho de uma arquitetura modernista que reinventava os espaços e deixava para trás a linha quadrada e fechada da caixa ou armário, como eram antes os gabinetes de curiosidade ou câmaras de maravilhas. Primeiro, Mies Van Der Rohe, professor da Bauhaus e um dos formadores do que ficou conhecido como international style - projetos de plantas livres e aparente simplicidade, com a utilização de materiais representativos da era industrial como o aço e vidros. Um dos seus edifícios mais conhecido é o Pavilhão alemão na Feira Mundial de Barcelona de 1929 (Imagem 2).



Imagem 2 – Miers Van Der Rohe - Pavilhão alemão na Feira Mundial de Barcelona de 1929

Frank Lloyd Wright, considerado um dos maiores arquitetos modernistas, alegava que

o artista deve compreender o espírito de sua época para iniciar um processo de mudança (HARVEY, 2007). Lembremos que Wright projetou o Museu Guggenheim em Nova York, inaugurado em 1959, que prima pelo seu vanguardismo e pela arquitetura orgânica que valoriza os espaços iluminados naturalmente. A planta do Guggenheim sugere ainda, um caminho de movimento contínuo que, diferentemente da ideia de caixa estática, transforma-se em um espaço dinâmico por sua forma espiralada (MONTANER, 2003).

Por último, citamos o arquiteto brasileiro Oscar Niemeyer, considerado um grande protagonista na construção de museus por suas formas sensuais e líricas. De fato, a arquitetura brasileira de museus foi dominante no cenário mundial, principalmente nos anos 50, não só com Oscar Niemeyer, mas também com João Vilanova Artigas e suas formas de grandes praças cobertas, como o edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo (1961), e de Affonso Eduardo Reidy, arquiteto do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-1953-1968), em forma de ponte e, inspirado por um lado nas plantas livres de Mies e, por outro, nas texturas e estruturas brutas de Le Corbusier (MONTANER, 2003). Lembremos que o MAM está localizado no Aterro do Flamengo, integrado ao parque desenhado por Roberto Burle Marx, numa área total de 1.200 milhões metros quadrados.

O Museu de Arte de São Paulo (MASP – 1957-1968), projeto de Lina Bo Bardi, é considerado como ponto culminante da tradição racionalista e abstrata. Situado em plena Avenida Paulista, seu edifício em forma de prisma suspenso, é também inovador na própria museografia, com as pinturas dispostas sem hierarquias, linhas cronológicas ou de escolas. Para Montaner, estas estruturas só poderiam ter acontecido no Novo Mundo, numa América Latina, aonde o legado da história da arte chegava de repente, como um todo que se fazia visível e contemporâneo (p. 39).

Arquitetarte

Baudelaire vai traduzir o artista moderno bem-sucedido (incluindo a expressão da arte pela arquitetura) como alguém capaz de desvelar o universo e o eterno, “destilar o sabor amargo ou impetuoso do vinho da vida a partir do efêmero das formas fugidias de beleza dos nossos dias” (BAUDELAIRE apud: HARVEY, 2005, p. 435). Os projetos modernistas tentavam aliar beleza e funcionalidade e, a evolução dos projetos em forma de caixas agora reformuladas, tinha também como pressuposto facilitar a solução de problemas espaciais e das transformações, em tamanho e forma, das próprias coleções a serem expostas. As técnicas

de construção e as urgências de um melhor atendimento ao público também foram fundamentais, tais como energia, climatização, informação, circulação, acessibilidade, funcionalidade, áreas de encontro, restaurantes e capacidade de crescimento. Neste sentido, os museus de ciências foram os grandes precursores ou beneficiados por esta tecnologia (MONTANER, 2003), muito pela necessidade de espaços amplos para o tamanho dos módulos e modelos expostos.

De toda maneira, os avanços dos sistemas técnicos e dos meios de comunicação e informação na segunda metade do século XX foram determinantes para as construções mega estruturais, com espaços neutros e de máxima pluralidade de funções, permitindo uma melhor adequação das exposições e a massiva visitação desses espaços. Para isso, uma das opções para arquitetura do interior dos museus é a simplificação, espaços abertos, transparências e fluidez na circulação entre as salas de exposição.

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. (KIEFER, 2002).

O que se observa, é que na década de 60 do século XX, a concepção dos projetos dos museus passou a levar em consideração os valores históricos de cada disciplina, ou seja, os projetos, inclusive de remodelação ou ampliação, eram concebidos a fim de atender a cada tipo de coleção: Museus de História, Arte Moderna, Arte Contemporânea, Ciências e os Centros Culturais. Ao mesmo tempo, os museus de ciências, no final desta mesma década, começam a descaracterizar suas disciplinas nas exposições, como ocorria no século XVII, quando a representação da ciência podia ser definida pela visão de um tempo único e pela exibição de máquinas e instrumentos.

E, se antes o museu era o bastião da alta cultura, agora representa a indústria cultural para as massas, convertidos em edifícios mais hedonistas e populares, divertidos e comunicativos, com objetivo de reforçar a imagem urbana e turística. Os museus de ciências, porém, só serão considerados fenômenos do espetáculo cultural e integrados ao mapa turístico das cidades, a partir da década de 80, quando há um crescimento da indústria museográfica científica e tecnológica.

Espetáculo arquitetônico: novas experiências

Como vimos anteriormente, a arquitetura dos museus atuais e como eles se colocam no espaço urbano foram influenciados pelos ímpetus modernistas, e, por outro lado, pelo auge de criação, ampliações e transformações que os museus passaram na década de 80, época da consolidação da cultura pós-moderna. Não é exagero dizer que os edifícios se convertem, eles mesmos, em espetáculo arquitetônico. Ou como diz Huyssen (2000), talvez a caixa e a tela sejam nosso futuro (p. 106), presentes também agora na arquitetura material de novos edifícios, verdadeiras obras artísticas, como o Guggenheim de Bilbao (1997), do arquiteto americano Frank O. Gehry; o Instituto Holandês de Imagem e Som, do arquiteto Rem Koolhaas (Imagem 3); o Museu de Arte Contemporânea (MOCA-1986), de Los Angeles; o Parque de las Ciencias, em Granada, Espanha (ainda em reforma); o recente Museu de Iberê Camargo, em Porto Alegre (2008, do arquiteto português Álvaro Siza Vieira) e o Museu de Arquitetura de Groningen (1995).

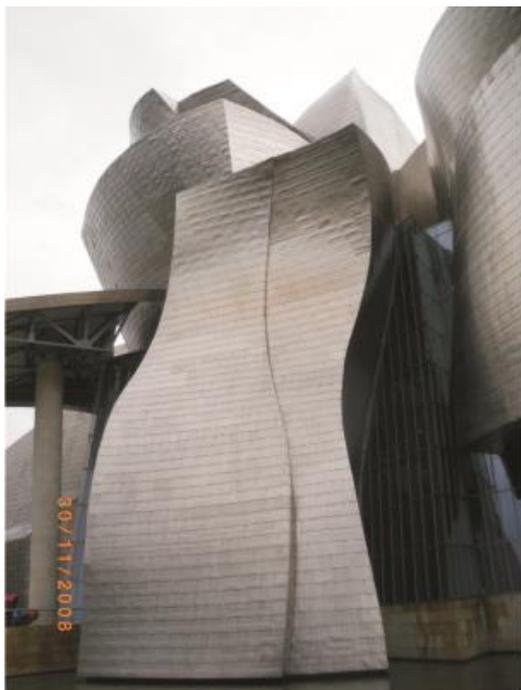


Imagem 3 - Guggenheim de Bilbao e New York e Instituto Holandês de Imagem e Som

Nos últimos anos, é a tecnologia que está aparente e não mais os tubos de água, gás ou eletricidade do Beaubourg. Gigantescas caixas eletrônicas, com transmissão das experiências que podem ser vividas no interior do museu, transformam os edifícios em verdadeiras telas de cinema de alta definição. A mídia digital também invade as salas expositivas e, enquanto o computador passa a substituir os cartazes, os experimentos são substituídos por cenários e interfaces digitais. Pouco a pouco, os museus vão absorvendo a tecnologia, digitalizando e disponibilizando seus acervos nos sites da Internet.

Segundo estudo de Pacheco Telma (2008), realizado em quatro museus e seus respectivos websites (três de São Paulo e um de Curitiba) e, que tinha como objetivo principal

investigar a percepção e experiência das pessoas que interagem com ambientes físicos e virtuais, 100% das pessoas entrevistadas entre visitantes e responsáveis pela administração das instituições, responderam que a arquitetura é fundamental para atrair o público, sendo que alguns museus são mais conhecidos por seu edifício do que por seu conteúdo. O estudo também conclui que a arquitetura dos museus é considerada como elemento central para manter a associação entre museu real e o virtual.

Especificamente na Internet, a arquitetura da informação derruba paredes e o espaço físico, desmaterializando a forma. Neste caso, são identificados pelo menos três tipos de museus virtuais: as páginas institucionais, limitando-se a informações de funcionamento e histórico da instituição; o museu real no ambiente virtual, com a disponibilização de imagens dos acervos e exposições físicas, explorando através da hipermídia os temas expostos no meio real e, como o museu virtual Museu de Artes do Uruguai (MUVA) - <http://muva.elpais.com.uy/>, o Baltimore Museum of Arts e o Albright Knox Art Gallery.

Resumidamente, podemos dizer que as construções e reformulações ocorridas a partir da década de 1980 até o final do século XX confluíram numa linguagem que vai do passado até o contemporâneo, mesclando velhos parâmetros com soluções high-techs. Os arquitetos como mediadores deste diálogo, converteram-se em “artistas” tão conhecidos por suas obras quanto aqueles que são abrigados nos seus edifícios. Assistimos a concursos para projetos, reformas, ampliações serem disputadas por grandes escritórios de arquitetura, e a busca por prêmios e fama. Lembremos, em primeiro lugar (e mais uma vez em Paris), da polêmica pirâmide de vidro, projetada pelo arquiteto chinês I.M.Pei, e inaugurada em 1989, durante o governo do presidente François Mitterrand. A pirâmide é o centro dos principais eixos de circulação atuais do museu. A entrada é cercada por espelhos d'água e ao descer encontram-se as bilheterias, os acessos aos diferentes prédios do museu e um pequeno centro comercial. Na direção ao jardim das Tuilleries fica a pirâmide invertida, que também ficou conhecida pelo destaque dado a ela no livro e filme "O Código Da Vinci".

Apesar das imensas condições de caráter técnico que requerem os museus atuais, a liberdade de ação que se oferece ao arquiteto na hora de projetar um museu é particularmente grande, assim como os orçamentos para esses “monumentos da cultura” não são escassos (MADERUELO, 1990).

Os arquitetos contemporâneos encontram menos resistências as suas propostas,

dando-lhes maior liberdade na concepção de seus projetos. Entretanto, nesta primeira década do século XXI, a linguagem empregada nos projetos pressupõe um diálogo entre o contemporâneo e o futuro, sobretudo com o objetivo da Sustentabilidade. Vemos surgir todos os dias, notícias de uma inauguração de edifícios ecológicos⁷, reconhecidos inclusive com o certificado “LEED”, sigla em inglês de Liderança em Energia e Design Ambiental, criado por um grupo de empresários da construção nos Estados Unidos.

A ideia de sustentabilidade nos projetos não é nova. Voltando a Escola Bauhaus, o arquiteto Ernest Neufert inseria em seu verbete “Arte de projetar em Arquitetura” (1936), algumas questões essenciais para a elaboração de projetos arquitetônicos para museus, incluindo nesta categoria as escolas de artes e as bibliotecas. Entre as regras abarcadas no livro, encontramos como pontos prioritários a “proteção das obras contra a destruição, roubo, fogo, umidade, secura, sol e pó”, sem deixá-las de mostrá-las com a luz mais favorável.

Nos dias hoje, os edifícios “vivos” ou “sustentáveis” tomam outros significados, principalmente nos museus de ciências, por pelo menos três motivos: pela conservação do planeta e, não menos nobre, diminuir custos de manutenção (energia, água) e prevenir contra os efeitos do aquecimento global sob as peças expostas. Por exemplo, o projeto da Califórnia Academy of Science⁸ do arquiteto Renzo Piano (o mesmo arquiteto do Beaubourg) levou em consideração os pontos abordados por Neufert, mas especificamente para uma arquitetura voltada para o sustentável em tempos de mudança climática. Dean Weldon, presidente da Academy Studios⁹, empresa responsável pela execução do projeto do museu californiano (entre outros), em conferência durante o Curso Museologia Total / 2010, no CosmoCaixa Barcelona, enfatizou a importância de pensar sustentabilidade por dois ângulos: o controle do ambiente interno em detrimento das mudanças climáticas e consumir menos energia, evitando a emissão de carbono. Entre outros pontos pensados no projeto estão: o controle da poeira com a utilização de carpetes e filtros especiais; controle da luz (0% UV light), a fim de que os raios UV não alterem os pigmentos dos objetos e obras expostas; tratamento acústico das salas; sistemas de segurança contra roubos, fogo, materiais tóxicos e controle de doenças. Com estes itens em pauta, um desenho arrojado (a grande atração é o teto vivo – living roof),

⁷ Veja em: <http://www.revistameioambiente.com.br/2007/05/31/predios-ecologicos-o-ambiente-agradece/> ou <http://www.tnsustentavel.com.br/noticia/821/Petrobras+inaugura+edif%C3%ADcio+ecol%C3%B3gico+no+Rio+de+Janeiro>

⁸ O museu tem uma área de 40 mil m² e o projeto teve um custo de 488 milhões de dólares. Inaugurado em 2008, teve 2,3 milhões de visitantes apenas no primeiro ano / <http://www.calacademy.org/>

⁹ Disponível em: <http://www.academystudios.com/>

Triade, Sorocaba, SP, v.1, n.1, p 167-189, jun. 2013

o edifício foi certificado pelo LEED e tem uma economia geral de 10%, através do uso de energia solar, coleta de água das chuvas para banheiros e jardins, controle de temperatura e luz pelo sistema de grandes janelas no teto, reciclagem de lixo e a utilização de novos materiais, como por exemplo, o jeans para isolamento acústico. As palavras chaves utilizadas por Weldon são: transparência, exploração, aprendizagem engajamento, inovação e prazer. Se por um lado o museu mantém diversas atrações, como o aquário e a floresta tropical e um programa de pesquisa científica no mesmo espaço, como um museu de História Natural ainda encontram-se velhas fórmulas de exposição como dioramas, murais, cartazes e animais empalhados.

Podemos citar ainda, o projeto do arquiteto Toni Gironès para o Museu do Clima em Lleida, Espanha, que objetiva uma integração da natureza com a arquitetura, ou seja, a proposta é interpretar e reconhecer as características reais do lugar, transformando-os em elementos determinantes para a estruturação do projeto (Imagem 4). A ideia seria reinventar os museus de História Natural, a partir da elaboração de uma série de espaços de mediação e diálogo entre as partes - arquitetura e natureza, permitindo ao visitante desfrutar sensações e conteúdos relativos ao meio ambiente e integrar-se àquela paisagem. Estes espaços seriam como espaços de reconciliação, onde o homem que um dia se divorciou da natureza (e vamos dizer que este divórcio foi litigioso e a pensão a ser paga é enorme), possa ser novamente seduzido e voltar a viver em harmonia.



Imagem 4 - Projeto do arquiteto Toni Gironès para o Museu do Clima em Lleida, Espanha.

A partir do momento em que, os museus de ciências passaram a configurar o cenário das cidades contemporâneas como integrantes de uma rede cultural, a afluência massiva de visitantes implicou a necessidade de multiplicar os serviços do museu, como exposições temporárias e lugares de consumo, além de ter áreas dedicadas à direção, educação e conservação (MONTANER, 2009). Ou seja, hoje, não é raro acharmos na programação dos museus e centros de ciências atividades além das exposições permanentes, como teatro, concertos, encontros, palestras, cinema etc.

Assim, podemos afirmar que o museu de hoje é ele mesmo uma instalação, uma experiência, feito de uma herança híbrida com características de catedral, palácio, teatro, escola, biblioteca, pesquisa e, por que não dizer, de um grande depósito, que compõem a trama da cidade como um rito, como o último monumento que se permite projetar a arquitetura. O museu se constitui em comemoração de si mesmo (MADERUELO, 1990).

Arriscamo-nos a dizer que, se fossemos cartografar as cidades contemporâneas, utilizando-se como exemplo o desenho de Roma Antiga de Giambattista Nolli¹⁰ (1748), o qual considerava como espaços públicos os edifícios que representavam os ícones da cidade, ao invés das igrejas e monumentos, possivelmente seriam os museus que apareceriam na planta baixa.

Referências

ANDERSON, Benjamin – **Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre El origen y La difusión del nacionalismo.** México, FCE, 1993.

ARENDT, Hannah - **A condição humana.** Rio de Janeiro, Forense Universitária, 10ª edição, 2001.

BURKE, Peter – **Uma história social do conhecimento.** De Gutemberg a Diderot. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

CASTELLS, Manuel - **Comunicación y Poder. Madrid,** Alianza Editorial S.A., 2009.

CAZELLI, S., GOUVEIA, G., FRANCO, C. e SOUSA, C. N. - **Padrões de interação e aprendizagem compartilhada na exposição laboratório de astronomia.** In: Disquete da 19ª Anped. 19ª Reunião Anual da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Educação. Anped. Caxambu, Minas Gerais, 1996.

COLI, Jorge - **O bom museu.** Folha de São Paulo, publicado em 7/03/2010.

¹⁰ Disponível em: <http://nolli.uoregon.edu/default.asp>
Triade, Sorocaba, SP, v.1, n.1, p 167-189, jun. 2013

- DARLING, Elizabeth - **Le Corbusier**. São Paulo, Cosac & Naify Edições, 2000.
- DIMITRIJEVIC, Nena – **Meanwhile in the Real World**, Flash Art 134, p. 45-46, 1987
- FOUCAULT, M - Outros Espaços - Em: **Ditos e escritos III - Estética, literatura e pintura, música e cinema?** Michel Foucault: Organização e seleção de textos, Manoel de Barros da Motta; 2. Ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- GIRALT, Daniel - **Gaudí: La búsqueda de La forma. Espacio, geometría, estructura y construcción**, Lunwerg Editores, Museu d'Història de la Ciutat Saló del Tinell, Barcelona, 2002.
- HABERMAS, Jürgen - Trabalho e Interação: notas sobre a filosofia do espírito de Hegel. Em: **Técnica e ciência como "Ideologia"**. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, p. 11 – 43;1997.
- HARVEY, David - **Condição Pós-moderna**. 16º Ed. São Paulo, Editora Loyola, 2007.
- HUYSSSEN, A - **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia**. Tradução: Sérgio Alcides. Rio de Janeiro, Aeroplano Editora e Consultoria Ltda, 2000.
- KIEFER, Flavio – Arquitetura de museus. Em: **Arqtexto/UFRGS**. Faculdade de Arquitetura. –v.1, nº 1 (2001). Porto Alegre: Departamento de Arquitetura, PROPARG, p. 64-77, 2002.
- LEITE, Rogério Proença - **Contra-usos e espaço público: notas sobre a construção social dos lugares na Mangueira**. RBCS Vol. 17 n. 49, 2002.
- MADERUELO, Javier – **El espacio raptado. Interferencia entre Arquitectura y Escultura, Mondadori**, España S.A., 1990.
- MONTANER, Josep Maria – **Museos para el siglo XXI**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 2003.
- PACHECO Telma, Talita Christine - **Arquitetura como fator de interação no design de museus virtuais**. Dissertação de Mestrado; Universidade Federal do Paraná, Setor de Artes, Letras e Humanas, Departamento de Design, Mestrado em Design, 2008.
- SASSEN, Saskia , **The Global City: New York, London, Tokyo**. Princenton; Princenton University Press, 2001.
- SENNETT, Richard – **Carne e Pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental**. (5 ed.). Rio de Janeiro: Record, 2008.
- SERPA, Angelo - Espaço público e acessibilidade: notas para uma abordagem geográfica. **GEOUSP - Espaço e Tempo**, São Paulo, Nº 15, pp. 21 - 37, 2004.
- SERRES, Michel - **A Lenda dos Anjos**. São Paulo, Aleph, 1995 Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/icse/v1n1/17.pdf>

TUCHERMAN, Ieda e CAVALCANTI, Cecília C.B. - **Sociedade biotecnológica de mercado: subjetividade contemporânea e autoajuda.** Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Cultura do XXII Encontro Anual da Compós, na Universidade Federal da Bahia, Salvador, de 04 a 07 de junho de 2013.