

## **Arquitetura de Museus: entre tradição e modernidade**

### **A Casa das Histórias da Paula Rego**

Gilson Fernandes<sup>19</sup>

#### **Resumo - Abstract**

A temática central desta inquirição incide, no âmbito geral, sobre a conceptualização e (re)configuração dos museus na contemporaneidade. O marco temporal de análise situa-se entre 1970-2010, centrando-se, não apenas nas mudanças significativas que ocorreram no campo museológico, como também nas visões conceptuais que motivaram ou decorreram nessa mutação. Propõe-se ainda, analisar algumas das problemáticas teóricas centrais da pós-modernidade através da articulação do estudo das instituições museológicas com questões de poder, produção, representação e consumo cultural nas sociedades contemporâneas.

The central theme of this inquiry focuses in general, on the conceptualization and (re)configuration of the museums in contemporaneity. The time frame of analysis is between 1970 and 2010, focusing not only on the significant changes that occurred in the museological field, but also on the conceptual insights that motivated or were held from this mutation. It is also proposed to analyze some of the theoretical problems of

---

<sup>19</sup> Gilson Fernandes é aluno de Doutoramento em Museologia na Faculdade de Letras da Universidade do Porto com o tema: *os espaços museológicos no quadro da arquitectura europeia entre 1970 e 2010: perplexidades e desafios contemporâneos*. Licenciou-se em História da Arte em 2006, completou a Pós-graduação em Museologia em 2008 e concluiu o Mestrado também em Museologia em 2010, na mesma instituição. Os seus interesses de investigação e domínios de especialização centram-se nas seguintes áreas: arquitetura moderna e contemporânea; museus de arte moderna e contemporânea; discursos expositivos em contextos museológicos; impacto social e político da arquitetura de museus na (re)configuração da malha urbana; fotografia de arquitetura.

Gilson Fernandes is a PhD student in Museology at the Faculty of Humanities of the Oporto University, under the topic: *the museological spaces in the framework of european architecture from 1970 to 2010: perplexities and contemporary challenges*. He was graduated in Art History in 2006, completed his Post-graduate degree in Museology in 2008 and made his Masters also in Museology in 2010, at the same facilities. His research interests and specialization domains are in the following areas: modern and contemporary architecture; museums of modern and contemporary art; expository speeches in museum contexts; social and political impact of museum architecture in the (re)configuration of the urban; architectural photography.

gilsontony@gmail.com

FERNANDES, Gilson – Arquitetura de museus: entre tradução e modernidade. *Ensaio e Práticas em Museologia*. Porto, Departamento de Ciências e Técnicas do Património da FLUP, 2012, vol. 2, pp. 143-162.

post-modernity by linking this study of the museological institutions with issues of power, productions, representations and cultural consumption in the contemporary societies.

**Palavras-chave – Keywords**

Museus, museologia, exposições, arquitetura contemporânea, arte contemporânea.

Museum, museology, exhibitions, contemporary architecture, contemporary art.

## *Arquitetura de Museus: entre tradição e modernidade*

### *A Casa das Histórias da Paula Rego<sup>20</sup>*

Gilson Fernandes

#### **Introdução**

É de salientar que, na contemporaneidade, disciplinas como a antropologia, a sociologia, a história, a crítica cultural, a psicologia, pedagogia, comunicação, etc, debruçam-se sobre os museus como “*objeto*” de análise, conduzindo à criação de um campo interdisciplinar, muitas vezes, designado por estudos museológicos, que articula os instrumentos teóricos e recursos metodológicos de várias áreas do conhecimento. Neste sentido, a abordagem teórica que irei apresentar, embora privilegiando a perspetiva arquitetónica dos fenómenos museais, engloba contributos teóricos de história da arte, cujos discursos se aproximam da história da arquitetura, quer a nível da escolha de objetos de estudo, quer a nível das perspetivas de interpretação adotadas, com particular destaque para uma articulação das abordagens construcionistas e dialógicas, que permitem analisar os museus enquanto construções culturais resultantes da articulação de contextos políticos, económicos, sociais e históricos. A problematização que irei apresentar não se limita a uma perspetiva única e exclusiva da arquitetura, engloba vários contributos teóricos, com particular destaque para as análises (con)textuais da cultura, bem como para as perspetivas de análise dos museus como locais de *performance* cultural e cenários privilegiados para o estudo do relacionamento dos indivíduos com a cultura contemporânea.

Perspetivados durante muito tempo como símbolos da modernidade, do processo e dos ideais civilizacionais ocidentais, os museus registaram profundas transformações

---

<sup>20</sup> Artigo baseado no projeto de investigação intitulado “Os museus de arte contemporânea: a arquitetura e a montagem de exposições”, desenvolvido no âmbito do Mestrado em Museologia na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, segundo a orientação da Professor Doutor Rui Manuel Sobral Centeno.

Article based on the research project entitled “Os museus de arte contemporânea: arquitetura e montagem de exposições”, developed in the context of the Museology Master Degree course at Oporto University Humanities Faculty, under the supervision of Professor Rui Manuel Sobral Centeno.

no contexto das sociedades pós-industriais, pós-coloniais e pós-modernas, ocupando atualmente uma posição, muitas vezes, ambivalente e contraditória relativamente a questões como o conhecimento, a ideologia, a identidade e a diferença, a permanência ou a transição. O crescimento dos museus, aliado à diversificação das suas formas e conteúdos, das suas teorizações e práticas, bem como à revisão das suas fronteiras, comparativamente a outras instituições culturais, são fatores que provam uma reflexão aprofundada sobre estas instituições na contemporaneidade. É neste contexto de fortuna identitária dos museus sobre as quais irei refletir ao longo deste ensaio.

### **A arquitetura moderna: inovações funcionais e espaciais - propostas utópicas e reformistas**

A arquitetura é antes de mais uma construção concebida com o propósito primordial de ordenar e organizar o espaço para determinada finalidade e visando uma determinada intenção. É nesse processo fundamental de ordenar e expressar que ela não deve ser confundida com arte plástica.

Para melhor compreender a arquitetura contemporânea, é necessário recuar no tempo e estudar as bases e o núcleo gerador do movimento arquitetónico moderno. A arquitetura moderna define-se pela sua linguagem formal racionalista e soluções para os problemas da construção, culminado no chamado “Estilo Internacional”, que instituiu uma estética fundada no frémio de levar a arquitetura até aos limites da viabilidade técnica e económica, servindo-se de materiais como o aço, o vidro e o betão (Khan 1999, 11). O projeto arquitetónico moderno não começou no início do século XX. Efetivamente, quando se constituíram as bases do movimento moderno, já as ideias fundadoras da arquitetura moderna como programa para uma nova sociedade tinham mais de um século de intenso desenvolvimento. No final do século XVIII, Claude-Nicolas Ledoux desenvolveu um projeto visionário, parcialmente realizado, para as *Salinas de Chaux*, uma pequena povoação centrada na indústria. Trabalhando no limiar da afirmação iluminista e liberal, o arquiteto francês foi o primeiro a perceber o potencial disciplinar da arquitetura para a reforma da sociedade existente. Ledoux não só propôs novas tipologias urbanas, exprimindo os valores morais dessa sociedade

emergente, como trabalhou arquitetonicamente todas as funções produtivas, utilitárias e sociais. Apesar do seu caráter simbólico, o projeto de *Chaux* apresentou-se como a primeira manifestação arquitetónica consistente de um novo programa para uma sociedade futura.

Mais tarde, na primeira metade do século XIX, os denominados socialistas utópicos conferiram uma nova relevância a essa dimensão programática da arquitetura. Mas, ao contrário da idealização de Ledoux, estes teóricos respondiam agora aos problemas concretos trazidos pela industrialização às cidades europeias mais desenvolvidas. Propuseram novos programas arquitetónicos, reduzidos e unitários, que respondiam tanto à degradação moral das sociedades capitalistas, como à desagregação física das cidades industrializadas. Apesar de escassos resultados concretos, os ideais dos socialistas utópicos teriam mais tarde forte implementação disciplinar, fornecendo as bases ideológicas do projeto arquitetónico moderno.

Fazendo uma síntese das múltiplas contribuições anteriores, o movimento moderno estava em condições de propor a solução dos problemas políticos, económicos e sociais através de um novo projeto disciplinar. Por esta altura a Bauhaus já se afirmava como base de formação e experimentação, estruturada em torno da potenciação da produção industrial e dirigida para a satisfação das exigências da sociedade moderna. Com estas condições estruturais estabelecidas, o projeto arquitetónico moderno constituía-se em volta de propostas radicais de organização urbana e arquitetónica, investindo tanto na reconfiguração das tipologias arquitetónicas como na definição de novos modelos de cidade. Apesar das diferentes tonalidades das propostas, entre o utópico e o reformista, a lógica programática moderna é de uma grande uniformidade, dividindo a cidade por zonas e funções diferenciadas e, em cada uma delas, a integração funcional em complexos devidamente equipados. Se, por um lado, os arquitetos modernos defenderam a separação das áreas urbanas, permitidas pelos novos meios de transporte, por outro, propõem novas unidades integradas em bairros ou edifícios, compreendendo diversas funções complementares. É no âmbito destes princípios fundamentais que podemos compreender algumas das maiores contribuições programáticas da arquitetura moderna, realizadas através de uma interligação estrutural entre arquitetura e urbanismo. Este programa permitiu que Le

Corbusier desenvolvesse no pós-guerra, as célebres “unidades de habitação” – objetos arquitetónicos autónomos constituídos como complexos habitacionais equipados (Unidade de habitação de Marselha, 1946-52). Esta unidade de habitação do Le Corbusier é devedora dos seus *Immeubles-Villes* e das experiências construtivistas, o modelo urbano da *Ville-Radieuse*, trabalhado previamente pelo arquiteto franco-suíço na década de trinta.

Nos modelos programáticos destes arquitetos, encontramos a essência do projeto arquitetónico moderno, não apenas na inovação morfológica e tipológica, mas principalmente na integração radical da arquitetura e do urbanismo com vista à realização de um novo programa de sociedade.

A arquitetura moderna, nos anos 60, perante a dissolução da dimensão programática da arquitetura do pós-guerra, deu lugar a um novo programa cultivado pela nova sociedade lúdica, vislumbrada pelos avanços técnicos e tecnológicos, pela lógica produtiva e dinâmica evolutiva e pelas tendências mega-estruturalistas, à procura de novos modelos, visões e estratégias visionárias, distanciando da realidade para configurar de modo livre esse novo mundo lúdico e tecnologicamente estruturado (Hays 1968, 43). A esta nova tendência, filha da ideologia moderna, deu-se o nome de arquitetura contemporânea.

### **A arquitetura contemporânea: inovação morfológica e tipológica | programa revolucionário**

A arquitetura contemporânea abarca todos os movimentos, tendências e técnicas arquitetónicas utilizadas nos tempos atuais. Apresenta um conjunto de princípios e diretivas que orientam uma determinada tarefa através de duas aceções divergentes do conceito programa: metodológica e individual e ideológica e coletiva. A primeira, de carácter mais processual, resolve-se na relação restrita entre o arquiteto e o cliente. A segunda, subentende um projeto ou desígnio, necessita de uma forte interação crítica entre o arquiteto e a sociedade. Posto isto, entende-se a arquitetura como uma evolução natural das concepções tipológicas e espaciais, resultante das novas possibilidades

técnicas, produzindo, acima de tudo, obras singulares que respondem criativamente às solicitações deste tempo.

A arquitetura contemporânea representa uma mudança de paradigma, impondo uma renição das bases fundadoras da disciplina. O projeto arquitetónico contemporâneo, como programa revolucionário, determinou a emergência de uma nova concepção disciplinar, centrada numa abordagem interventiva sobre o programa. Na perspectiva da ruptura, a arquitetura contemporânea enfrentou uma mudança radical dos modos de vida e a reestruturação arquitetónica das sociedades, sendo o campo da experimentação mais comprometido socialmente.

Deve-se ao arquiteto holandês Rem Koolhaas a abertura de um caminho de saída do impasse a que chegou o projeto arquitetónico moderno no início da década de setenta, através da defesa de uma dimensão programática para a arquitetura contemporânea. Koolhaas defende radicalmente que a modernidade arquitetónica se manifestou mais nas realizações concretas da modernização do que nos inocentes manifestos teóricos europeus. Para Koolhaas, a dimensão programática da arquitetura realiza-se fundamentalmente através da inevitável experiência de conflito e tensão com a realidade concreta, ou seja, nos resultados imprevisíveis da dinâmica produtiva da modernização, compreendendo simultaneamente as dimensões técnicas, sociais e culturais.

Ao contrário da vontade do controlo absoluto evidenciada pelos mestres modernos, Koolhaas interessa-se pelas respostas pragmáticas inovadoras, suscitadas pelo investimento da própria realidade produtiva. As suas principais obras evidenciam uma rara inventividade programática, não sujeita à exigência moderna de constituição de um modelo geral prévio. É neste sentido que a posição disciplinar de Koolhaas é mais estratégica do que doutrinária, mais produtiva do que antecipatória. Encontramos no OMA – Museu da Universidade de Seul, Coreia do Sul (2005), a conciliação de duas estratégias fundamentais de hibridização programática, uma realidade a partir da função, outra concretizada a partir da forma. Por um lado, Koolhaas fomenta uma hibridização funcional, através da exploração da justaposição e conflito das áreas programáticas, potenciando a emergência de relações inesperadas que rompem com as convenções

tipológicas; por outro lado, desenvolve uma hibridização formal, através da pesquisa de configurações espaciais inesperadas, recorrendo às potencialidades funcionais sugeridas pela tipologia e à singularidade de materiais utilizados.

### **Arquitetura de museus de arte contemporânea**

Dentro do amplo campo dos museus, os que despertam mais paixões, curiosidades e confusões são os museus de arte contemporânea. Ao longo das últimas décadas, os museus passaram por um processo de expansão sem precedentes, com impacto um pouco por todo o mundo. A dinamização do universo museológico levou à multiplicação exponencial dos espaços expositivos e à revisão do conceito de museu. A gradual abertura dos equipamentos culturais à sociedade e a criação de espaços especificamente consagrados à arte contemporânea dissipou a ideia proclamada pelas vanguardas do início do século XX, de que os museus eram contrários à essência da modernidade. Contudo, o museu continua a ser objeto de crítica e de reivindicação por parte dos artistas. Para a relativa reconciliação dos artistas com as instituições museológicas, contribuíram, de forma decisiva, a atividade pioneira do MoMA (1932) e do Museu S. Guggenheim (1959). O projeto de Frank Lloyd Wright introduziu um entendimento inovador do papel da arquitetura de museus, tanto em termos da sua integração urbana como em termos do diálogo ou eventual confronto com os conteúdos expositivos (Barranha 2007, 313).

A partir de finais do século XIX e princípios do século XX a realização de um museu de arte contemporânea tem sido um desafio permanente. Construir espaços adequados para uma manifestação artística que está sempre a tentar quebrar o molde, estabelecer novos padrões e redefinindo constantemente as suas fronteiras, tem sido um desafio ganho pela arquitetura contemporânea que está sempre na vanguarda, propondo novos espaços à medida que se transforma o olhar do espectador sobre a arte. Além disso, durante todo o século XX, novas formas de arte tem vindo a aumentar o mercado da arquitetura, integrando novos campos de ensaios e, por conseguinte, exigindo construção de novos espaços expositivos (Montaner 1995, 86).

Ainda no início do século XX, os futuristas previram o caráter obsoleto das instituições museológicas face ao progresso cultural e tecnológico. Contrariando essa tendência, os museus conheceram, ao longo das últimas décadas, uma expansão sem precedentes. Este fenómeno, aliado ao forte componente cultural, foi em larga medida potenciado por fatores de ordem socioeconómicas, nomeadamente, pelo forte crescimento das indústrias do lazer e do turismo cultural. Aliado à multiplicação do número de instituições museológicas e de uma diversificação temática das mesmas, assiste-se a uma redefinição do próprio conceito do museu. Neste processo, os museus de arte contemporânea assumem um papel relevante, no sentido em que conferem visibilidade às pesquisas estéticas e conceptuais do presente, constituindo territórios de cruzamento entre as atuais tendências da museologia, da arte e da arquitetura. Paralelamente, o edifício dos museus, tais como outros imóveis públicos de caráter cultural, tende a ser elementos marcantes no espaço urbano, tanto do ponto de vista funcional como do ponto de vista simbólico, assumindo, frequentemente, o estatuto de monumentos capazes de atrair verdadeiras multidões de visitantes, e de atuar como um fator de prestígio e promoção, tanto para a instituição museológica como para a cidade. Este potencial mediático do edifício coloca em questão a visibilidade dos conteúdos museológicos, ou seja, até que ponto o protagonismo da arquitetura de certos museus de arte contemporânea pode sobrepor-se à qualidade das coleções, desviando o interesse do público dos conteúdos dos expositivos para os edifícios (Barranha 2003, 312). A arquitetura de museus não constitui ameaça para as coleções que alberga, pelo contrário, incute novas exigências na forma de execução das obras de arte, bem como na forma como estas serão expostas. A arquitetura aqui figura como uma mais-valia para o objeto exposto, atraindo público e provocando grandes ondas de projetos culturais. Muitas vezes, a arquitetura de museus funciona como força matriz para o desenvolvimento urbano.

Os museus de arte contemporânea enquanto edifícios artísticos e de arte, representam dois universos distintos: os mecanismos da oferta e da procura. O mecanismo da oferta, apresenta novas soluções devido ao aumento da onda do colecionismo, cultiva o conceito de *L'art pour L'art*, ou seja, os museus “competem” em pé de igualdade com as obras de arte expostas. No mecanismo da procura, os

espaços expositivos que, anteriormente, constituíam espaços completamente subordinados à tarefa de exaltar as obras de arte, hoje, por si só, representam motivos de atração do público.

O desenvolvimento museológico, graças à arquitetura contemporânea, instituiu e autonomizou inúmeras ideias de como a arte e o colecionismo devem ser apresentados e acondicionados em espaços adequados. A arquitetura e as próprias salas de exposições exercem uma enorme pressão sobre a forma de fazer arte, ou seja, as obras de arte e os artistas são profundamente condicionados pelos museus e salas expositivas, enquanto que os museus da arte antiga são projetados ou adaptados de acordo com a coleção que irá albergar. A arquitetura contemporânea transformou o edifício em objeto artístico, atribuindo-lhe um caráter escultórico, o próprio edifício é uma obra de arte, suscitando, juntamente com as obras expostas no seu interior, interesses e curiosidades dos visitantes e espectadores.

A notoriedade do museu, enquanto obra arquitetónica, tem vindo a intensificar, suscitando alargados debates sobre os conceitos, as formas e as soluções funcionais subjacentes a cada projeto. A integração do edifício museológico no meio urbano e a sua adequação aos conteúdos expositivos são interpretadas de forma diferenciada por cada arquiteto, revelando a multiplicidade de tendências que configuram o panorama da arquitetura contemporânea.

No século XIX, a arquitetura de museu de arte apoiava-se num conjunto restrito de referências tipológicas repetidas com algumas variantes, como o museu-palácio, a galeria e uma estrutura mista com sequências de salas, galerias e rotundas, mas a partir do movimento moderno, o leque de possibilidades ampliou-se progressivamente. Com efeito, foram então experimentadas diferentes vias de conceptualização, baseadas numa nova relação entre a arquitetura e a arte, a par de uma crescente valorização da produção artística do século XX, e de edificações de museus mediante o recurso a novos materiais – betão armado, aço, titânio, vidro, etc. – e novas soluções construtivas – planta livre, parede retráctil, cobertura plana, etc. Estas inovações, assim como a ideia de um museu funcional, flexível e extensível, são bem evidentes no plano teórico para o museu de crescimento ilimitado de Le Corbusier (1931), concebido como uma máquina de expor.

Esta ideologia encontra-se bem patente no MoMA de Nova Iorque (1939). Outras obras de referência neste período são: o Museu Solomon R. Guggenheim de Nova Iorque (1943-1959) e a Nova galeria de Berlim (1962-1968).

No contexto europeu, a evolução dos museus da arte contemporânea caracteriza-se segundo duas situações arquitetónicas distintas: reabilitação de estruturas pré-existentes, como o Museu Nacional Centro de Arte Rainha Sofia, em Madrid, Tate Gallery of Modern Art, em Londres, e a construção de novos edifícios como são os casos do Centro Galego de Arte Contemporânea, em Santiago de Compostela e o Museu Kiasma, em Helsínquia. Estes dois cenários delimitam um universo bastante vasto de propostas estéticas e funcionais. A par do paradigma do “cubo branco” ou da concepção do museu como um contentor despojado, com uma arquitetura minimalista, impassível de perturbar a contemplação das obras de arte - Galeria Sammlung Goetz, em Munique (1991-1992) - encontramos projetos com características opostas, museus que se destacam no contexto urbano como objetos autorreferentes, escultóricos e cenográficos: Centro Nacional de Arte Contemporânea Georges Pompidou em Paris (1972-1977) e o Museu Guggenheim de Bilbao (1991-1997). Outros museus procuram estabelecer um diálogo entre a arquitetura, a arte e a natureza, incorporando a poética do lugar no espaço museológico, como sucede no Museu de Arte Moderna de Lousiana, perto de Copenhaga (1958-1998) e na Fondation Beyeler em Basileia (1992-1997).

Simultaneamente, alguns arquitetos reinventam os modelos tipológicos do século XIX, fazendo do museu um espaço reconhecível, onde as tradicionais *enfiades* de salas de exposição com iluminação lateral ou zenital se aliam às atuais tecnologias construtivas e a sofisticados equipamentos de controlo de luminosidade, temperatura, segurança, etc. Estes princípios podem ser encontrados em projetos como o Museu de Arte Moderna de Estocolmo (1990-1998) e o Museu de Arte Moderna de São Francisco (1989-1995).

A simbiose entre o edifício do museu e as obras de arte contemporânea, isto é, entre o contentor e os conteúdos, constitui, por vezes, o tema central do projeto de arquitetura, destacando-se, neste caso, o Museu de Arte Moderna de Frankfurt (1991),

apontado por muitos curadores como um caso exemplar em termos de integração das coleções no espaço arquitetónico.

Entre as duas grandes guerras mundiais, até os anos 60, os EUA foram o cenário privilegiado para a expressão de novas concepções estéticas e expositivas mas, na segunda metade do século XX, a Europa teve também um papel determinante na aproximação das instituições museológicas às vanguardas artísticas, imprimindo também um novo sentido de democratização a estes equipamentos. Baseado nesta premissa o Centro George Pompidou (1977) impulsionou um novo ciclo no domínio da arquitetura de museus e da difusão da arte contemporânea, ao integrar os espaços museológicos num amplo centro cultural, convertendo-se assim, num modelo para muitos projetos, em diferentes países.

Paralelamente aos museus, as galerias e centros de exposições proliferaram e adquiriram visibilidade, conferindo aos museus de arte uma maior versatilidade e um carácter plural e multifacetado, através da arquitetura. Os centros, galerias de arte, *kunsthau*s e outros espaços alternativos, devido ao seu componente experimental, à sua informalidade, à fruição da arte e cruzamento de experiências estéticas com o entretenimento e o consumo, exercem sobre a atividade das instituições museológicas uma enorme influência, designadamente, na seleção de artistas representados e nos modos de expor.

Atualmente, dada a prioridade generalizada entre as instituições museológicas de promover exposições temporárias e, conseqüentemente, à maior circulação das obras de arte, o conceito de coleção permanente deu lugar a uma visão mais fragmentada e renovável dos acervos. Esta dinâmica constituiu o principal elo de comunicação e complementaridade entre museus, galerias de arte e colecionadores particulares.

Ainda na segunda metade do século XX, alguns dos principais movimentos que caracterizaram a produção arquitetónica refletiram-se também na esfera dos museus. A concepção do edifício como um objeto escultórico/cenográfico, cuja exuberância plástica evoca o conceito de obra de arte total, é bem visível em projetos como o Kiasma, em Helsínquia (1993-98), de Steven Holl, ou o Museu de Arte Contemporânea de Niterói no Brasil (1991-96), de Oscar Niemeyer. A exploração deste tema surge por

vezes associada a inovações tecnológicas e à procura de uma imagem espetacular e mediática, como acontece no Museu Guggenheim de Bilbao (1991-97), de Frank Gehry.

Ao longo das últimas décadas do século XX, o minimalismo surgiu como eventual contraponto, exercendo grande influência na concepção de espaços expositivos, perseguindo uma suposta neutralidade espacial. Os ambientes minimalistas superaram o paradigma do *white cube*, na medida em que elegem o despojamento e a contenção formal como via para valorizar a fruição conjunta do espaço arquitetónico e das obras de arte. Entre as realizações mais representativas desta ideologia, figuram-se a Galeria Sammlung Goetz em Munique (1989-92), de Jacques Herzog e Pierre de Meuron e Kunsthaus Bregenz (1990-97), de Peter Zumthor.

Para além das coleções, exposições e outras atividades, a popularidade dos museus surge associada ao próprio edifício e, neste sentido, a notoriedade do arquiteto pode contribuir decisivamente para o sucesso da obra. Em muitos casos, os projetos museológicos constituem obras de referência no percurso dos arquitetos, promovendo a sua consagração. Muitas instituições, conscientes do alcance icónico da arquitetura, optam por convidar autores/arquitetos de renome internacional para construir, requalificar ou ampliar as suas instalações. Importa sublinhar que o prestígio da arquitetura de museus não passa, necessariamente, pela espetacularidade ou pelo aparato tecnológico das suas formas, podendo, pelo contrário, afirmar-se como ambientes de manifesta sobriedade e contenção formal – propostas minimalistas como são exemplos os projetos de Siza Vieira para o Centro Galego de Arte Contemporânea e para o Museu de Serralves. Outro aspeto a realçar é o facto de o protagonismo da arquitetura não implicar que as exposições sejam menos valorizadas ou corram o risco de perder visibilidade, pelo contrário, o edifício pode ser entendido como um fator suplementar de captação de públicos e, conseqüentemente, como uma via para otimizar a divulgação das exposições e restantes atividades promovidas pela instituição museológica. A característica do edifício pode ser interpretada não como uma imposição inibidora mas sim, como um padrão espacial ou uma mais-valia para a apresentação da arte contemporânea.

### **Casa das Histórias da Paula Rego – Cascais**



*Figura 13 - Vista geral da Casa das Histórias da Paula Rego, ©Gilson Fernandes, 2010*

No terreno da antiga Parada, num bosque murado, nasceu no meio das árvores um conjunto de volumes com alturas diferentes, dando resposta à pluralidade do programa. A Casa das Histórias caracteriza-se por dois volumes exteriores eretos em betão pigmentado a vermelho (pirâmides truncadas), que sobressaem do edifício, contrastando com a vegetação envolvente do bosque e um recorte intenso e ao mesmo tempo equilibrado, resultante da adição criteriosa de volumes, conferindo-lhe um certo mistério, materialidade e proporção. Este jogo entre artefacto e natureza, contribuiu para que o edifício não fosse um somatório neutro de caixas, apresentando uma hierarquia de duas grandes pirâmides no eixo da entrada, que são a livraria e o café, revelando semelhanças com a cozinha de Alcobaça e algumas gravuras do *Boullée (1728-1799)* e casas de Raul Lino. Todas as salas de exposições possuem uma abertura para o exterior, para o jardim, contrapondo a realidade abstrata e totalmente artificial da arte contemporânea, com a realidade quotidiana (Moura 2010, 44). Com estas premissas, Souto de Moura cultiva o conceito da sacralidade em arquitetura: uma torre não é só um símbolo religioso ou de poder (grandes palácios, catedrais medievais, faróis, silos,

chaminés), constitui também, as mais belas mostras de arquitetura mundial, ainda que, na realidade constituem modelos antigos.



*Figura 14 - Vista longitudinal e entrada principal da Casa das Histórias da Paula Rego,  
©Gilson Fernandes, 2010*

Os diferentes volumes que compõem o edifício configuram quatro alas, subdivididas no interior em salas sequenciais, dispostas em torno de um volume central mais elevado que corresponde à sala de exposição. O interior, em tons neutros, pavimentado a mármore, conta, para além das áreas técnicas de serviço, com 750m<sup>2</sup> de áreas de exposição, uma loja, uma cafetaria com esplanada aberta para o frondoso jardim e um auditório com 200 lugares.



*Figura 15 - Casa das Histórias da Paula Rego: (a) pirâmides truncadas; (b) interior da pirâmide; (c) entrada principal; (d) átrio principal, foto de ©Gilson Fernandes, 2010*

Na Casa das Histórias, como em muitas outras obras, Souto de Moura associa determinados dispositivos formais a heranças de composição arquitetónica, fórmulas de implantação e usos de escala que se podem facilmente contextualizar numa geografia muito particular. Em Cascais, o arquiteto refletiu explicitamente a sua admiração e fascínio pela ideologia criativa do arquiteto italiano Aldo Rossi (1931-1997), devido à presença da elementaridade tipológica e seriação espacial, embora aparentemente ausente do ponto de vista simbólico. Tal como defendia Rossi na sua *Autobiografia Científica*, evocando arquétipos intemporais da iconografia urbana (torres, faróis, silos, chaminés, etc.), como as que marcaram o perfil do Palácio de Sintra, Souto de Moura, com estas conjugações tipológicas e ideológicas, desenvolve uma arquitetura do nosso tempo.

Ainda nesta obra, encontramos influências dos palacetes do arquiteto português Raul Lino (1879-1974) nas coberturas pronunciadas ou a ideia de “chaminé habitada”, evocando a da cozinha do Mosteiro de Alcobaça, conferindo à Casa das Histórias, no sentido interpretativo, um carácter “historicista” (Grande 2009, 12). A Casa das Histórias retrata o interesse do Souto de Moura pelas vanguardas heroicas das décadas de 1920-1930, em particular a Mies Van Der Rohe (1886-1969), interesse pela arquitetura

clássica e pelo neoplasticismo, ciclicamente retomadas em projetos de escala mais doméstica; interesse pelo arquiteto oitocentista Schinkel (1781-1840). Estas inspirações conferiram ao arquiteto o cognome de “neomoderno” e “minimalista”. Para Souto de Moura o que interessa é, sobretudo, a relação ou a analogia que se pode estabelecer entre personagens temporalmente distintos, como os já citados Mies Van Der Rohe, Schinkel, mas também entre Adolf Loos (1870-1933) e Claude-Nicholas Ledoux (1736-1806), ou mesmo entre Rossi e Giorgio De Chirico (1888-1978), um dos seus pintores preferidos. Em Mies Van Der Rohe e Karl F. Schinkel, Souto de Moura procura a racionalidade e as proporções clássicas; em Adolf Loos e Ledoux, procura alguns arquétipos puros; em Rossi e Di Chirico procura a integração desses ensinamentos num todo metafísico e intemporal. O projeto da Casa das Histórias é o exemplo desse todo: evoca a planta centralizada de Schinkel para o Altes Museum de Berlim, dispendo quatro alas em torno de um grande volume central; cumpre os preceitos revolucionários de Ledoux, de finais de setecentos, expressando uma monumentalidade própria, a dimensão cívica deste equipamento cultural; por fim, joga com diferentes *objects trouvés* – as chaminés trapezoidais, os volumes cúbicos, os grandes portais – compondo uma paisagem surrealista como as retratadas por De Chirico (Grande 2009,13).

A Casa das Histórias ainda estabelece um diálogo temporal ligado a Raul Lino e Siza Vieira. Em ambos, Souto Moura reconhece uma capacidade única de incorporar e domesticar memórias culturais retiradas à geografia e à história dos lugares, trazendo-as para o seu tempo. Em Raul Lino, Souto de Moura vai à procura de uma definição de “casa portuguesa”, ensaiada nos palacetes do Estoril, Cascais e Sintra; em Siza, para quem a “casa” nunca foi um corpo totalitário, mas um universo de partes que se articulam entre si e com as suas envolventes e cujas obras parecem emanar dos territórios onde se implantam, como se sempre alí estivessem, aflorando na paisagem. É precisamente isso que Souto Moura experimenta na Casa das Histórias, decompondo a sua forma, recortando o seu interior, modelando os seus volumes ao arvoredo em redor. O arquiteto ainda vai buscar a Raul Lino a dimensão decorativa, retomada nos pigmentos óxidos do betão aparente e no efeito estriado da sua cofragem, evocativa dos painéis de azulejos que povoam aqueles palacetes; de Siza, o arquiteto retoma um artifício tipológico, recorrente na sua obra, conferindo um particular protagonismo às

esquinas do museu, enquanto espaços de transição interior, mas também enquanto “chanfros”, abertos sobre a paisagem exterior.

Para melhor percebermos a ideologia subjacente à Casa das Histórias, resta-nos, também, frisar a relação entre o arquiteto e a própria artista que a “habita” (Paula Rego). Souto de Moura há muito que era conhecedor e admirador das obras da artista e, para surpresa do arquiteto, foi a própria artista que sugeriu o seu nome para a realização deste projeto. Projeto esse que os fez cruzar pela primeira vez, aquando do convite da artista em novembro de 2004 para visitar o seu ateliê em Londres e uma exposição temporária do seu trabalho, então organizada pela Tate Britain. Relata o arquiteto: “percorremos demoradamente as salas de exposição, até que, no final, Paula Rego abriu a porta de um outro salão, povoado por quadros de Francis Bacon, em tons de laranja, dispostos sobre paredes arroxeadas, exclamou: «veja, é isto que me seduz!»” (Grande 2009,14).

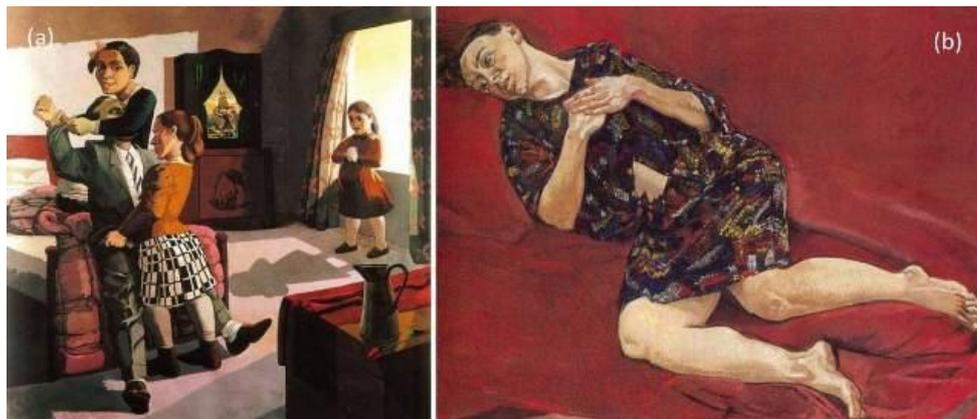


Figura 16 - Obra pictórica da Paula Rego: (a) família ©Paula Rego (b) amor ©Paula Rego

Foto de Carlos Pombo

A obra pictórica de Paula Rego referencia imaginários partilhados com Bacon, Velásquez, Goya, Dubuffet, Ernst, Balthus, Picabia, De Chirico, etc. Nas obras da Paula Rego é perceptível uma profundidade espacial, característica de De Chirico, muito cultivado e apreciado pelos arquitetos, e Souto Moura também foi sensível a essa profundidade quando Paula Rego lhe pediu que criasse “um lugar de histórias e desenhos, divertido, desprezioso, vivo, cheio de alegrias e de muitas maldades”. O arquiteto desenhou, então, este “palácio escarlate”, cheio de “maldades”, retiradas às histórias da arquitetura, mas também cheio de alegrias, por vezes melancólicas,

aprendidas pessoalmente com Siza Vieira e com Aldo Rossi. Assim se ergueu um palácio feito de analogias, por outras palavras, um palácio feito de fábulas.

Em suma, no projeto da Casa das Histórias da Paula Rego, Souto de Moura evoca Ledoux, a cozinha monumental de Alcobaça, o palácio da Vila de Sintra e Raul Lino. O arquiteto criou uma arquitetura forte, ficcionada e apoiada no domínio particular dos seus interesses individuais, por via de uma intervenção conservadora – o tradicionalismo de Raul Lino – ou por via de uma ação progressista – o modernismo em Souto de Moura –, onde essa ficção reforçou o seu lado iconoclasta, igualmente detetável em Raul Lino, em que jogou sempre a sua obra, ainda que dentro de padrões racionais. Por outras palavras, com a Casa das Histórias, Souto Moura aproxima-se de uma abordagem regionalista, distanciando-se do abstracionismo moderno dominante na sua obra. Nota-se uma grande proximidade e afinidade com a obra de Raul Lino, num enquadramento paisagístico a “sul”, isento de motivos decorativos e despojado de recursos (Grande 2009, 22-33). Como já foi dito, a Casa das Histórias encontra eco nas casas que Raul Lino projetou pela região de Cascais logo nas primeiras décadas de novecentos, correspondendo assim, com o momento em que a primeira vila piscatória estava a transformar-se na instância de veraneio da aristocracia e da alta burguesia lisboeta.

### **Considerações finais**

A investigação desenvolvida neste ensaio constitui uma reflexão sobre a problemática da apresentação e representação da obra de arte, nomeadamente a nível da arquitetura e do espaço expositivo na contemporaneidade. Neste contexto, procedemos a uma abordagem que, mesmo não sendo exaustiva, constitui, no nosso entender, um ponto de partida, contemplando a definição de objetivos, conceitos, metodologias, procedimentos e terminologias, num exercício assumidamente inacabado, mas que certamente representa um contributo para um processo em constante mutação e desenvolvimento.

O desenvolvimento deste estudo teve por base uma dupla abordagem: por um lado, uma componente teórica, sustentada na literatura existente sobre esta matéria; por

outro lado, a análise de alguns exemplos práticos considerados essenciais no âmbito da reflexão que pretendemos fazer sobre a arquitetura e os espaços expositivos dos museus de arte contemporânea.

Um dos objetivos formulados reside em averiguar a relevância do caso de estudo no quadro da arquitetura contemporânea europeia. A pesquisa documental conduziu à confirmação de que os edifícios/museus em causa correspondem a obras importantes no quadro da produção arquitetónica das últimas quatro décadas. O seu valor patrimonial ultrapassa a escala da construção, estendendo-se aos núcleos urbanos onde os mesmos se inserem. Para além de constituírem um programa estimulante do ponto de vista da criação arquitetónica, estes projetos têm dado um notável contributo para a valorização e divulgação da arquitetura, contribuindo para a requalificação e revitalização da identidade original do sítio onde estão inseridos. Assim sendo, os museus conferem à malha urbana uma nova função e um novo significado, contextualizando-os no seio da cultura contemporânea e relacionando-se de um modo efetivo e sistemático com as comunidades vizinhas, isto é, participam ativamente na dinâmica dos bairros.

### **Referências bibliográficas**

Barranha, Helena Silva. 2007. *Arquitetura de museus de arte contemporânea em Portugal: Da intervenção urbana ao desenho do espaço expositivo*. Tese de Doutoramento. FAUP.

Grande, Nuno. 2009. *Museumania: Museus de hoje, modelos de ontem*. Porto: Coleção de arte contemporânea Público & Serralves.

Hays, K. Michael. 1968. *Architecture Theory Since*. 1<sup>st</sup> Ed. New York: The MIT Press.

Khan, Hasan-Uddin. 1999. *Estilo Internacional: Arquitetura Modernista: de 1925 a 1965*. Köln: Taschen.

Montaner, Josep M<sup>a</sup>. 1995. *Museos para el nuevo siglo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Moura, Eduardo Souto de. 2010. *Museu da Paula Rego*. Arq./a. *Arquitetura e Arte*. Nº 80/81.