

Reciclagem de monumentos e arquitetura de museus: a adaptação de edifícios históricos em espaços museográficos

Nivaldo Vieira de Andrade Junior

PPG-AU/FAUFBA

Introdução

No último meio século, a arquitetura museográfica tem se destacado como um dos programas mais representativos do cenário arquitetônico internacional. Museus têm sido construídos em larga escala, e cidades antes insignificantes do ponto de vista da indústria do turismo praticamente se transformam em pólos turísticos após receber um equipamento cultural de porte, como ocorreu recentemente em Bilbao, na Espanha, com o Museu Guggenheim, inaugurado em 1997.

Dentre as diversas abordagens contemporâneas da questão dos projetos arquitetônicos de museus, uma das situações mais recorrentes é a adaptação de edifícios de significativo valor histórico ou arquitetônico em espaços museográficos, em um contexto internacional em que a adaptação de edifícios históricos de todos os tipos aos mais diferentes usos têm sido uma constante.

Embora muitas vezes se confundam estas adaptações com restauro, nelas a questão do projeto arquitetônico ultrapassa em muito o problema da conservação ou da restauração de uma arquitetura preexistente. Mesmo naquelas intervenções mais conservadoras, as necessidades do novo programa quase sempre exigem modificações que podem ir desde a instalação de novos equipamentos de circulação vertical até a ampliação da área construída e a total alteração da configuração espacial interna da edificação. Todas estas intervenções são inerentes ao projeto arquitetônico e ainda que passem também pela questão do restauro, certamente não se limitam a ela.

Neste contexto, praticamente todos os arquitetos de renome da atualidade têm realizado projetos arquitetônicos que passam pela adaptação de um ou mais edifícios históricos em museus e centros culturais. De Rafael Moneo a Zaha Hadid, passando por autores de linguagens tão distintas quanto Eduardo Souto de Moura, Frank Gehry e Richard Meier, este tipo de projeto tem sido uma constante na produção arquitetônica dos grandes nomes do *star system* da arquitetura mundial nas últimas décadas.

A Escola Museográfica Italiana

Para Tafuri, a arquitetura museográfica é um dos temas mais ricos atualmente devido à obrigatória relação com a história – reforçada ainda mais nos casos de adaptação de monumentos arquitetônicos para tal:

Inquestionavelmente, na arquitetura das ‘casas de arte’, os melhores arquitetos italianos liberam aspirações de outra forma reprimidas: aqui, a relação com a história é obrigatória e direta, e estreitamente vinculada a funções pedagógicas.

A arquitetura do museu parece reassumir, depurados por muitas sobras contingentes, os temas principais debatidos nos anos cinquenta: do papel ‘civil’ da forma àquele do

encontro entre a memória e o novo, à recuperação de uma representatividade ligada a ocasiões privilegiadas. (TAFURI, 2002: 64).¹

A chamada escola museográfica italiana representa, sem sombra de dúvida, uma referência internacional fundamental no que se refere à relação entre arquitetura moderna e espaço museográfico. Pode-se dizer que o marco fundador desta escola tenha sido o projeto desenvolvido entre 1950 e 1951 por Franco Albini para o Museu de Palazzo Bianco em Gênova, edifício construído no século XVI:

O rigor minimalista e a serenidade racionalizada que perpassam todo o projeto de Albini para o Palazzo Bianco são a sua mais memorável qualidade. Esta foi uma proposta controversa e radical e 1950, quando a maioria das instalações museográficas em edifícios históricos pretendiam recriar as decorações de época no interior das salas ou falsamente impor o período das pinturas expostas aos espaços em que seriam exibidas. Em resumo, com algumas poucas exceções, o projeto de instalações museológicas não havia sofrido mudanças fundamentais desde o século XIX.

[...] O projeto de Palazzo Bianco pode ser visto como uma solução arquetípica que estabeleceu um padrão à luz do qual os projetos museográficos de Carlo Scarpa, BPR e outros na Itália podem ser medidos. (LEET, 1990: 25)

O projeto seguiu os dois pontos estabelecidos por Caterina Marcenaro, curadora do projeto e diretora da Divisão de Belas Artes e História da Prefeitura de Gênova entre 1949 e 1971: mobilidade e visibilidade. Para obter uma iluminação o mais difusa possível, todas as paredes foram pintadas de branco, ao mesmo tempo em que foram instaladas venezianas de alumínio nas janelas para controlar a luminosidade natural. Nas salas com janelas em ambos os lados, painéis de cor cinza cobriam as janelas em um dos lados, impedindo a entrada excessiva de luz e, ao mesmo tempo, criando um pano de fundo neutro para as esculturas expostas.

Segundo Gregotti, o museu de Palazzo Bianco “pode ser considerado, em seu rigor sensível e abstrato, como o paradigma da melhor arquitetura italiana até 1950” (GREGOTTI, 1969: 42), enquanto para Tafuri, a intervenção de Albini em Palazzo Bianco “é uma obra-prima do seu gênero”:

ao extremo rigor esclarecido na técnica museográfica se une uma refinada neutralidade do mobiliário em relação com as obras expostas; de tal forma, porém, a deixar transparecer em filigrana os sinais interpolados, reduzidos a respeitadas notas interlineares de fragmentos de texto pacientemente reconstruídos. (TAFURI, *op. cit.*: 64-65)

Albini realiza, nos anos seguintes, sempre em Gênova e sob a coordenação museológica de Marcenaro, o restauro e projeto museográfico do Palazzo Rosso (1952-61) e atinge o seu apogeu no Museu do Tesouro de San Lorenzo (1952-56). Este último não corresponde exatamente à adaptação de um edifício existente em museu de arte, mas sim à construção de espaços absolutamente novos enterrados ao lado da igreja de San Lorenzo. Albini projetará ainda um quarto museu em Gênova na década seguinte, o Museu de Arqueologia de Sant’Agostino (1963-69), neste caso correspondendo ao restauro do claustro triangular e do campanário e à reconstrução do claustro quadrado e do edifício perimetral que o fecha e que fora destruído na Segunda Guerra Mundial. No novo edifício, foram integradas as estruturas existentes até a altura do primeiro

¹ Todas as traduções do espanhol, do italiano e do inglês para o português foram realizadas pelo autor.

pavimento, enquanto as demais paredes que conformam o volume – e que inclusive o ampliam em altura – são desenhadas por uma malha metálica aparente, fechada por panos de vidro. As imensas rampas que conectam os diversos pavimentos são estruturas metálicas que se destacam no espaço interior e, em alguns casos, são percebidas também desde os claustros e desde o espaço urbano, permitindo ao transeunte perceber a íntima relação entre os edifícios seculares e as estruturas contemporâneas. A igreja anexa, por sua vez, é transformada em um auditório. Segundo Pevsner, “intervindo em ambientes antigos, Albini sabe recolher as idéias essenciais e as traduz, interpretando-as, em linguagem moderna” (PEVSNER *et al.*, 1981: 11).

De uma maneira geral, os projetos museográficos de Albini se caracterizam pelo isolamento da obra de arte, destacada de qualquer relação com outras obras ou com o espaço físico em que se encontra, de forma a facilitar a apreciação por parte do fruidor; pela utilização constante – porém parcimoniosa – de materiais contemporâneos como o aço e o vidro; e pela preocupação com o detalhe dos novos elementos arquitetônicos, como os suportes das obras-de-arte, as esquadrias, as escadas e as rampas: particularmente marcante é a escada helicoidal de Palazzo Rosso.

O outro grande poeta da escola museográfica italiana é Carlo Scarpa, autor de inúmeros projetos museográficos em edifícios históricos, como a reorganização da Accademia de Veneza (1945-59), organização da Galeria Nacional da Sicília no Palazzo Abatellis de Palermo (1953-54), a ampliação da Gipsoteca Canoviana em Possagno (1955-57) e a reordenação da Pinacoteca do Museu Correr de Veneza (1957-60). Porém suas obras-primas no âmbito da arquitetura museográfica são, certamente, o Museu de Castelvecchio em Verona (1956-67, com ampliações realizadas entre 1969 e 1975) e a ordenação do pavimento térreo e dos jardins da Fundação Querini-Stampalia em Veneza (1961-63).

No caso de Castelvecchio, o castelo medieval já abrigava desde 1925 os museus cívicos de Verona, e a intervenção scarpiana teve como objetivo organizar o seu acervo, até então apresentado de forma desordenada e confusa. O projeto de Scarpa estabelece uma lógica para o percurso expositivo do museu e destaca as obras de arte, como as esculturas que faz com que pareçam flutuar ao colocá-las sobre bases de concreto cujo contato com o piso não é perceptível. Destaca-se ainda pelo jardim existente no pátio de ingresso, cujo muro que marca a entrada principal é revestido com pequenos pedaços quadrados de mármore de diversas cores; pela Galeria das Esculturas, com os diversos tipos de suportes de esculturas e as grades das janelas e portas; e principalmente pelas escadas, passarelas e pelo suporte que sustenta a estátua equestre de Cangrande, em balanço sobre o jardim e visível tanto de dentro do edifício quanto desde o jardim.

No caso da Fundação Querini-Stampalia, trata-se de um museu, localizado em um palacete típico veneziano, que tinha seu pavimento térreo anualmente inundado, tornando-o inutilizável durante boa parte do tempo. Além de eliminar a decoração neoclássica acrescentada no século XIX ao edifício, Scarpa decide-se por, ao invés de impedir a entrada das *acque alte*, desenhar uma série de diferenças de nível no piso que definam o percurso expositivo e permitam a utilização do pavimento térreo mesmo durante o período de inundações.

Para Tafuri, a obra museográfica de Scarpa possui um caráter que a distingue daquela de Albini:

Nos anos cinquenta é a 'medida' das intervenções albinianas que fazem escola. Frente ao murmúrio submisso dos apenas apodícticos sinais de Albini, as invenções de Carlo Scarpa parecem demasiado falantes: a crítica, mesmo aquela favorável ao mestre veneziano, não esconderá a própria perplexidade com relação à obra de Scarpa no Museu Correr. (TAFURI, *op. cit.*: 66)

Além de Scarpa, na região do Vêneto, e de Albini, em Gênova, podemos identificar uma terceira vertente na escola museográfica italiana. Referimo-nos ao polêmico projeto do escritório milanês BPR, liderado por Ernesto Nathan Rogers – figura de proa da arquitetura italiana do *dopoguerra* – para os Museus Cívicos de Milão, localizados em algumas alas do Castelo Sforzesco (1954-63).

De um lado, portanto, o 'deixar ser' de Albini, do outro a magistral narratividade de Scarpa: as alternativas não promovem ainda escândalos. Este último explode, ao contrário, em 1956, quando se abre ao público o Museu do Castelo de Milão, obra do Bpr, que se expõe a uma cerrada polêmica [...]. A questão diz respeito à manipulabilidade dos testemunhos: para os Bpr, e para Rogers em particular, que abrirá o debate sobre as pré-existências ambientais na 'Casabella' [revista de arquitetura então dirigida por ele], apenas a manipulação – leia-se a apropriação através do contato físico – torna histórico um canteiro arqueológico. O qual será, indiferentemente, um museu ou uma cidade. Através da intervenção – o projeto –, a história ganha um rosto: as muitas heranças que no projeto se encontram darão lugar a contaminações, a obras de qualquer forma 'suja'; mas será aquela impureza que permitirá o 'jogo dos reconhecimentos'. A arquitetura, contaminando-se com os antigos testemunhos, reconhece a legitimidade da própria tradição; aqueles testemunhos poderão inversamente utilizar o 'novo' como prova irrefutável, como espelho interrogatório e do qual trazer um *principium individuationis*. (TAFURI, *op. cit.*: 66-67).

O projeto dos BPR para o Castelo Sforzesco é baseado no percurso expositivo, que tem sua conclusão e apogeu na exposição da *Pietà Rondanini* de Michelangelo:

Contra as cuidadosas interpolações albinianas, os Bpr escolhem o caminho de uma cenografia continuamente e pesadamente presente, que introduz – no piso da cidade medieval da Sala degli Scarglioni, na 'cerca' da Sala delle Asse, na disposição onírica da Sala Verde das armaduras, nos elementos que envolvem a *Pietà Rondanini* – polivalente ressonâncias entre peça em exibição e máquina expositiva. A ânsia comunicativa serve de protagonista: sujeito dela é a relação entre memória privada e memória coletiva; ou melhor, o problema de como fazer falar uma memória privada – aquela dos intelectuais – considerada, 'por eleição', depositária de deveres com relação à memória coletiva (*ibid.*, pp. 67-68).

Apesar das suas características individuais, os projetos realizados entre as décadas de 1950 e 1960 no âmbito da chamada arquitetura museográfica italiana têm em comum a preservação, em sua complexidade histórica, dos monumentos arquitetônicos em que intervêm sem, contudo, se furtar a inserir novos elementos com linguagem e materiais marcadamente modernos, como escadas e suportes de esculturas e pinturas.

Ecos desta escola podem ser encontrados no Brasil no trabalho de Lina Bo Bardi, particularmente no Museu de Arte Popular – depois Museu de Arte Moderna –, instalado no Solar do Unhão, em Salvador, entre 1962 e 1963. A monumental escada realizada por Lina no interior da casa grande, inspirada nos encaixes típicos dos carros-de-boi sertanejos, é uma obra-prima da arquitetura brasileira e representa uma inteligente e refinada inserção de um elemento arquitetônico de desenho moderno dentro de um conjunto histórico.

Outros modelos e escolas a partir dos anos 1970

A partir dos anos 1970 e 1980, com a construção de edifícios como o Centro Georges Pompidou em Paris (1971-77) e a ampliação da Galeria Estatal de Stuttgart (1977-84), surge uma nova abordagem dos espaços museográficos, que deixam de ser tratados como espaços sagrados, santuário das musas e da contemplação do passado, para se configurar em instituições cívicas, de lazer, entretenimento e até mesmo de comércio, se aproximando da estética e da lógica espacial dos *shopping centers*. Nestes novos centros culturais, os diversos serviços de apoio que tradicionalmente existem no seu interior – como restaurantes, cafés, livrarias, lojas de souvenirs, etc. – deixaram de ser considerados espaços acessórios e passaram a funcionar como atrativos para um público que, tradicionalmente, não freqüentaria estes equipamentos.

Para Otília Arantes, o primeiro arquiteto a assumidamente tratar o museu como uma espécie de espaço comercial foi James Stirling, no projeto da Nova Galeria Estatal de Stuttgart:

já não é mais tão óbvia a diferença entre um museu e um *shopping center*. Admiremos pelo menos o cinismo de um Stirling – o arquiteto responsável pela ampliação da Neue Staatsgalerie de Stuttgart: se os museus são hoje em dia lugares da recreação, e as exposições apresentam uma inegável dimensão mercantil, por que tanto escrúpulo, por que economizar no projeto os elementos que podem evocar centros comerciais? (ARANTES, 1993: 233)

Entretanto, mais do que a transformação das casas de cultura em espaços de consumo de souvenirs e boa comida, o que talvez melhor identifique esses “novos museus” seja a sua expressão arquitetônica, que deixa de ter como principal preocupação apenas abrigar e expor adequadamente o seu acervo artístico.

De uma maneira geral, muitos dos inúmeros novos edifícios construídos para funcionarem como museus nos últimos 25 ou 30 anos – e mesmo as ampliações de centros culturais existentes – passaram a ser, eles próprios, o principal objeto em exposição, que deve ser visitado e contemplado. Arantes chama a atenção para o fenômeno em escala global da disseminação dos “novos museus”:

Da forma-mercadoria à forma-publicidade – seu estágio final –, assistimos pois a um recrudescimento do fetichismo, porém em chave *soft*. Um exemplo enfático desse atual estado de coisas são justamente os novos-museus, que por certo não proliferam por um novo e surpreendente surto de amor à arte. Novamente é o processo de culturalização da vida, concomitante ao de comodificação da cultura, a que temos que recorrer para entender o porquê do sem-número de Centros Culturais, Casas de Espetáculo e Museus (a França chegou a completar mil museus no final da década de 80, duzentos e cinquenta dos quais construídos ou ampliados no período). Exemplo enfático disso é o atual Museu de Bilbao. Lance político ou ousadia estética? Ou ainda, quem sabe, uma combinação nada inocente das duas coisas?... Não há dúvida de que assistimos [...] a uma verdadeira guerra entre os Estados e talvez muito particularmente entre as cidades, na competição desenfreada para conquistar empresas e mercados [...], por museus, centros culturais e reabilitações urbanas interpostos. (ARANTES, 2001: 146-147).

Em um primeiro momento, a França será um dos terrenos mais propícios para o surgimento dos “novos museus”. No rastro do Centro Pompidou, o presidente François Mitterrand realiza uma série de *Grands Projets* em diversos setores, com especial destaque para museus e centros culturais como o Instituto do Mundo Árabe (1981-87), a pouco metros da Île de la Cité e da Notre Dame de Paris; o Museu do Orsay (1979-86), adaptação de uma antiga estação ferroviária ameaçada de demolição; e, principalmente, o *Grand Louvre* (1983-

88), cuja pirâmide de cristal causa grande polêmica e se torna imediatamente um novo símbolo parisiense:

Em consequência, mudou radicalmente o papel exercido pelos museus nas novas fisionomias urbanas: antes domínio tradicionalmente austero e introvertido, atualmente, imagem prestigiosa e ponto de vista privilegiado sobre o mundo à volta, onde reina, diga-se de passagem, uma grande animação. Assim, repassando alguns exemplos obrigatórios: para as novas gerações, Paris é com certeza mais rapidamente associada às tubulações coloridas do Beaubourg ou à Pirâmide do Novo-Louvre – imagem esta que hoje quase tem a força do logotipo da Coca-Cola, de tanto que é utilizada em reclames publicitários – do que à velha Notre-Dame ou à Torre Eiffel. (*ibid.*: 147).

A partir da década de 1970, os projetos realizados na Alemanha em edifícios históricos, visando adaptá-los em museus, também se caracterizam por uma vontade de marcar a intervenção – ainda que nem sempre pelo contraste de materiais e formas, como na Pirâmide do Louvre.

O *Museumserfer*, uma espécie de “orla de museus” às margens do rio Meno, em Frankfurt, é uma verdadeira exposição de museus *ex-novo* e, principalmente, de *villas* urbanas construídas entre o final do século XIX e o início do XX adaptadas em espaços museográficos. Os projetos foram assinados por alguns dos principais arquitetos germanófonos da época, como O.M. Ungers, Gunther Behnisch, Gustav Peichl, Josef Paul Kleihues e Hans Hollein, além dos norte-americanos de origem alemã Helmut Jahn e Richard Meier, e os museus são dedicados a temas específicos como as artes decorativas, a arquitetura ou o cinema.

Dentre estes projetos, realizados quase todos entre 1974 e 1984, destaca-se o do Museu Alemão de Arquitetura (1979-84). Nesta intervenção em uma *villa* neoclássica construída em 1901, O.M. Ungers deliberadamente destrói toda a espacialidade interna da edificação e constrói no seu interior um conjunto de espaços cúbicos articulados ao redor de uma grande “casa” arquetípica, uma espécie de baldaquino que simbolizaria a arquitetura da maneira mais pura e abstrata, localizada no centro da edificação neoclássica preexistente. Vendo-se o edifício desde o espaço urbano, a radical modificação realizada no espaço interno apenas se anuncia:

Ante a possibilidade de construir *ex novo* o interior de uma caixa mural, Oswald Mathias Ungers busca museologizar a arquitetura mediante uma forma caracterizada pela sua técnica elementar e mesmo *naïf*. Dir-se-ia que esta forma abstrata e reduzida simboliza um arquétipo situado entre a cabana primitiva de Laugier e uma esbelta construção palafítica idealizada. A construção, em sua validade representativa universal, se expressa através de formas umbralizadas concisa a meio caminho entre o racionalismo e a *minimal art*.

Há também uma dimensão classicizante na operação de Ungers ao construir um tabernáculo (baldaquino, cela) como elemento nodal da intervenção. Ficam assim constituídos três âmbitos espaciais sucessivamente inclusivos: aquele definido pelos limites do lote, cuja altura virtual é definida pelas copas das árvores incorporadas ao museu, e presente na fachada principal como se fosse um peristilo; aquele determinado pela caixa mural da *villa* do início do século; e o baldaquino como arquétipo da arquitetura. Concretiza-se assim, de maneira redundante, uma *projeção inclusiva*, que permite o reconhecimento de cada uma das camadas espaciais e a presença prevalente do edifício primitivo como garantia da identificação do *locus*. (GRACIA, 1992: 199-200)

O projeto de Helge Bofinger para o Museu Alemão de Arquitetura (1979-84), realizado contemporaneamente, é, em muitos aspectos, semelhante ao de Ungers:

Bofinger – como Ungers – realiza o que alguns chamam de *técnica da abobrinha recheada*. Aqui a edificação de partida é uma *villa* de 1912, esvaziada em sua estrutura

interna e parcialmente demolida em sua caixa mural. O interior se renova concretizando-se como um espaço moderno, todavia nenhum dos princípios moralizantes a respeito da veracidade interior-exterior está presente. O projeto se trata de uma operação inclusiva, porém sugerida deliberadamente desde o exterior. (*ibid.*: 200)

Mais recentemente, na renovação de museus instalados em edifícios históricos, difundiu-se uma nova possibilidade: a ampliação interna das áreas expositivas através do fechamento, com coberturas em vidro e estrutura metálica, de poços e pátios internos. Dentre os projetos desta vertente, o de maior repercussão é, sem sombra de dúvida, aquele realizado por Sir Norman Foster para o Grande Pátio do British Museum em Londres (1994-2000). Neste projeto, Foster recupera a idéia, existente desde 1852 – quando o museu contava poucos anos de funcionamento – de cobrir o seu imenso pátio interno. A cobertura amplia em 50% a área do museu acessível aos visitantes e cria o maior espaço público coberto da Europa, tornando-se imediatamente uma referência internacional.

A partir de então, Foster se “especializou” em projetos deste tipo, mesmo que realizados em edifícios com outros usos, como a renovação da Tesouraria Real (1996-2002) e a Loja Asprey (2001-04), ambos em Londres. Desde 2004, Foster começou a desenvolver um projeto análogo e tão significativo quanto o do British Museum: a cobertura do pátio de 2.000 m² do Edifício do Smithsonian Institute, em Washington D.C.

No caso do Brasil, intervenção semelhante àquelas realizadas por Foster ocorreu na Pinacoteca de São Paulo (1993-98), onde os três pátios existentes no interior do edifício construído por Ramos de Azevedo em 1896 foram fechados por coberturas planas de vidro com malha estrutural metálica pintada de branco, no intuito de contrastar internamente com as paredes em alvenaria de tijolo aparente. O eixo do edifício é modificado, transferindo-se a entrada principal para uma das fachadas laterais, aquela voltada para a Praça da Luz; o arquiteto cria também duas passarelas metálicas pintadas de cor marrom que rompem espacialmente cada um dos dois pátios retangulares, de modo a reforçar esse novo eixo longitudinal. A escadaria que levava à entrada principal é destruída e em seu lugar surge um belvedere, acessado apenas desde o interior do edifício.

Uma variação deste modelo de ampliação endógena pode ser encontrada no projeto do Santander Cultural, em Porto Alegre (2001), edifício de Fernando Corona construído para abrigar o Banco Nacional do Comércio em 1932. O edifício original, de quatro pavimentos, se distribuía ao redor de um grande salão central, com pé-direito duplo e cuja cobertura se caracteriza por três belíssimos vitrais *beaux-arts*. Roberto Loeb, o arquiteto responsável pela intervenção, resolve então criar um átrio sobre este salão central na altura do terceiro pavimento. Este novo espaço não é percebido desde a rua, uma vez que sua altura é equivalente àquela das cumeeiras dos volumes pré-existentes; seu piso em vidro e estrutura metálica transformam os vitrais originais da cobertura do salão central em um luminoso e colorido tapete.

A questão tipológica

Uma outra abordagem importante da questão da adaptação de edifícios históricos em museus e centros culturais diz respeito à questão tipológica.

O conceito de tipologia arquitetônica remonta à arquitetura acadêmica francesa de finais do século XVIII e início do século XIX. Para Jean-Nicolas-Louis Durand, “tipo era tanto a estrutura interna da forma arquitetônica quanto o processo metodológico do projeto baseado na articulação de elementos e partes em planta e em fachada” (MONTANER, 2001: 110). Quatremère de Quincy estabeleceu, em seu *Dictionnaire Historique de l'Architecture*, publicado em 1832, uma diferenciação entre “tipo” e “modelo” segundo a qual “‘tipo’ é a idéia genérica, platônica, arquetípica, é a forma básica comum da arquitetura; ‘modelo’ é aquilo que é possível ir repetindo tal qual, como um carimbo que possui uma série de caracteres recorrentes” (*ibid.*: 110).

As teorias tipológico-morfológicas, desenvolvidas na Itália a partir dos anos 1950 por Saverio Muratori, Giulio Carlo Argan, Aldo Rossi, Giorgio Grassi e Carlo Aymonino, dentre outros, resgataram e revisaram o conceito de tipo desenvolvido mais de um século antes por Quatremère de Quincy. A partir da década de 1970, a crítica tipológica obteve repercussão internacional, e autores de outras nacionalidades deram valiosas contribuições à questão, como Anthony Vidler (Estados Unidos), Philippe Panerai (França) e Rafael Moneo (Espanha)².

Exceto nos casos em que o edifício histórico já se encontre em avançado estado de arruinamento, tendo preservada apenas a “casca” – as paredes perimetrais – ou naqueles casos em que, por razões diversas, projetista e empreendedor tomem a decisão de alterar de maneira radical a sua configuração interna, preservando apenas as paredes perimetrais, determinados usos serão absolutamente incompatíveis com a tipologia original do edifício existente, enquanto outros se adequarão a ela com maior facilidade.

Realizamos um levantamento de algumas das principais intervenções de adaptação de edifícios históricos em centros culturais e museus realizadas em diversos países europeus e americanos desde 1950. Este levantamento não inclui aqueles edifícios antigos que, pela sua própria importância histórica, se configuram acima de tudo em “museus de si próprios”, mas somente centros culturais que possuem um acervo artístico ou cultural significativo ou que abrigam espaços diversificados, como espaços expositivos permanentes e temporários, bibliotecas, salas de espetáculos, etc.

Podemos, a partir dos 52 exemplos levantados, afirmar que existem algumas tipologias edilícias que têm sido adaptadas com maior frequência em museus e centros culturais. Podemos identificar basicamente três.

A primeira tipologia, correspondendo a 42,30% das intervenções levantadas, equivale àquilo que se convencionou chamar, nas últimas décadas, de patrimônio industrial. Fábricas, usinas, armazéns, mercados, galerias, estações ferroviárias e outros edifícios construídos a partir da segunda metade do século XIX e caracterizados pelos grandes vãos cobertos e pelas novas técnicas construtivas baseadas no concreto e, principalmente, na estrutura metálica

² Cf. TAFURI, 1988: 192; MONTANER, *op. cit.*: 107-129.

passaram a ser reconhecidos como patrimônio apenas nas últimas décadas, no que Françoise Choay chama de “expansão tipológica do patrimônio histórico” (CHOAY, 2001: 209). Esta inclusão no rol de bens patrimoniais de uma arquitetura relativamente recente e até bem pouco tempo considerada apenas pelo seu valor utilitário ocorreu principalmente a partir de polêmicas como aquela suscitada pela decisão, ocorrida em 1959 e levada a cabo apenas entre 1972 e 1973, de demolir os pavilhões construídos por Baltard em meados do século XIX para o Mercado de Les Halles, em Paris.

Estes edifícios, devido aos grandes vãos que os caracterizam, podem ser facilmente adaptados aos mais diferentes usos – nem sempre, porém, sem que se comprometa a leitura da sua espacialidade original.

Os usos culturais e museológicos têm sido o objetivo de algumas das principais intervenções recentes de adaptação do patrimônio industrial. Por exemplo, fábricas dos mais diferentes tipos vêm sendo convertidas em museus desde a década de 1970. No caso do Museu de Arte de San Antonio, nos Estados Unidos (1970-77), e do Museu de Arte Contemporânea de Roma (1996-99) são antigas cervejarias desocupadas; no caso da Tate Modern de Londres (1995-2000), uma usina de energia de meados do século XX.

Em Barcelona, a Fundação Antoni Tàpies (1986-90) foi instalada no edifício de uma antiga editora, e o Centro Cultural da Fundação La Caixa (1988-2002) na fábrica de tecidos Casaramona – ambos os edifícios originais são obras realizadas por arquitetos de grande importância no chamado modernismo catalão: Lluís Domènech i Montaner e Josep Puig i Cadafalch, respectivamente.

Estações ferroviárias e mercados desocupados também têm sido adaptados com frequência em espaços culturais. No primeiro caso, o exemplo mais significativo é certamente o já citado Museu d’Orsay em Paris, na antiga Estação construída por Laloux em 1897 e cuja declaração como Patrimônio Histórico francês em 1978 é consequência direta da valorização da arquitetura industrial provocada pela demolição do Mercado de Les Halles. Outros exemplos de grande importância para as cidades em que se encontram que podem ser analisados como consequência, ainda que indireta, da repercussão do Museu d’Orsay, são o Centro Cultural Estação Mapocho em Santiago do Chile (1991-94) e o Museu da Atualidade na Estação Hamburguesa de Berlim (1990-97).

No caso de mercados adaptados em centros culturais, são de grande relevância as intervenções nos Mercados General Paz, San Vicente e Alta Córdoba (1980-85), centros culturais de bairro idealizados e projetados por Miguel Angel Roca na cidade argentina de Córdoba, além do Deichtorhallen de Hamburgo (1983-88).

No Brasil, o patrimônio industrial vem sendo adaptado em museus desde pelo menos o início dos anos 1960, com a já citada conversão do antigo engenho de açúcar do Unhão em Museu de Arte Popular. A intervenção de Lina Bo Bardi, em lugar de pretender recuperar a configuração e as características originais do conjunto, restaurando a aparência do século XVII, incorpora também as suas transformações, respeitando a sua complexidade histórica, incluindo as demais funções industriais e agrícolas que desempenhou ao longo dos séculos. Assim, os equipamentos industriais existentes no conjunto – monta-

cargas, guindaste, trilhos e os galpões construídos no século XIX – foram preservados e restaurados.

Já na década de 1970, Lina inicia a adaptação e ampliação da antiga fábrica de tambores da Pompéia, em São Paulo, em Centro de Cultura e Lazer, o SESC-Pompéia, inaugurado em 1986. Neste projeto, alguns dos galpões são preservados na sua espacialidade interna, passando a abrigar o restaurante-choperia e um grande espaço de estar, enquanto outros recebem em seus interiores novas estruturas em concreto visando abrigar funções mais específicas, como ateliês e biblioteca. Entretanto, a intervenção é marcada principalmente pelos três novos volumes brutalistas em concreto aparente que surgirão na extremidade sudeste do terreno, visando abrigar os equipamentos esportivos (quadras e piscinas cobertas), o apoio a estes equipamentos (salas de ginástica e lutas, vestiários, lanchonete e circulação vertical) e o reservatório d'água, este último em uma clara referência às chaminés fabris. A ligação entre o volume das quadras e aquele da circulação vertical se dá por meio de passarelas também em concreto aparente.

Alguns dos arquitetos que colaboraram com Lina naquela ocasião realizaram mais recentemente uma outra intervenção de adaptação e ampliação de um conjunto de armazéns em centro cultural, o Memorial da Imigração Japonesa, em Registro, interior de São Paulo (1999-2000). Esta intervenção seguiu os mesmos critérios utilizados por Lina: a preservação das estruturas e volumes dos edifícios industriais, com a transformação total dos seus espaços internos, visando abrigar os novos usos, e a construção do novo volume do auditório, cujo revestimento branco contrasta com o tijolo aparente que caracteriza os antigos galpões.

Outros exemplos brasileiros de adaptação de velhas fábricas e galpões industriais em centros culturais são o Shopping Cultural Fundação Progresso, no Rio de Janeiro (1987-89), e o Centro Cultural Dannemann, em São Félix, na Bahia (1987-89), este em um antigo armazém de fumo, às margens do rio Paraguassu, do qual não restava mais que a fachada principal.

A segunda tipologia, equivalente a 25,00% do total de exemplos levantados, corresponde à adaptação de palacetes e casas nobres urbanas. Além dos diversos *palazzi* genoveses e venezianos, objetos de intervenção por Albini e Scarpa, e das *villas* de Frankfurt, todos já citados, podemos identificar diversos outros exemplos, nestes e em outros países.

A conversão de um palácio urbano em museu é, por exemplo, o caso do Museu Nacional Picasso em Paris (1976-85), uma intervenção bastante conservadora, se aproximando mais da escola italiana que dos museus de Frankfurt, ainda que sem a inventividade moderna da primeira. A partir dos anos 1980, as reciclagens de palácios e casas nobres urbanas em espaços culturais se intensificam; estamos nos referindo a exemplos como o do Museu Thyssen-Bornemisza em Madri (1989-92), a Casa Européia da Fotografia em Paris (1988-95) e o Museu de História Natural de Roterdã (1993-1996).

No Brasil, diversos palácios e residências nobres urbanas vêm sendo transformados em museus desde pelo menos os anos 1980, como o antigo Paço Imperial (1983-85) e o sobrado na rua do Catete transformado em Museu do Folclore (1983), ambos no Rio de Janeiro. É significativa também a adaptação, realizada por Lina Bardi, de um antigo sobrado de esquina nas

proximidades do Pelourinho em Casa do Benin na Bahia (1986-87). Mais recentemente, interessantes intervenções de adaptação de antigos palacetes urbanos podem ser identificadas no Parque das Ruínas (1995-97) – que, como o próprio nome informa, já se encontrava em ruínas –, e no Centro de Arquitetura e Urbanismo (1993-97), ambos no Rio de Janeiro.

Os mesmos herdeiros intelectuais de Lina Bardi que realizaram o projeto do Memorial da Imigração Japonesa no interior de São Paulo estão desenvolvendo desde 2002 o projeto de adaptação e ampliação do Palacete Bernardo Martins Catharino, em Salvador, em Museu Rodin. Esta intervenção ocorre nos mesmos moldes do SESC Pompéia e do Memorial da Imigração Japonesa: um novo edifício, de arquitetura nitidamente contemporânea, é construído no terreno em anexo ao edifício original.

O terceiro tipo de edifício que tem se prestado com bastante frequência à adaptação em museus é aquele correspondente a conventos, hospitais e hospícios, agrupados devido à semelhança tipológica: geralmente são edifícios caracterizados por um ou mais pátios internos descobertos, cercados por alas ou pavilhões onde se distribuem dezenas de espaços relativamente homogêneos, como celas, no caso dos conventos, ou enfermarias, no caso dos hospitais.

Exemplos de adaptação de conventos e hospitais históricos em museus e centros de cultura correspondem a 19,23% do total levantado e podem ser encontrados em diversas cidades do globo: o Museu Alemão do Aço em Solingen (1978-82) e o Museu da Pré-História em Frankfurt (1980-89), ambos na Alemanha; o Centro de Arte Reina Sofia em Madri (1980-88) e, também na Espanha, o Centro de Arte Santa Mônica (1985-89) e o Centro de Cultura Contemporânea (1990-93), ambos em Barcelona. É ainda o caso do Centro Cultural Recoleta em Buenos Aires (1979-84) e do Museu Nacional do Convento de Santa Catarina em Utrecht (2000), na Holanda.

No Brasil, uma das primeiras intervenções deste tipo pode ser encontrada na adaptação do antigo Convento de Santa Teresa, em Salvador, em Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia (1958-59). Embora não demonstre a delicadeza e a inventividade de outras intervenções posteriores, este projeto pode ser considerado um marco histórico, na medida em que foi realizado ainda no final dos anos 1950, quando até mesmo na Itália a questão da adaptação de edifícios históricos em espaços museográficos modernos e dinâmicos ainda estava se consolidando.

O que se pode concluir desta análise é que a tipologia do edifício sobre o qual se intervêm cria limitações a respeito dos possíveis usos. Porém, mesmo com estas limitações, as possibilidades projetuais são ainda infinitas. As intervenções de adaptação ou reciclagem de monumentos históricos podem sempre variar entre intervenções mais conservadoras e que tentam compreender a lógica espacial e distributiva do edifício e entre aquelas mais radicais, que desprezam a organização espacial interna do edifício em que intervêm, esvaziando-o ou modificando a sua espacialidade de maneira radical. Em boa parte das situações, a decisão entre uma ou outra opção – ou entre as incontáveis posições intermediárias – dependerá tão somente dos objetivos do arquiteto – vinculados, evidentemente, às questões de orçamento, interesses

específicos do contratante, parâmetros estabelecidos pela legislação e, principalmente, o ambiente cultural em que ocorre.

BIBLIOGRAFIA:

ARANTES, Otília. Cultura da Cidade: animação sem frase. In: _____. **Urbanismo em Fim de Linha e outros estudos sobre o colapso da modernização arquitetônica**. São Paulo: EDUSP, 2001, pp. 133-178.

_____. Os Novos Museus. In: _____. **O Lugar da Arquitetura Depois dos Modernos**. São Paulo: EDUSP : Studio Nobel, 1993, pp. 233-246.

AZEVEDO, Paulo Ormino de. Salvador: a difícil reapropriação do patrimônio edificado. **PROJETO**, nº 160, jan./fev. 1993, pp. 40-42.

BARDI, Lina Bo; FERRAZ, Marcelo Carvalho (coord.). **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1996.

BIERRENBACH, Ana Carolina de Souza. **Os Restauros de Lina Bo Bardi e as Interpretações da História**. 2001. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

CHOAY, Françoise. **A Alegoria do Patrimônio**. São Paulo: Estação Liberdade : Editora UNESP, 2001.

DAVIS, Douglas. **The Museum Transformed: design and culture in the post-Pompidou age**. Nova Iorque: Abbeville, 1990.

GONZÁLEZ, Antoni; LACUESTA, Raquel. **Barcelona – guia de arquitectura 1929-1996**. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.

GRACIA, Francisco de. **Construir en lo Construído**. Guipuzcoa, Espanha: NEREA, 1992.

GREGOTTI, Vittorio. **Nuevos Caminos de la Arquitectura Italiana**. Barcelona: Blume, 1969.

HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela Memória – arquitetura, monumentos, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

LEET, Stephen. Franco Albini and the Scrutiny of the Object. In: LEET, Stephen (ed.). **Franco Albini: architecture and design 1934-1977**. New York: Princeton Architectural Press, 1990, pp. 21-43.

MAFFIOLETTI, Serena (org.). **BBPR**. Bolonha: Zanichelli, 1994.

MAIA, Pedro Moacir (ed.). **O Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia**. São Paulo: Banco Safra, 1987.

MIOTTO, Luciana. **Carlo Scarpa: i musei**. Turim: Testo & Immagine, 2004.

MONTANER, Josep Maria. **A Modernidade Superada: arquitetura, arte e pensamento do século XX**. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

PEVSNER, Nikolaus; FLEMING, John; HONOUR, Hugh. **Dizionario di Architettura**. Turim: Einaudi, 1981.

POLANO, Sergio; MULAZZANI, Marco. **Guida all'Architettura Italiana del Novecento**. Milão: Electa, 1991.

PROJETO. Velhos edifícios, novos usos. São Paulo: Arco, nº 160, jan.fev. 1993.

ROCHA, Paulo Mendes da; WISNIK, Guilherme; ARTIGAS, Rosa (org.). **Paulo Mendes da Rocha**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

TAFURI, Manfredo. **Teorias e História da Arquitectura**. Lisboa: Editorial Presença, 1988.

_____. **Storia dell'Architettura Italiana 1944-1985**. Turim: Einaudi, 2002.