

CULTURA E ARQUITETURA:

a metamorfose do tipo arquitetônico do edifício cultural

Rodrigo dos Passos Tavares¹

Luciana Santiago Costa²

Resumo

Este artigo trata da tipologia do edifício cultural, ao longo da história da arquitetura, com foco em seus desdobramentos e mutações espaciais e programáticas. Discute a questão tipológica que sofre mutações de acordo com as necessidades programáticas e socioeconômicas da cultura e arquitetura. Assim, o edifício cultural surge inicialmente com o termo museu, mas sofre mutações para atender demandas tanto relacionadas à cultura como à arquitetura nos diversos períodos arquitetônicos, ou seja, no modernismo, pós-modernismo e no período contemporâneo. Desta maneira, este artigo busca identificar os diferentes tipos de edifícios culturais levando em consideração a predominância e surgimento desses, nos diferentes momentos espaço-tempo arquitetônico, e delinea a questão do edifício cultural, em um contexto contemporâneo.

Palavras-chave: edifício cultural, espaço cultural, complexo cultural, tipologia, espaço arquitetônico, cultura, arquitetura.

Abstract

This article deals with the typology of the cultural building, throughout the history of architecture, focusing on its development and spatial and programmatic changes. Discusses the typological issue that mutates according to programmatic, socioeconomic, cultural and architectural needs. Thus, the cultural building comes initially with the term museum but mutates to meet both demands related to culture as the architecture in different architectural periods, ie, in modernism, postmodernism and the contemporary period. Thus, this article seeks to identify the different types of cultural buildings taking into account the prevalence and emergence of these, in different moments architectural space-time and outlines the issue of cultural building in a contemporary context.

Keywords: cultural building, cultural space, cultural complex, typology, architectural space, culture, architecture.

Os edifícios culturais, aqueles nos quais estão inseridas atividades culturais, se apresentam em duas esferas teóricas que servirão de base para o entendimento e análise dos exemplos citados nesse artigo. Os conceitos de Cultura e Arquitetura, assim, se assumem um papel importante em qualquer debate que envolva edificações dessa particularidade.

¹ Graduando em Arquitetura e Urbanismo pela Faculdade Damas da Instrução Cristã; niztavares@gmail.com

² Arquiteta e Urbanista pela Universidade Federal de Pernambuco, Mestra em Geografia pela Universidade Federal de Pernambuco, Doutora em Desenvolvimento Urbano pela Universidade Federal de Pernambuco, professora da Faculdade Damas da Instrução Cristã e da Esuda - Faculdade de Ciências Humanas; lucianasc@yahoo.com.br

1. CULTURA

Cultura é, ao mesmo tempo, imaterial e tangível, e proclama por interesses multidisciplinares, sendo estudada a partir de diferentes enfoques, por diferentes áreas - antropologia, sociologia, história, comunicação, economia, artes, entre outras (CANEDO, 2009).

Cultura, como termo, surgiu como síntese de outros dois termos - *Kultur* e *Civilization* - utilizados para conceituar fenômenos naturais expressivos de duas nações, em específico: Alemanha e França, respectivamente. O termo alemão simbolizava o espírito de uma comunidade, em seus diversos aspectos antropológicos e sociais, sendo bastante amplo e intangível. O termo francês se referia às realizações materiais de um povo (CANEDO, 2009).

Sobre o conceito do que vem a ser cultura, este estudo toma como base não uma escolha de um conceito em específico, e sim uma reflexão sobre o conceito em si, definindo, assim, cultura, como um fenômeno social de características simbólico-cognitivas, criado e produzido pelo homem dentro de sua sociedade, como resultado do acúmulo de suas ações, significados e conhecimentos, refletindo a época em que está inserido, e o contexto intelectual específico de cada um.

2. ARQUITETURA

Arquitetura, como conceito, pode ser abordada de diversos aspectos, ou seja, como forma, função, espaço, materiais, escala, e definida através desses. Porém dentre estes aspectos, segundo Zevi (1984), o substantivo mais latente e importante, o que difere a arquitetura de outras artes, ou da mera construção, é o espaço.

Assim, "a definição mais precisa que se pode dar atualmente da arquitetura é a que leva em conta o espaço" (ZEVI, 1984, p.24). Porém não só de espaço se constitui a arquitetura, visto que para atingir o espaço como resultado, a edificação detém de materialidade, formas e funções (MARKUS, 1993). A arquitetura contempla, além de, ela por si só, caracterizar-se "por uma pluralidade de valores: econômicos, sociais, técnicos, funcionais, artísticos, espaciais e decorativos" (ZEVI, 1984, p.26).

Mas o que é o espaço arquitetônico? Assim como discursa Zevi (1984, p. 23) "este vazio arquitetônico, o espaço (...) é um fenômeno que se concretiza apenas em arquitetura e que desta constitui por isso a característica específica."

O espaço é percebido, experienciado e voltado ao humano, sendo assim o principal agente externo do espaço arquitetônico. Porém, apesar disso, é pouco usual tomar conhecimento de noções básicas do espaço como uma entidade independente (HILLIER, 1996).

Ao levar em consideração que os estudiosos do espaço arquitetônico o colocam na posição de protagonista da arquitetura, pode-se considerar, também, que os aspectos arquitetônicos,

como a morfologia, materialidade, função, são coadjuvantes de direta interferência na criação desse espaço, então de extrema importância para seu resultado final.

Em suma, neste estudo, acredita-se que o espaço não é a extensão dos objetos físicos que o cerca, e sim, esse invólucro torna a ser a propriedade primária do espaço, que se relaciona de forma simbiótica com todos os aspectos da obra arquitetônica.

3. CULTURA E ARQUITETURA

Ao definir cultura como um fenômeno social produzido pelo homem, como considerando o seu contexto específico, pode-se estreitamente considerar a arquitetura uma produção social, e, assim, cultural. Como bem apontou Harvey (2000, p. 159), sobre a construção coletiva do homem, a arquitetura, e a cidade, se transformou em uma extensão do que uma coletividade quer:

Do mesmo modo como produzimos coletivamente as nossas cidades, também produzimos coletivamente a nós mesmos. Projetos que prefigurem a cidade que queremos são, portanto, projetos sobre (nossas) possibilidades humanas, sobre quem queremos vir a ser - ou, talvez de modo mais pertinente, em quem não queremos nos transformar .

No que diz respeito ao produto arquitetônico em estreito contato com a cultura, pode-se identificar os edifícios que abrigam as produções culturais da sociedade, sendo ele mesmo uma produção cultural da mesma. O primeiro a surgir na história foi o tipo arquitetônico museu, que dá início à análise deste artigo.

3.1 O INÍCIO DO MUSEU

O museu, epistemologicamente, se refere à santuários voltados para receber oferendas direcionadas às musas gregas, contudo a constituição do espaço do museu, com a finalidade que conhecemos e ainda se produz, tem seu início na reunião das coleções reais no palácio dos Médici, na Renascença (KIEFER, 2000).

Porém, o primeiro espaço dedicado exclusivamente às artes - leia-se produção cultural - surgiu em Florença, em meados do século XVI, ao se aproveitar um andar de uma edificação de escritórios, para reunir toda a coleção de obras de arte de François I. Esse espaço foi denominado de *galerie*, e se tornou uma referência à construção de um imaginário burguês, de prestígio e importância (KIEFER, 2000).

Essa referência foi apropriada durante o século seguinte, mas concentrada em coleções privadas, tanto de burgueses como de reis. Mas, apenas no final do século XVIII foi composto os primeiros museus públicos, porém ainda com grande restrições ao acesso de parte da população (KIEFER, 2000).

Os primeiros museus tomaram a tipologia dos palácios (ver figura 01) como sua primeira forma de expressão arquitetônica, antigas sedes de monarquias se transformara em espaço de coleção e exposição de arte e cultura, como Kiefer (2000, p. 14) observa:

As idéias iluministas que vão desaguar na Revolução Francesa são as mesmas que estão por trás da criação dos primeiros museus. (...) O exemplo mais notório, é o caso do Museu do Louvre, em Paris, que ocupou parte do palácio do governo, em 1793, pouco depois, portanto, da Revolução Francesa.

FIGURA 01: Museu do Louvre, Paris - Tipologia dos palácios



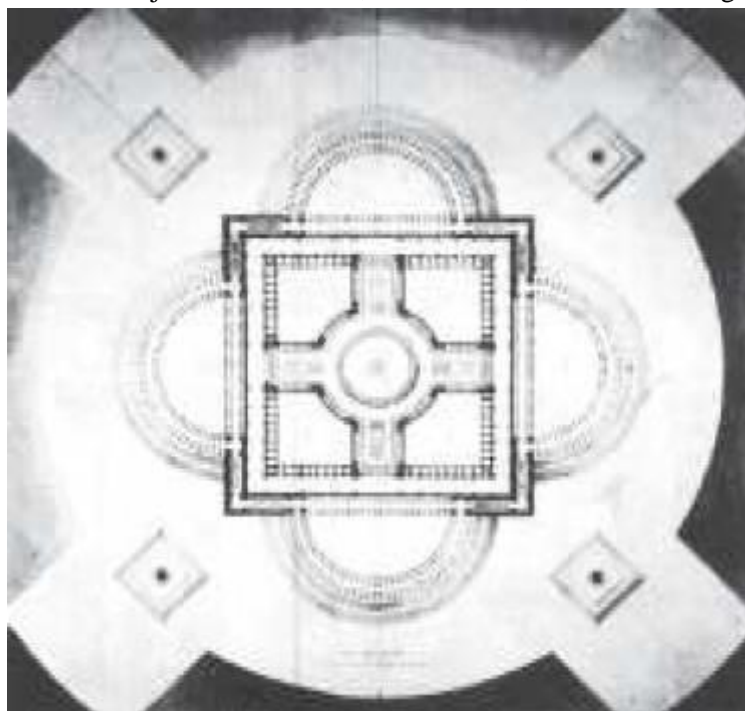
FONTE: Cobblestay, 2012

Esse momento na história coincide com o surgimento da estética neoclássica, que busca a recuperação do estilo grego em sua maior essência, condenando o estilo clássico renascentista, o rotulando de deturpação grosseira do verdadeiro classicismo.

O neoclassicismo tem um importante papel no entendimento da arquitetura de museu propositiva, principalmente ao propor as formas de composição desses espaços, baseados em um racionalismo pragmático. J.N.L. Durand, se torna o principal difusor dessas práticas, ao escrever o tratado de arquitetura *Précis des leçons d'architecture*, distribuído por toda a Europa no século XIX (KIEFER, 2000).

Anteriormente a Durand, um dos principais teóricos a versar sobre a arquitetura de museu, foi Étienne-Louis Boullée (1783), que abordou a relação entre arquitetura e arte, além de apresentar modelos genéricos de projetos para tal tipologia (ver figura 02), porém sem muitos detalhes no que diz respeito ao seu caráter e programa (KIEFER, 2000).

FIGURA 02: Projeto de um museu, E.L. Boullée, 1783 - Modelo genérico



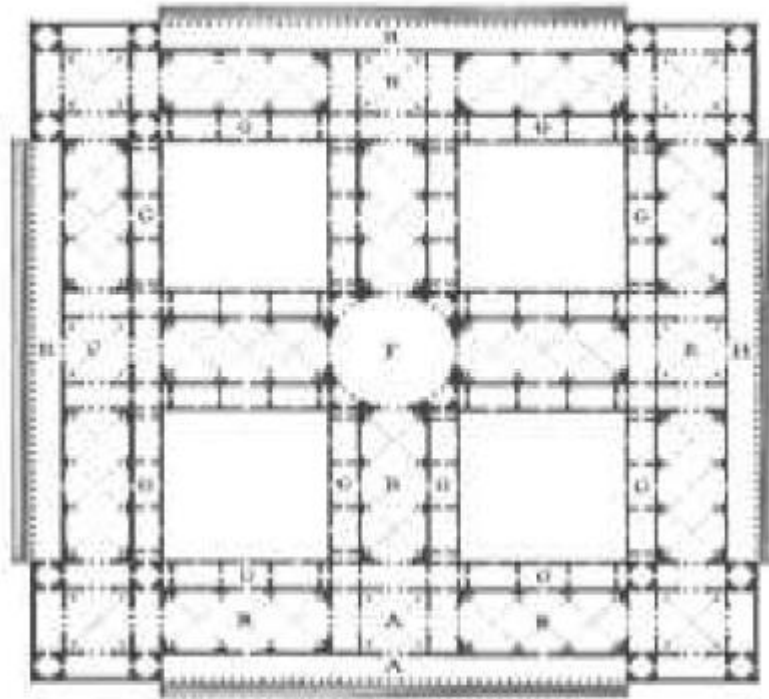
FONTE: KIEFER, 2000

Sem nenhum vínculo com encomendas estabelecidas, o museu de Boullée detém uma escala enorme, e é configurado por quatro eixos de simetrias, que se cruzam no ponto central do edifício proposto. É detectável dois espaços bem definidos e separados e dispostos de forma concentrica, apesar de a forma quadricular do espaço mais central.

Já no tratado de arquitetura escrito por Durand (1819), surge o programa de museu, contendo orientações sobre o construir desse tipo de arquitetura. "Segundo ele, os museus deveriam ser erigidos dentro do mesmo espírito das bibliotecas, ou seja, um edifício que guarda um tesouro público e que é, ao mesmo tempo, um templo consagrado aos estudos" (KIEFER, 2000, p. 13).

Essa definição evoca a vocação educacional dos museus, que nesse momento funcionaram como verdadeiras escolas de arte, pois abrigavam aprendizes em seus ateliês, que estudavam e praticavam durante todo o dia. Ao analisar esquemas básicos de museus, de Durand (1819), pode-se perceber a distribuição do espaço em dois setores principais: a galeria de exposição, e os gabinetes dos artistas (ver figura 03).

FIGURA 03: Projeto para um museu genérico, J.N.L. Durand, 1803 - Modelo postulado



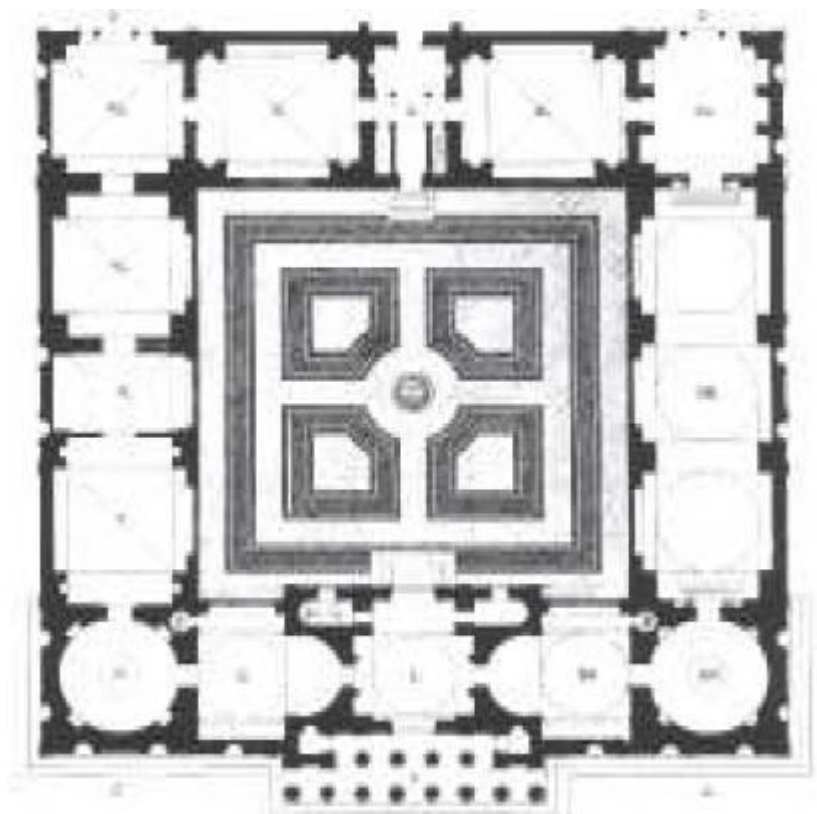
FONTE: KIEFER, 2000

De acordo com Durand (1819), a edificação de um museu deve ser disposta de uma forma a proporcionar a maior segurança e calma possível, e que o tipo de museu será diferenciado pelo tipo de cidade que vai recebê-lo, em questões de escala e programa. Para cidades de maior porte seriam destinados os museus para a guarda dos objetos mais raros e as obras mestras das artes. Já nas cidades de menor porte, deveriam ser reunidos todos os programas, inclusive a biblioteca, em um mesmo edifício.

Alguns anos depois, influenciado pelas lições de Durand, Klenze (1830) utiliza os ensinamentos do tratado na construção da Glyptothek de Munique, mas também utilizou-se de adaptações às demandas locais, e pode explorar novos aspectos não previstos por Durand, devido a abertura de aplicação desses ensinamentos.

Klenze (1830) propôs a eliminação de todo o espaço secundário, organizando os espaços de forma interligada entre si, privilegiando a luz zenital para iluminar as rotundas, e as galerias através do pátio interno, essas não sendo abertas para o exterior, que apenas detém falsas janelas que compõem a fachada (ver figura 04).

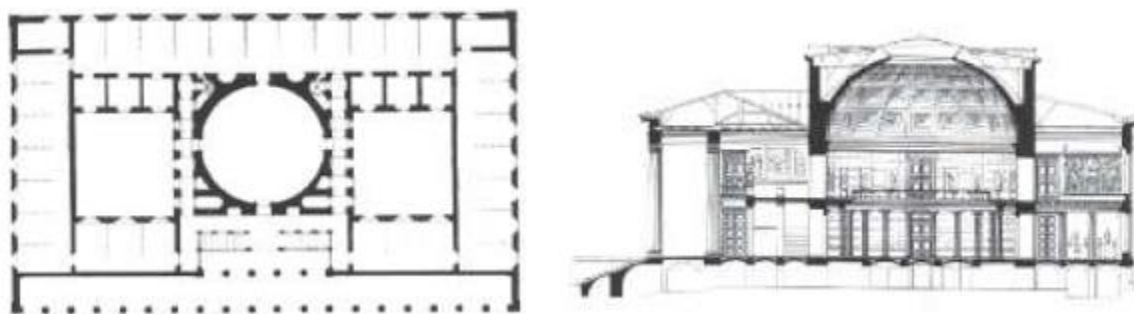
FIGURA 04: Glyptothek de Munique, Leo von Klenze, 1830 - Interligação das galerias e pátio interno



FONTE: KIEFER, 2000

Ainda sob os ensinamentos de Durand, pode-se identificar no Altes Museum de Berlim, projeto de Karl Friedrich Schinkel, que diferentemente de Klenze, optou por um único espaço central, uma rotunda, no eixo geométrico do edifício, o colocando como o clímax da composição. Esse espaço, de pé-direito triplo, não tem sua existência revelada na perspectiva exterior da edificação, que o disfarça com muros dispostos em forma quadrada (SEARING, 1982) (ver figura 05).

FIGURA 05: Altes Museum Berlim, K.F. Schinkel, 1830



FONTE: SEARING, 1982

Ambos exemplos conseguiram resultados significativos, dentro da fórmula museu-palácio, em termos urbanos e simbólicos, e representando modelos protótipos para outros projetos da mesma época. Entre as suas qualidades podem ser apontadas como as mais relevantes, a criação de um circuito sequencial de visitação, e a consolidação de subcircuitos independentes, como mostra o quadro 01 (KIEFER, 2000).

QUADRO 01: Síntese - abordagem arquitetônica

DURAND	KLENZE	SCHINKEL
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Primeiro tratado sobre o fazer arquitetônico do edifício de museu, a partir do que deveria ser o museu; ▪ Distribuição do espaço em dois setores: galeria de exposição e os gabinetes dos artistas; ▪ Questões de escala e programa são diferenciados pelo tamanho da cidade que o receberá; ▪ A edificação deve ser disposta a propor segurança e calma. 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Adaptação às demandas locais, utilizando novos aspectos; ▪ Eliminação do espaço secundário, interligando os espaços entre si; ▪ Privilegiação da luz zenital, utilizando pátios internos. 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Concentração do edifício em um único espaço central; ▪ Separação entre o que se percebe no exterior e no interior do edifício; ▪ Circuito sequencial de visitação.

FONTE: TAVARES, 2013

3.2 O MUSEU MODERNISTA

Apesar da arte moderna ter se iniciado no início do século XX - duas datas importantes são consideradas, 1912 e 1917, com as obras de Picasso e Duchamp, respectivamente - a arquitetura de museus, de caráter modernista só tem seu surgimento em 1931, com o projeto do Musée de la Connaissance, de Le Corbusier, nos arredores de Paris.

Os museus já vinham recebendo severas críticas desde o final do século XIX, quando os movimentos vanguardistas denominaram os velhos museus de necrópole da arte, termo presente em seus manifestos. Fato que fez juz à onda de manifestações críticas à arquitetura eclética, por parte dos modernistas (KIEFER, 2000).

Devido as crises das conseguintes guerras, a realização de novos museus foi retardada, forçando esse debate tardio sobre tal tipologia, no modernismo. O projeto do Musée de la Connaissance (ver figura 06), assume um caráter revolucionário, disposto em uma forma

espiral quadrada, que oferece um possível crescimento indefinido. Esta característica, percebida nas demandas e aspectos dos antigos museus, foi trabalhada de forma extremamente racional nesse ensaio.

FIGURA 06: Musée de la Connaissance, Le Corbusier, 1931



FONTE: KIEFER, 2000

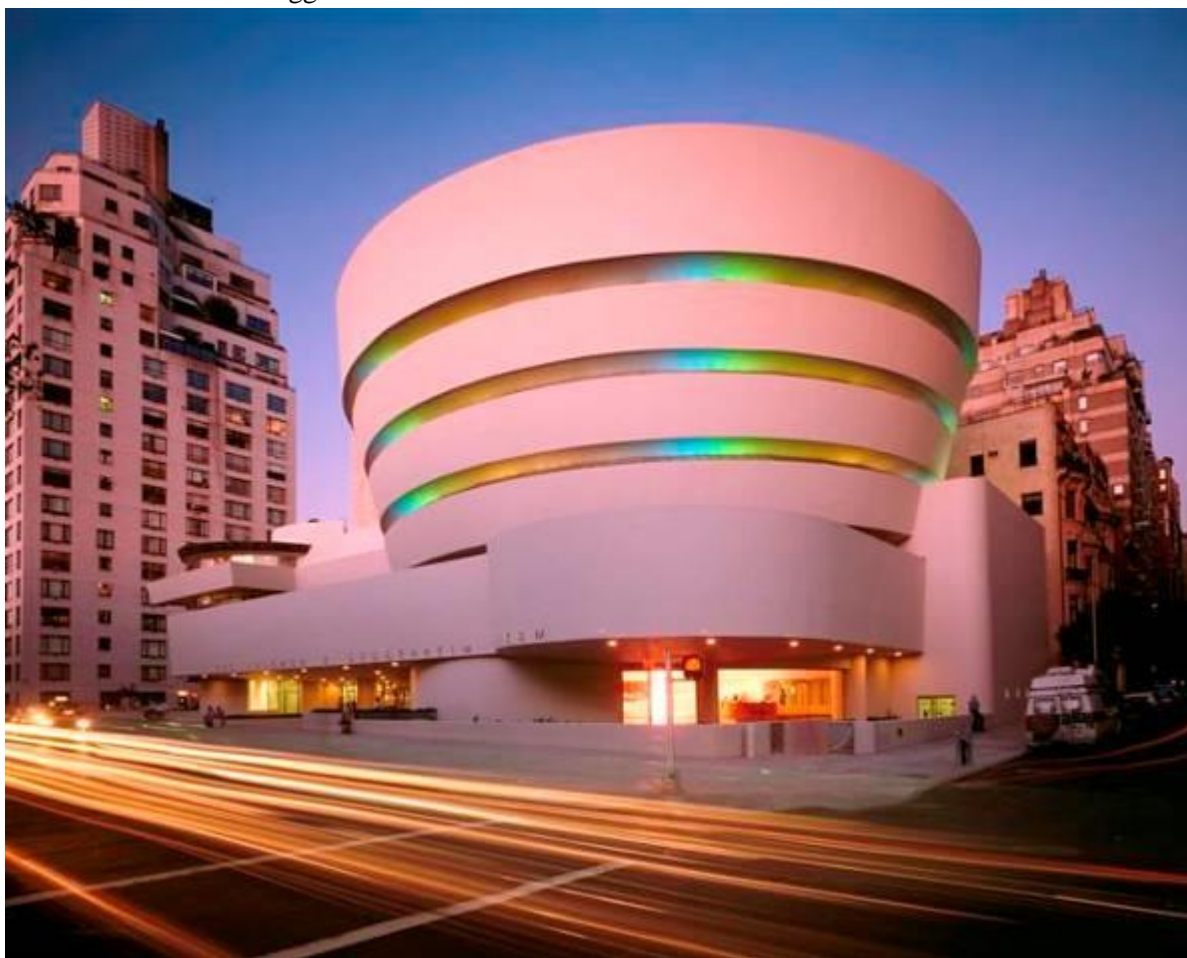
É possível notar que o princípio utilizado, doze anos depois - 1943 - por F.L. Wright, no projeto do museu Guggenheim em Nova York, foi semelhante ao que Le Corbusier propôs ao Connaissance, transformando o circuito sequencial em uma espiral ascendente e curva, que gira em torno de um vazio, privilegiado com iluminação zenital (KIEFER, 2000).

É notadamente percebida a relação que os primeiros museus modernistas tiveram com o preconizado por Durand (1819), e os propostos por Klenze (1830) e Schinkel (1830), no que diz respeito à lógica do espaço e a configuração do mesmo. Os exemplos contêm circuitos de visitação em seqüência, e a presença constante de rotundas iluminadas de forma zenital, dispostas nos locais de maior clímax do edifício.

As releituras modernistas, nesse sentido, evidenciou e potencializou dentro da proposta, esses caracteres específicos, os transformando. O exemplo de Le Corbusier trouxe evidência ao circuito, enquanto Wright fez do circuito e do vazio da rotunda, a própria edificação.

Os projetos dessa tipologia, no modernismo, estão concentrados nessas preocupações principais, a iluminação natural e o circuito sequencial dos espaços internos. Como resposta a tais concernimentos, os arquitetos modernistas ao desenvolver outros projetos de museus, exploraram novas soluções para esses problemas (ver figuras 07 e 08).

FIGURA 07: Museu Guggenheim Nova York



FONTE: The Guggenheim Org.

FIGURA 08: Interior do Museu Guggenheim Nova York



FONTE: Jim M. Goldstein

Como pode-se observar no projeto elaborado por Sert, para a Fundação Maeght (1959-1964), em Nice, França, no qual é destacável a solução de iluminação zenital, com sheds em curva, utilizando toda a possibilidade do concreto armado para potencializar a iluminação natural, e também a ventilação (KIEFER, 2000).

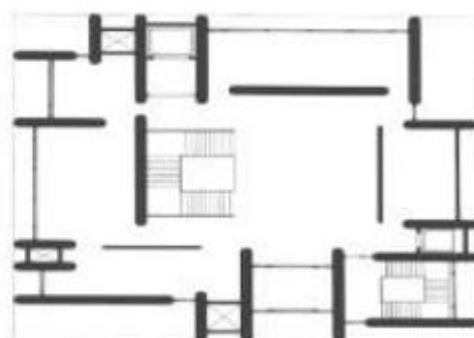
Philip Johnson, por sua vez, alcançou um grande avanço na tipologia de espaço cultural, com o seu projeto para a Kunsthalle (1966), na Alemanha. Considerado como um expoente da arquitetura, por muitos críticos e historiadores da área, o projeto de Johnson reúne as principais ambições arquitetônicas de seu tempo, transcrevendo em solução a "transparência, continuidade espacial entre salas e circulações, explicitação da estrutura e descontextualização urbana" (KIEFER, 2000, p. 20). (ver figuras 09 e 10).

FIGURA 09: Fundação Maeght, 1964, Nice - França



FONTE: KIEFER, 2000

FIGURA 10: Kunsthalle, Alemanha, 1966



FONTE: KIEFER, 2000

No Brasil há dois grandes exemplos dessa época, que marcaram a história por sua contundência e soluções propostas. O primeiro caso é o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM-RJ - , projeto de Reidy em 1954 (ver figura 11), que ostenta um grande salão

de 26 x 130 metros livres, sem pilares internos, com uma solução de muito esmero para o controle da iluminação natural.

O segundo exemplo brasileiro modernista ficou a cargo de Lina Bo Bardi (1957), no projeto para o Museu de Arte de São Paulo - MASP (ver figura 12) que desponta em peculiaridade na sua inserção ao contexto urbano, projetando um vão livre no nível do térreo, de 70 metros de extensão.

Por outro lado, apesar das grandes contribuições da arquitetura moderna à tipologia que atendeu à espacialização de programas para a cultura, a fórmula modernista "a forma segue a função" prejudicou as questões funcionais dos projetos (KIEFER, 2000).

FIGURA 11: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, MAM-RJ



FONTE: Guia-RJ.com

FIGURA 12: Museu de Arte de São Paulo, MASP



FONTE: TAVARES, 2012

A busca por um formalismo desequilibrou a qualidade dos espaços arquitetônicos, na arquitetura moderna como um todo, por frequentemente prejudicar a performance da mesma, com pouco funcionalismo dos espaços internos.

Mas, contudo, o maior legado modernista para os museus, está em sua espacialidade. A simplificação dos espaços, com fluidez e transparência, que integrou as salas de exposição e as circulações em um *continuum* espacial, será uma característica dos projetos de museus, a ser explorada na pós-modernidade, e ainda na contemporaneidade.

Um fato importante, que se deu no período modernista da arquitetura voltada para os museus, foi a mudança gradativa do programa desse tipo edifício, como foi bem percebido por Kiefer:

Mas não era apenas a forma do museu que estava mudando, havia toda uma nova conceituação por trás desses projetos. Os museus agora eram projetados para serem lugares agradáveis de ficar até mesmo independentemente de seus motivos-objeto, o acervo exposto. Para isso foram agregados novos serviços como restaurantes, lojas, parques e jardins, além de outras facilidades e, mais do que tudo, em contraposição ao museu antigo, muita luz natural iluminando amplas

circulações e grandes espaços de exposição muito mais integrados e fluidos (KIEFER, 2000, p. 20).

Essa mudança programática vai dar origem a diversas variações de museus, com diferenças ditadas pelas demandas espaciais e funcionais do lugar, dando origem aos conhecidos Centros Culturais.

3.3 O CENTRO CULTURAL PÓS-MODERNO

A transformação gradativa da função do museu, criou possibilidades do surgimento de novas tipologias, como os Centros Culturais, os quais reúnem em um só edifício, ou conjunto edificado, diversas funções voltadas à cultura e ao público visitante (DALL'IAGNA e GASTAUD, 2010).

Devido também ao fato da cultura ganhar grande visibilidade, dentro da sociedade capitalista, esses espaços tornaram-se peças-chave da economia, dando resposta ao consumo do capital. Apesar das bases espaciais fundamentalmente modernas, o espaço se torna um meio de integração da arte na esfera da cultura, possibilitando esse consumo cultural (ALVES, 2010; SPERLING, 2005).

Com isso, os espaços museais passaram a abrigar uma série de novos espaços, suprimindo necessidades dessas novas demandas sociais e culturais. Programas como restaurantes, cafés, lojas, livrarias, bibliotecas, teatros, passaram a fazer parte do ideário do espaço da cultura (ALVES, 2010).

Os Centros Culturais surgem como resposta a esse novo panorama de espaços, apostando na característica efêmera das artes pós-moderna, e assim focando suas edificações para exposições temporárias e performances em festivais (ALVES, 2010).

Ambas características contribuíram para a mudança de público e frequência de uso desses espaços. Os Centros Culturais passaram a atrair um maior público, mais variado, dentro de uma lógica turística urbana, pertencente a um sistema mercadológico-capital (ALVES, 2010).

Embora o seu espaço seja pautado na caixa modernista, o Centro Cultural Georges Pompidou, projetado por Richard Rogers e Renzo Piano em 1977, (ver figuras 13 e 14) tornou-se um marco pós-moderno por sua arquitetura, pluralismo funcional não só contendo áreas de exposição, e proporcionando um grande espaço de domínio público, mas também por gerar um pólo de convivência, o que veio a ser uma característica marcante nessa nova tipologia (ALVES, 2010; SPERLING, 2005).

FIGURA 13: Centro Cultural Georges Pompidou, 1977



FONTE: ALVES, 2010

FIGURA 14: Centro Cultural Georges Pompidou, 1977



FONTE: DALL'IAGNA e GASTAUD, 2010

Devido ao fator do mix de tendências artístico-culturais e socio-econômicas, a amplitude de funções presentes no programa desses espaços, levou às diversas formas de configuração estética, culminando em princípios já contemporâneos (ALVES, 2010).

Arquitetonicamente, os edifícios foram desdobrando-se em soluções que se libertaram da caixa funcionalista, assumindo experimentações mais ousadas, possíveis por conta do avanço tecnológico e da utilização de softwares no processo projetual arquitetônico.

A exemplo disso pode-se destacar um outro marco oferecido pela linha Guggenheim, agora em Bilbao, com um projeto de Frank O. Gehry (ver figura 15) Nesse projeto está bem exposto o desdobramento possível da arquitetura, gerando novos atributos para a espacialidade dessa tipologia.

FIGURA 15: Guggenheim Bilbao



FONTE: NY Times, 2007

É bastante latente a relação que a arquitetura tem com as artes, participando ativamente das esferas culturais. Os conceitos principais da arte contemporânea já estavam presentes no fazer arquitetônico voltado para a cultura, a partir do pós-modernismo, e passando a ser essencialmente contemporâneo.

A arte contemporânea começa a exercer influência sobre o espaço destinado à abrigá-la, refletindo a quebra da ordem, o deslocamento de significados e, principalmente, o incitamento de interpretações das edificações. Devido à amplitude com a qual é trabalhada, buscando também atender um novo aspecto da sociedade contemporânea, o individualismo, não se pode classificar as soluções arquitetônicas de certas ou erradas, e sim se o objeto corresponde ao

que se pretende expor, ao foco, seja artístico, histórico, científico, didático, tecnológico, que o espaço deve responder (ALVES, 2010).

3.4 O COMPLEXO CULTURAL CONTEMPORÂNEO

Com a proliferação da cultura, surgiu uma maior acessibilidade a tal setor, exigindo muito mais da arquitetura, passando a transformar sua configuração espacial de estática para mutável, múltiplos, sempre relativos, fazendo maior referência ao caráter multicultural do século XXI (MONTANER, 2003; ALVES, 2010). Com isso, o surgimento de uma nova tipologia, a qual o museu deixa de ter a maior evidência e importância quanto a programa, e surgem programas mais equilibrados, com especificidades múltiplas, gerando em sua maioria edifícios de programas híbridos.

Um dos primeiros projetos a ser feito com uma proposta mais equilibrada, foi a Tate Modern (2000), na qual as variadas atividades extras tomaram tamanha importância atrativa para o edifício, quanto os espaços destinados às exposições. Projetado por Herzog & de Meuron, a Tate Modern (2000) (ver figuras 16 e 17) possui um vasto programa, que conta com, além das galerias expositivas, café, restaurante, auditórios, livraria, bar, espaço para atividades educativas, entre outros. O que dinamizou o uso do espaço, por parte dos visitantes, e também garantiu para que a edificação escapasse de ser uma ruína contemporânea.

FIGURA 16: Tate Modern, Londres, 2000



FONTE: London Attractions.Info

FIGURA 17: Interior da Tate Modern, Londres, 2000



FONTE: Adaptive Reuse

É perceptível o tratamento equilibrado na importância dos diversos programas da Tate Modern (2000), e o poder de renovação urbana que esse projeto conseguiu atribuir ao local, antes degradado, em Londres. Fato que mostra outra característica dessa tipologia contemporânea, que desde o Guggenheim de Bilbao, projetos desse tipo são peças-chave em processos de renovação urbana.

A exemplo, localizado em Santa Cruz de Tenerife, nas Ilhas Canárias, o edifício projetado pela dupla suíça Herzog & de Meuron para o Tenerife Espacio de las Artes (2008), abriga de forma explícita um programa cultural de maneira essencialmente contemporânea, tratando cada diferente função, de forma equilibrada. (ver figura 18).

As diferentes atividades do Centro, possibilitaram a criação de diferentes espaços para atendê-los, e apesar de terem diferentes funções, eles foram concebidos de forma a misturarem-se mas ao mesmo tempo representarem grupos definidos. O programa é organizado em três grupos, que podem ser classificados em zonas de exibição (espaços museáveis), biblioteca e seus suportes, e o pátio, também usado como uma plaza para eventos abertos. Abrigando esse programa, o edifício é servido de 20.600m² em um volume prismático com recortes estratégicos que cedem ao público, livre circulação entre o Centro e o entorno, contemplando-os com um pátio central.

FIGURA 18: Tenerife Espacio de las Artes, 2008



FONTE: Archdaily, 2010

Ainda pode-se encontrar o mesmo tipo de arranjo programático, baseado no princípio de um mix de programa arquitetônico, em exemplos como a Cidade das Artes no Rio de Janeiro (2013), projeto do arquiteto francês Portzamparc, o Heydar Aliyev Cultural Centre (2012) - Zaha Hadid Architects -, Complexo Cultural Luz (a ser construído) - Herzog & de Meuron -, e o brasileiro Complexo Cultural Praça das Artes (2013) - Brasil Arquitetura. (ver figuras 19; 20; 21; 22; 23 e 24)

FIGURA 19: Cidade das Artes, 2013



FONTE: Wikipedia, 2013

FIGURA 20: Heydar Aliyev Cultural Centre, 2012



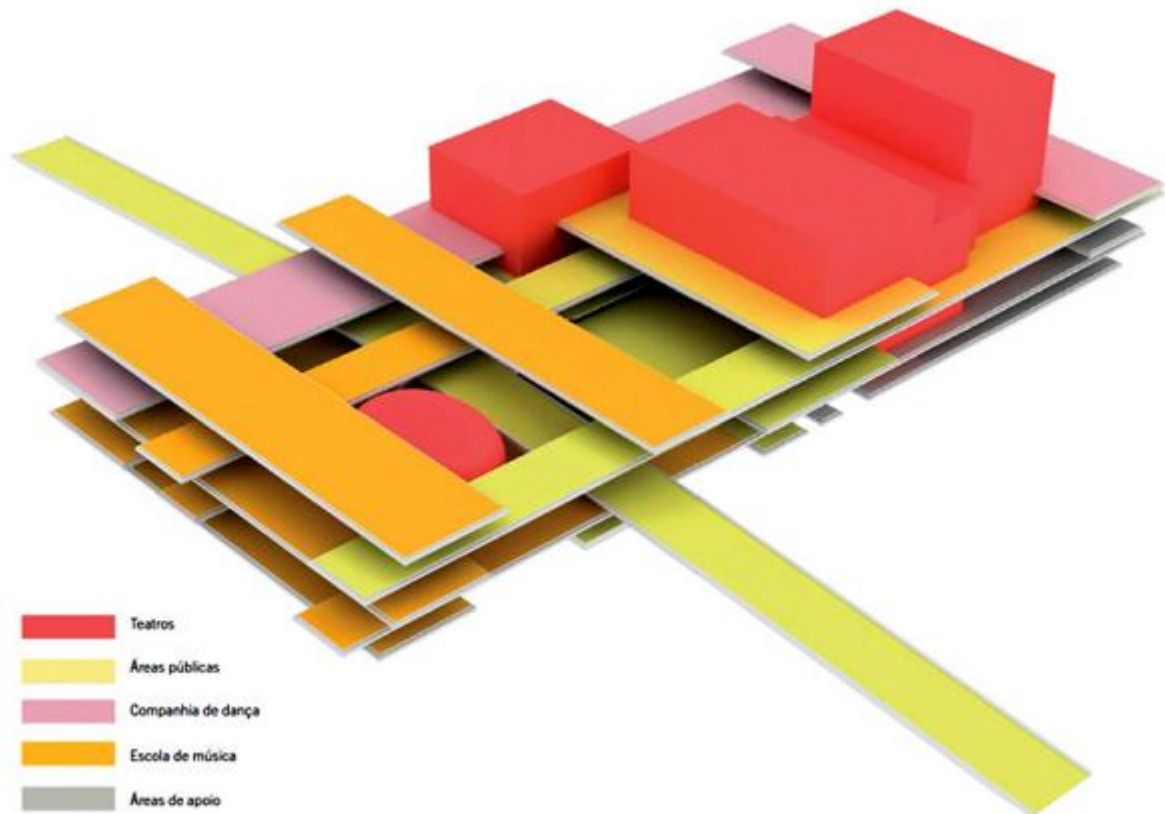
FONTE: DiA Holding, 2012

FIGURA 21: Complexo Cultural Luz



FONTE: Skyscraper, 2012

FIGURA 22: Complexo Cultural Luz - Diagrama Programático



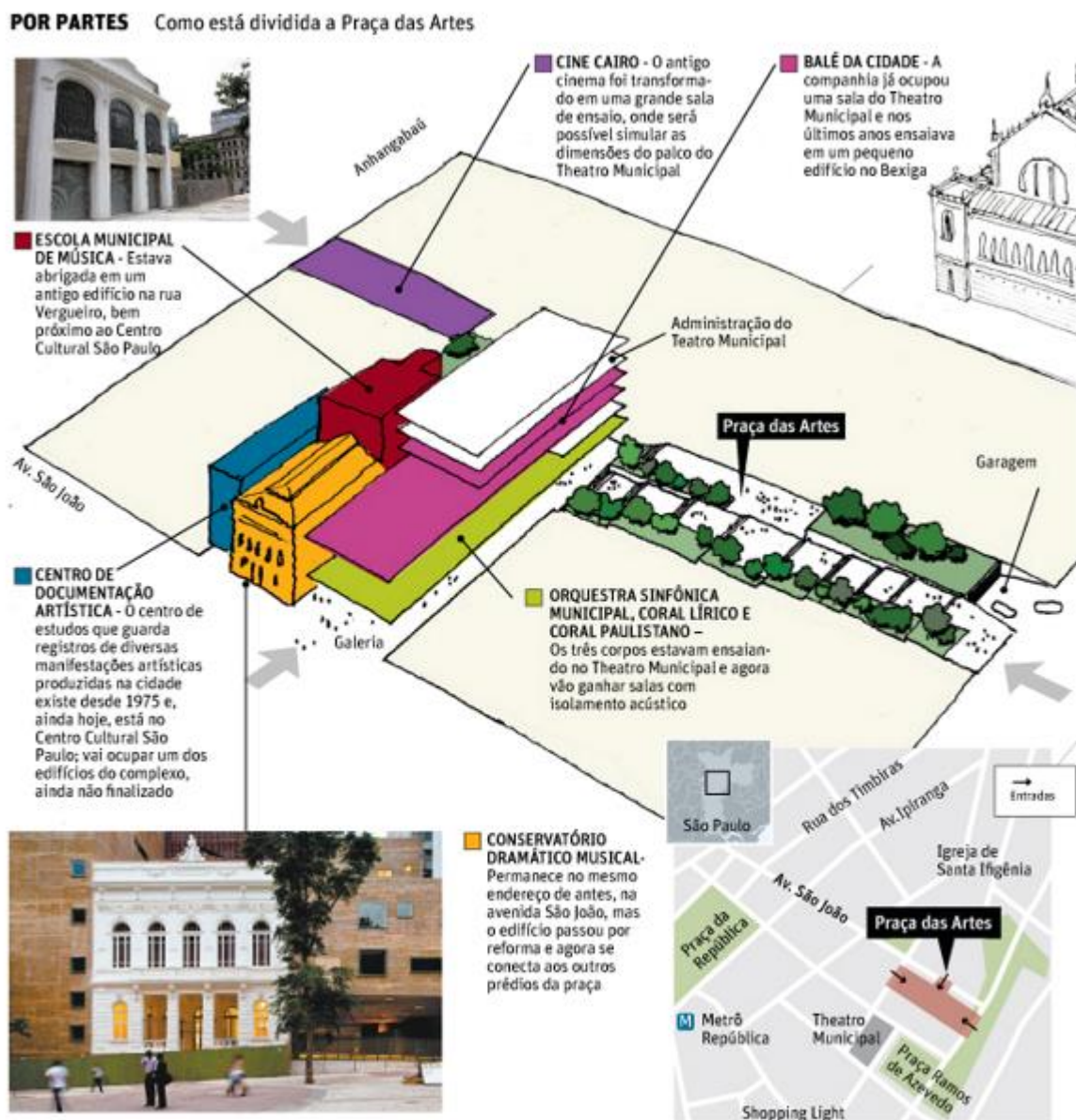
FONTE: Skyscraper, 2012

FIGURA 23: Praça das Artes, 2013



FONTE: Archdaily, 2013

FIGURA 24: Praça das Artes, 2013 - Diagrama Programático



FONTE: UOL, 2013

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com essas constatações, percebe-se a relevância da diferenciação tipológica do edifício cultural, principalmente para um debate em torno das demandas contemporâneas da cidade, arquitetura e seus usuários, que talvez seja o mais válido destaque nestas linhas finais, por identificar configurações programáticas diferentes, informação importante para incitar novos debates e reflexões em torno do tema.

Nota-se, também, uma força da arquitetura contemporânea em superar o monofuncionalismo dos edifícios modernistas, como também a abordagem espacial que passa a envolver-se com a

transformação e a mutação, buscando a interatividade tanto com o usuário, como com a arte contemporânea.

Este estudo também abre um caminho para novos desdobramentos sobre o tema do edifício cultural, podendo assim gerar novos pontos de vista e novos debates, seja ele sobre a sua tipologia, espaço, ou focado em um período de tempo específico, gerando novas reflexões.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, Giovana Cruz. **O lugar da arte - um breve panorama sobre a arquitetura dos museus e centros culturais**. Espírito Santo: Arquimuseus - Anais do Seminário, 2010;
- CANEDO, Daniele. **Reflexões sobre o conceito de cultura**. Bahia: V ENECULT, 2009;
- DALL'IGNA, Claudia; GASTAUD, Carla. **Museu, permanência e transformação**. Portugal: A.E.A.U.L.P., 2010;
- HARVEY, David. **Spaces of Hope**. United States: University of California Press, 2000;
- HILLIER, Bill. **Space is the Machine**. London: UCL and University of Cambridge, 2007;
- LARAIA, Roque de Barros. **Cultura, Um conceito antropológico**. São Paulo: USP, 2001;
- KIEFER, Flávio. **Arquitetura de Museus**. Rio Grande do Sul: UFRGS - ArqTexto, 2000;
- MARKUS, T. A. **Buildings and Power: Freedom & control in the origin of modern building types**. Londres: Routledge, 1993;
- MONTANER, Josep Maria. **Museus para o século XXI**. Barcelona: GG, 2003;
- SEARING, Helen. **New american art museums**. New York: Whitney Museum of American Art, 1982;
- SPERLING, David. **Museu contemporâneo: O espaço do evento como não-lugar**. São Carlos: USP, 2005;
- ZEVI, Bruno. **Saber ver a Arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1996;