UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

MARCEL RONALDO MORELLI DE MEIRA

**A cultura dos novos museus:
Arquitetura e estética na contemporaneidade**

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo
2014

Marcel Ronaldo Morelli de Meira

**A cultura dos novos museus:
Arquitetura e estética na contemporaneidade**

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Nascimento Fabbrini.

De acordo:

Prof. Dr. Ricardo Nascimento Fabbrini

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo
2014

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Ricardo Fabbrini, pela inestimável contribuição às ideias apresentadas aqui. E aos professores Celso Favaretto e Luiz Recamán, que fizeram parte da banca de exame de qualificação, pelas valiosas críticas e contribuições.

RESUMO

MEIRA, M. (2014). *A cultura dos novos museus: Arquitetura e estética na contemporaneidade*. Tese de Doutorado Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Esse trabalho examina as formas que a arquitetura dos museus adquiriu a partir dos anos 1970, no contexto das mutações ocorridas na ordem cultural e econômica mundial. Iniciamos pela análise do Centro George Pompidou, em Paris (1977), dos arquitetos Renzo Piano e Richard Rogers, considerado o marco inaugural da dita "cultura dos museus". Passamos, posteriormente, ao exame do Guggenheim Bilbao (1997), de Frank Gehry, tomando-o como sintoma da arquitetura icônica e midiática. Em seguida, mostramos que em razão do desaquecimento da "economia real", resultante das sucessivas crises financeiras internacionais, houve uma reorientação da arquitetura dos museus, para formas menos espetaculares; como evidenciam a ampliação do Museu do Prado (2007), em Madri, de Rafael Moneo, e, o novo Louvre, em Lens (2012), na França, de Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa (SANAA). Essa nova tendência mundial, expressa no abandono da arquitetura icônica, caracteriza-se por formas mais parcimoniosas. Constatamos, ao final, a retração desta cultura dos museus, indiciada tanto na ênfase em edifícios mais austeros, quanto no protagonismo assumido pela cidade, nos últimos anos, em detrimento da forma arquitetônica.

Palavras-chave: Estética. Arquitetura. Novos museus. Cidade. Pós-modernidade.

ABSTRACT

MEIRA, M. (2014). *The culture of new museums: Architecture and aesthetics in contemporaneity*. Doctorial Thesis Department of Philosophy, University of Sao Paulo, Sao Paulo.

This paper examines the shapes architecture acquired since 1970's, in the context of changes that have occurred in the cultural and economic world order. We begin by analyzing the Georges Pompidou Centre in Paris (1977), by the architects Renzo Piano and Richard Rogers which is considered the inaugural landmark of the "culture of museums". Then, we examine the Guggenheim Bilbao (1997), by Frank Gehry, taking it as a symptom of iconic architecture and media. Next, we show that due to the slowdown of the "real economy", resulting from successive international financial crises, there was a reorientation of the architecture of museums to less spectacular shapes, as evidenced by the expansion of the Prado Museum (2007), in Madrid, Rafael Moneo, and the new Louvre in Lens (2012), in France, Kazuyo Sejima and Ryue of Nishizawa (SANAA). Such new global trend, expressed in the abandonment of iconic architecture, is characterized by more parsimonious shapes. We found, at the end, the retraction of this culture of museums, both indicted as in emphasis in more austere buildings, as in the role assumed by the city in recent years, at the expense of architectural form.

Key words: Aesthetics. Architecture. New museums. City. Post-modernity.

SUMÁRIO

	APRESENTAÇÃO.....	6
1	INTRODUÇÃO: OS NOVOS MUSEUS E A “PÓS-MODERNIDADE”. 9	
2	O CENTRO GEORGES-POMPIDOU, DE RENZO PIANO E RICHARD ROGERS (1971-1977).....	35
3	O GUGGENHEIM DE BILBAO, DE FRANK GEHRY (1993-1997) .	61
4	A AMPLIAÇÃO DO MUSEU DO PRADO, DE RAFAEL MONEO (2000-2007)	90
5	A ESTETIZAÇÃO DO SIMPLES: OS MUSEUS E A CRISE ECONÔMICA INTERNACIONAL	113
	CONCLUSÃO.....	172
	ILUSTRAÇÕES	182
	REFERÊNCIAS.....	187

APRESENTAÇÃO

A inauguração do Museu Nacional de Arte Moderna do Centro Georges Pompidou, em 1977, em Paris – popularmente conhecido como Beaubourg e projetado pelos arquitetos Renzo Piano e Richard Rogers – deu origem ao que denominaremos, neste texto, de “cultura dos novos museus”. Pode-se dizer também que essa cultura se consolidou vinte anos depois, com a inauguração da filial do Museu Guggenheim na cidade de Bilbao, em 1997, projetado por Frank Gehry, e atingiu uma nova fase de expansão no início do século XXI, com projetos de franquias, tais como o Novo Louvre em Abu Dhabi, nos Emirados Árabes – do arquiteto Jean Nouvel – e o novo Beaubourg, em Metz – de Shigeru Ban. Durante esse período a arquitetura dos museus tornou-se referência obrigatória nos estudos da nova relação entre cultura e economia, pois se constatou que governos investiram de forma crescente em edifícios icônicos com a finalidade de ativar o turismo cultural e a receita das cidades.

No primeiro capítulo, mostraremos que a eclosão dos novos museus coincide, não raramente, com o período que corresponde ao fim do movimento moderno e das vanguardas artísticas internacionais, marcado pelo esgotamento de seu caráter prospectivo. A arquitetura dos museus ditos pós-modernos enfatizaram – como veremos – o aspecto espetacular e icônico do edifício, numa reação a crítica programática das vanguardas artísticas aos museus, associados por elas aos mausoléus ou guardiões da tradição. Contudo, o que se verifica hoje em dia, segundo parte da crítica, é que os novos museus realizaram, ainda que em chave oposta, a “estetização do social” intentada por essas vanguardas, haja vista a sociabilidade estilizada de seus visitantes e o caráter cenográfico das exposições de arte em seu interior, além, é claro, de sua própria arquitetura. Em uma sentença: os novos museus serão tomados, neste capítulo, como sintoma da generalização da estética na dita pós-modernidade.

Esses novos museus, com seus edifícios icônicos, operaram ao longo das últimas décadas como formas de requalificação urbana, integradas a estratégias governamentais, como no caso do Beaubourg em Paris – discutido no segundo capítulo –, e do Guggenheim de Bilbao – estudado no capítulo seguinte –, que reordenaram o entorno urbano, senão a cidade como um todo. Tanto o Beaubourg quanto o Guggenheim de Bilbao serão tomados, portanto, como paradigmáticos dessa nova condição dos museus que transformou a arquitetura, segundo alguns autores, em “simulacro”, “forma-mercadoria”, “forma-publicidade” ou “forma-rentista”.

Em seguida, mostraremos que, nos últimos anos, a arquitetura dos museus tem se revelado mais austera ou moderada em relação à profusão formal que caracterizou a arquitetura espetacular nas décadas de 1980 e 1990. Nessa direção, examinaremos a ampliação do Museu do Prado, em Madri, por Rafael Moneo, concluída em 2007, compreendida aqui como o marco inicial dessa simplificação ocorrida na arquitetura, na qual o museu deixou de ser o foco do espetáculo do ponto de vista físico. Ou, tratar-se-ia, como veremos ainda, de uma estetização do simples? Perguntaremos, neste momento, se os novíssimos museus, inaugurados no final dos anos 2000 após a ampliação do Prado – e caracterizados pelo comedimento formal – não operariam como uma forma de reação à cultura dos museus espetaculares das décadas anteriores, então descrita.

Evidenciaremos, já adentrando o último capítulo, que a tendência dos museus espetaculares vem retrocedendo ao longo da última década, com o impacto causado pelo ataque às Torres Gêmeas de Nova York, em 2001, bem como pela crise econômica iniciada em 2008 – cujas consequências abalam atualmente a economia europeia – que arrefeceram o turismo internacional, acabando por afetar a viabilidade de muitos projetos, como o novo Guggenheim de Nova York, projetado em 1998, que não chegou a ser executado em vista do atentado terrorista, ou ainda o recente Guggenheim de Abu Dhabi, ambos encomendados a Frank Gehry.

Nesse momento, sustentaremos que apesar dessa retração, tanto no que se refere à forma arquitetônica quanto às cifras investidas, a animação museológica – que indicia o novo entrelaçamento entre economia e cultura no estágio atual do capitalismo – continua no século XXI, com seus edifícios e megaexposições de grande repercussão midiática. Apesar dos sobressaltos na economia, essa lógica ainda se faz presente, ainda que a meio-vapor, seja no primeiro mundo ou nos países ditos emergentes.

No caso do primeiro mundo, evocaremos o Novo Beaubourg, na cidade francesa de Metz, projeto do arquiteto Shigeru Ban, além do anexo da *Tate Modern*, em Londres, de Herzog & De Meuron. Em relação aos países emergentes, mencionaremos o plano de revitalização da zona portuária do Rio de Janeiro, que prevê, além do já inaugurado Museu de Arte do Rio, de Bernardes & Jacobsen, a criação do Museu do Amanhã, de Santiago Calatrava, e do Museu da Imagem e Som (MIS), do escritório Diller Scofidio + Renfro (DS + R) – como podemos ver –, todos assinados por grandes escritórios internacionais.

No entanto, tomaremos a nova filial do Louvre em Lens, na França, dos arquitetos Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa (SANAA), como uma antítese aos museus espetaculares, em razão de sua valorização do comedimento e neutralidade formais. Em suma, essa nova tendência arquitetônica dos museus será tida como um sintoma de um fenômeno recente denominado “estetização do simples”. Na conclusão, mostraremos que a atenção até então concedida aos novos museus deslocou-se – no contexto das mutações ocorridas na ordem cultural e econômica mundial a partir de 2008 – para as questões urbanas, trazendo para o centro do debate estético o tema da cidades.

1. INTRODUÇÃO: OS NOVOS MUSEUS E A “PÓS-MODERNIDADE”.

Segundo a convenção da crítica, a concepção de museus que vigorou durante a primeira etapa do século XX foi marcada, sobretudo, pelo pensamento arquitetônico modernista. Tal proposta concebia os museus como elementos neutros, partindo do conceito de caixa ou contêiner indiferenciado – construído em concreto, aço e vidro – que procurava não intervir nas obras expostas, preservando em seu interior a autonomia da obra de arte. Processo oposto se dará nas décadas seguintes, com o advento dos novos museus – que, como será visto adiante, darão ênfase ao aspecto cenográfico de seu invólucro arquitetônico, enfatizando a volumetria e a escala do edifício enquanto elemento icônico e autorreferencial.

Em 1977, o Centro Georges Pompidou (Beaubourg), em Paris, surge para diversos comentadores como o grande marco na evolução do conceito moderno de museu, situando-se como a ruptura entre a tradição moderna dos museus neutros – marcados pela austeridade do edifício – e a tendência que nortearia sua concepção a partir da década de 1980, ou seja, o museu espetacular e de grande escala, mais ligado à cultura de massa e à sociedade de consumo afluente. Essa nova tendência surgida com o museu francês foi diagnosticada no calor da hora pelo filósofo Jean Baudrillard como “efeito Beaubourg”:

Com as suas redes de tubos entrelaçados e seu ar de edifício de exposições ou de feira universal, com sua fragilidade (calculada?), dissuasiva de toda mentalidade ou da monumentalidade tradicional [...]. Em rigor, o único conteúdo do Beaubourg são as próprias massas, que o edifício trata como um conversor [...] ou, exatamente como uma refinaria trata um produto petrolífero¹.

¹ Baudrillard, J. “O efeito Beaubourg”, in: J. Baudrillard. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d’Água, 1991, pp. 81-96 (p. 84-8).

A crítica de Baudrillard evidencia essa nova concepção estética e arquitetônica que marcaria os novos museus a partir dos anos 1980, pois, partindo da concepção do edifício enquanto forma-rentista ou imagem-mercadoria, o museu tornou-se o principal protagonista das cidades contemporâneas. Esse período, que se iniciou na França em 1977 e culminou, no final da década de 1990 – mais precisamente, vinte anos depois, em 1997 –, no Guggenheim de Bilbao, tornou-se conhecido como a cultura dos “novos museus”. Nesse processo, as grandes redes mundiais de museus, incluindo aí instituições públicas como o Louvre, como será visto no último capítulo, basearam seus projetos de expansão nas experiências tomadas em Paris e em Bilbao, num processo de “animação cultural” por meio da arquitetura, sobretudo no caso de Bilbao, como será visto, onde a construção do Guggenheim foi peça-chave no projeto de revitalização econômica da cidade basca. É possível dizer então que os novos museus tornaram-se um dos principais agentes transformadores da dinâmica das cidades.

A crítica aos museus, contudo, não é recente, e pode ser observada no ensaio de Paul Valéry “O problema dos museus”, de 1923, no qual o autor declarou não ser um grande entusiasta de museus, pois mesmo que muitos deles possam ser admiráveis, ainda assim, nunca são “deliciosos”. Segundo ele, “as ideias de classificação, de conservação e de utilidade pública, que são justas e claras, têm pouca relação com as delícias”². Há no museu, segundo Valéry, uma “estranha desordem organizada”, em que cada obra busca a primazia do olhar do observador, ocorrendo uma fria confusão em meio a um tumulto de “criaturas congeladas”, cada qual exigindo “a inexistência de todas as outras”³. Sua análise é a de que o fruidor acabe entorpecido em meio a tantas riquezas, referindo-se, sobretudo, ao excesso de obras no Museu do Louvre. Para Valéry, a ideia

² Valéry, P. “O problema dos museus”, *Revista MAC*, São Paulo, n. 2, nov. 1993, pp. 53-5 (p. 53).

³ *Idem, ibidem.*

de museu se coloca, por fim, como um “sistema de justapor produções que se devoram umas às outras”⁴.

A oposição ao caráter opressivo dos museus pode também ser vista em uma das passagens de “Fundação e manifesto do futurismo”, de 1911, de Fillipo Marinetti, no qual o autor caracteriza os museus como “cemitérios”, proclamando-os idênticos a sepulcros “pela sinistra promiscuidade de tantos corpos que não se conhecem”⁵. Essa caracterização futurista dos museus como “absurdos matadouros de pintores e escultores” pode ser comparada à descrição do museu feita por Valéry, que o chama de “casa de incoerência”. Há, contudo, uma diferença entre ambas as concepções, pois se Marinetti decretava a morte dos museus “com violência arrebatadora e incendiária”, Valéry não defendia tal abolição, embora criticasse-os ao ver na “vertigem da mistura” de suas inúmeras salas um “suplício” infligido à arte do passado⁶.

Nenhuma dessas posições, entretanto, nos permite compreender o problema da eclosão dos novos museus na contemporaneidade, em que a noção de fruição da obra acaba esbarrando na de entretenimento. Isto porque, conforme estabelecido pela própria crítica, na década de 1980 – mais precisamente a partir de 1977, com a inauguração do Centro Georges Pompidou –, os museus passaram a ocupar um espaço cada vez maior na cultura e na experiência cotidiana, transformando-se num “paradigma-chave” das atividades culturais contemporâneas⁷, como veremos a seguir. Para alguns autores, essa transformação torna-se ainda mais evidente na arquitetura de seus edifícios, podendo-se mesmo afirmar que o sucesso rentável de qualquer cidade passou a depender substancialmente dos atrativos dessas instituições. A eclosão dos novos museus pode ser considerada como sintomática da cultura pós-moderna

⁴ *Ibidem*, p. 54.

⁵ Marinetti, F. “Fundação e manifesto do futurismo”, in: Aurora F. Bernardini (org.), *O futurismo italiano: manifestos*. São Paulo: Perspectiva, 1980, pp. 31-6 (p. 35).

⁶ Fabbrini, R. “A fruição nos novos museus”, *Especiaria: Cadernos de Ciências Humanas*, v. 11, n. 19, jan.-jun. 2008, pp. 245-68 (p. 247).

⁷ Huyssen, A. “Escapando da amnésia: o museu como cultura de massa”, in: A. Huyssen, *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996, pp. 222-55 (p. 224).

dos anos 1980, em que os frequentadores das exposições passaram a procurar cada vez mais experiências ligadas aos grandes espetáculos e às chamadas diversões de massa, ao invés da “apropriação meticulosa” da obra de arte⁸.

Andreas Huyssen constatou que a “museofobia” das vanguardas foi uma insistente característica da cultura modernista, que atacava o museu enquanto “peso morto do passado”⁹, defendendo uma completa renovação do cenário artístico e cultural. Para o autor, foi justamente com as vanguardas – futurismo, dadaísmo, surrealismo, construtivismo – que se começou uma “luta radical” contra o museu. Essa luta iniciou-se na exigência do “fim do passado” através da destruição dos signos de representação da tradição e na defesa de um “futuro totalmente diferente”¹⁰. Contudo, Huyssen considera que na passagem da modernidade para a pós-modernidade o museu sofreu uma importante transformação, passando “de bode expiatório à menina dos olhos das instituições culturais”¹¹. Essa transformação torna-se ainda mais evidente na relação entre a arquitetura pós-moderna e os novos edifícios de museus¹². Nesse processo, o papel do museu se deslocou de um “local conservador elitista” para o “museu como cultura de massa, como um lugar de *mise-en-scène* espetacular e de exuberância operística”¹³.

Huyssen ressalta que o grande sucesso do museu como cultura de massa não deve ser confundido com as reivindicações feitas nos anos 1960 pela democratização da cultura, já que no atual cenário cultural a antiga ideia de museu como “templo das musas” passou a ceder lugar a um espaço híbrido, “em algum lugar entre a diversão pública e uma loja de departamentos”¹⁴. Os novos museus surgem nessa nova perspectiva em que as exposições – como também a própria arquitetura – passaram a

⁸ *Idem, ibidem.*

⁹ *Ibidem*, p. 222.

¹⁰ *Ibidem*, p. 228.

¹¹ *Ibidem*, p. 222.

¹² *Ibidem*, p. 223.

¹³ *Idem, ibidem.*

¹⁴ *Ibidem*, p. 224.

corresponder a uma mudança no perfil dos frequentadores, que procuraram cada vez mais por “experiências enfáticas, iluminações instantâneas, megaeventos e espetáculos de grande sucesso”¹⁵. Assim, é possível pensar a passagem da modernidade para a pós-modernidade à luz da transição entre a “museofobia” das vanguardas – observada em Valéry e Marinetti – e a “museomania” pós-moderna.

É necessário, ainda, distinguir essa eclosão dos museus na pós-modernidade do projeto de democratização da arte proposto pelo modernismo no objetivo de romper com o sistema de belas-artes, fundindo projeto e existência e impregnando por meio da arte a prática cotidiana, como declarou Jürgen Habermas. Na dita pós-modernidade, ao contrário, a arte renuncia às suas leis internas, no sentido da autonomia da obra, conquistada durante o período das vanguardas, e passa a ser fruída – ou, mais precisamente, consumida sem mediações como “dato natural”¹⁶. Em resumo, a própria “realidade histórica” teria refutado o “sonho modernista” da *Gesamtkunstwerk* (a vida como obra de arte total,

¹⁵ *Idem, ibidem*.

¹⁶ Fabbrini, R. “O fim das vanguardas”, *Cadernos da Pós-Graduação*, Instituto de Arte – Unicamp, ano 8, n. 2, 2006, pp. 111-29 (p. 111).

Deve-se lembrar de que há uma dialética interna na própria modernidade, manifesta no caráter “afirmativo” de certas vanguardas e no negativo de outras, constituindo duas linhagens diferentes, nos termos da própria historiografia: a primeira, a das vanguardas “construtivas”, “positivas”, compromissadas com o capitalismo industrial, tais como o futurismo e a Escola de Bauhaus; a segunda, a das vanguardas ditas “líricas” ou “pulsionais”, como no caso do surrealismo e do dadaísmo. Essas vanguardas, ainda que com sinais contrários, partilhavam o mesmo objetivo de “embaralhar arte e vida”, no sentido de uma “estetização do real”. Para as vanguardas construtivas, tal estetização da vida adviria da “democratização do acesso à produção em larga escala de mercadorias”, ao passo que, para as destrutivas, essa estetização “resultaria da crítica à mercadoria, feita fetiche”. Estes são, portanto, diferentes modos de utopia que revelam a mesma confiança compartilhada entre os artistas do início do século passado nos poderes da arte em transformar a realidade. É preciso ainda, no intuito de caracterizar a modernidade artística, dividi-la entre o período da modernidade histórica, ou das vanguardas heroicas, referente à primeira metade do século XX, e o período das vanguardas tardias, posteriores à Segunda Guerra Mundial. A passagem entre essas duas fases pode ser observada na mudança do polo difusor da arte da Europa Ocidental para os Estados Unidos, que, como observou Ricardo Fabbrini, acolheram inúmeros artistas, arquitetos e colecionadores europeus “de braços e capital abertos”. Essa aclimação das vanguardas nos Estados Unidos é inseparável do processo de institucionalização da arte moderna, caracterizado como o “paradoxo do Marinetti acadêmico”, em curso desde o fim da Segunda Guerra Mundial. (*Ibidem*, p. 112-3, p. 123).

no sentido romântico) ou dos programas fundados nesse “sonho”¹⁷. Esse estado de “estetização do real”, em que a arte passaria a ser realizada na própria vida, teria se cumprido numa direção contrária, a partir dos anos 1970, enquanto renúncia da arte em transformar a realidade. É, portanto, o triunfo de uma estética difusa, apaziguada, conciliatória, denominada por Fredric Jameson como o “fim da arte” na pós-modernidade¹⁸.

A partir da década de 1970, começou então a se desenvolver uma arquitetura pós-utópica, destituída de qualquer função prospectiva, uma vez que ela não se voltava mais para o futuro¹⁹. O modernismo foi se exaurindo e perdendo seu ímpeto transformador, convertendo-se em formas lúdicas, autorreferentes e, por consequência, esvaziadas de todo poder de negatividade, dando origem ao chamado pós-modernismo. Foi no âmbito da arquitetura, segundo Jameson, que as posições pós-modernistas desempenharam uma crítica radical ao modernismo arquitetônico, de Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Mies van der Rohe etc. O “populismo estético” apresentado pela arquitetura de Robert Venturi, por exemplo – como sugerido no título de seu livro *Aprendendo com Las Vegas* –, possibilitou observar uma característica fundamental do pós-modernismo em geral, que é “o apagamento da antiga fronteira entre a alta cultura e a assim chamada cultura de massa”²⁰. Em outros termos, destituídas as pretensões de transformação utópica do modernismo, “o

¹⁷ Habermas faz referência, aqui, ao artista Theo van Doesburg, do grupo *De Stijl*, para o qual “a realização figurativa da expressão pura na realidade tangível de nosso ambiente substituiria a obra de arte”, e também a concepção do arquiteto Walter Gropius, de que “a arte, transformada em fator geral de educação, saberá conferir ao meio social a unidade que constitui a base autêntica de uma cultura, a qual abarca todo e qualquer objeto, desde uma simples cadeira a uma casa de orações”. Cf. Habermas, J. “Arquitetura moderna e pós-moderna”, *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 18, set. 1987, pp. 115-24 (p. 121-2).

¹⁸ Jameson, F. “‘Fim da arte’ ou ‘fim da história’?”, in: F. Jameson, *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001, pp. 73-93 (p. 87).

¹⁹ Fabbrini, R. “O fim das vanguardas”, *op. cit.*, p. 113.

²⁰ Jameson, F. “A lógica cultural do capitalismo tardio”, in: F. Jameson, *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996, pp. 27-79 (p. 28).

que costumava ser estigmatizado como cultura de massa é agora admitido no circuito de um novo e ampliado domínio cultural”²¹.

Na pós-modernidade, segundo Jameson, a produção estética passou a ser integrada à produção de mercadorias, de modo que a urgência da economia em produzir novas séries de produtos fez com que se enfatizasse cada vez mais a inovação estética e o experimentalismo, dando origem ao “pluralismo estilístico”²², nos termos de Jürgen Habermas. Assim, o que Jameson configura como pós-modernidade é “a supressão de tudo que esteja de fora da cultura comercial, a absorção de todas as formas de arte, alta e baixa, pelo processo de produção de imagens”²³.

Enquanto a arquitetura moderna investia no caráter utópico de transformação radical do tecido urbano degradado no qual se inseria – como nos altos pilotis de Le Corbusier – os edifícios pós-modernos, ao contrário, “celebram sua inserção no tecido heterogêneo da paisagem do corredor comercial”²⁴. Daí que o historicismo pós-moderno passou a renunciar à pretensão de diferenciação radical e de inovação que caracterizou o modernismo arquitetônico. Essa nova situação, que os historiadores da arquitetura chamaram de “historicismo”, é, segundo Jameson, a “canibalização aleatória de todos os estilos do passado, o jogo aleatório de alusões estilísticas”²⁵.

No entanto, Jameson compreende o pós-modernismo como “uma concepção histórica e não meramente estilística”²⁶, estabelecendo assim uma distinção “entre uma visão do pós-modernismo como estilo e uma visão que procura apreendê-lo como uma dominante cultural do

²¹ *Idem*, “Teorias do pós-moderno”, in: F. Jameson, *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, *op. cit.*, pp.80-90 (p. 88).

²² Habermas, J. “Arquitetura moderna e pós-moderna”, *op. cit.*, p. 117.

²³ Jameson, F. “A transformação da imagem na pós-modernidade”, in: F. Jameson, *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Petrópolis: Vozes, 2001, pp. 95-142 (p. 142).

²⁴ *Idem*, “Teorias do pós-moderno”, *op. cit.*, p. 87.

²⁵ *Idem*, “A lógica cultural do capitalismo tardio”, *op. cit.*, p. 45.

²⁶ *Ibidem*, p. 30.

capitalismo tardio”²⁷. Nesse novo estágio “a própria esfera da cultura se expandiu, coincidindo com a da sociedade de consumo, de tal modo que o cultural já não se limita às suas formas tradicionais, mas é consumido a cada momento da vida cotidiana”²⁸. O espaço social, por sua vez, “está agora completamente saturado com a cultura da imagem”²⁹. Nesse processo, a arte – e, nesse caso, também a arquitetura – transformou-se em imagem na pós-modernidade, sendo, portanto, inútil esperar delas alguma forma de negação à lógica de produção de mercadorias, já que toda beleza tornou-se “meretrícia” e todo apelo a ela, uma “manobra ideológica”, mas nunca um “recurso criativo”³⁰.

Habermas, por sua vez, compreende que a confiança que envolveu os arquitetos do início do século XX no poder emancipatório da arquitetura se esgotou com o fim das vanguardas, considerando que o fim do ideário da modernidade resultou no apagamento de qualquer exterioridade à forma artística. Destituída de sua função utópica, a arquitetura, para Habermas, teria se distanciado de tal modo da práxis que seus efeitos não mais poderiam ser aproveitados para o “mundo da vida”, no sentido de uma “reconfiguração da existência”, ou mesmo no sentido aqui compreendido de uma estetização do real. Conforme o autor, nas diferentes vertentes da arquitetura pós-moderna: no “neo-historicismo”, de Hans Hollein ou Robert Venturi; na “arquitetura teatralmente ultramoderna”, de Peter Eisenman ou Michael Graves; ou na “arquitetura ecológica” e “vitalista” da construção anônima – que renega o potencial racionalista da arquitetura moderna –, teríamos um mesmo modo de conservadorismo político, uma “reação evasiva” que se identifica com a tendência “afirmativa” de que “tudo mais deve permanecer como está”³¹.

O fim do moderno, constatado por Jameson enquanto substituição da obra de arte individual pela mercadoria cultural, foi considerado por

²⁷ *Idem, ibidem.*

²⁸ *Idem, “A transformação da imagem na pós-modernidade”, op. cit., p. 115.*

²⁹ *Idem, ibidem.*

³⁰ *Ibidem, p. 142.*

³¹ Habermas, J. “Arquitetura moderna e pós-moderna”, *op. cit., p. 124.*

Habermas um “gesto de despedida apressada”³², pois em sua opinião a modernidade artística insere-se num longo processo que remonta ao Iluminismo do século XVIII e que, portanto, não apenas está inconclusa como também ainda pode produzir efeitos emancipatórios. Nesse sentido, o objetivo de Habermas em salvaguardar a arquitetura moderna – de Mies van der Rohe, Le Corbusier e Walter Gropius – não parte de uma mera preferência estilística, mas da tentativa de preservar o projeto iluminista. Para o autor, não poderíamos proclamar de modo irrefletido uma era pós-moderna, pois isso significaria a renúncia ao projeto da modernidade em invadir por meio da arquitetura a prática cotidiana³³. Com o fim da arquitetura moderna teríamos, portanto, a “morte da arte”, na medida em que Habermas a vê como indissociável da ideia de “utopia”. Destituí-la desse espírito seria o mesmo que neutralizar a arte, reduzindo-a ao “belo” e ao “decorativo”, tal como entendeu Jameson, ou seja, o “abandono da arte da procura pelo absoluto e pela verdade e sua redefinição como uma fonte de puro prazer e gratificação”³⁴.

Contudo, na compreensão de Huyssen³⁵, não deveríamos associar essa arte e arquitetura pós-moderna a uma forma de “neoconservadorismo”, no sentido atribuído por Habermas, ou mesmo a um decadente índice de criatividade no capitalismo tardio, tal como faz Jameson. Seria preciso, pois, segundo Huyssen, liberar a arte da sobrecarga de responsabilidades assumidas pelas vanguardas heroicas, o que implica a renúncia às “ambições políticas do modernismo”, isto é, à responsabilidade de “mudar o mundo” ao qual se apegaram os modernos³⁶. Em outras palavras, a arquitetura não compartilha mais do *ethos* de progresso cultural vanguardista, o que significa dizer que “não estamos destinados a completar o projeto da modernidade”, nos termos de Habermas, mas que “nem por isso necessitamos cair na irracionalidade

³² *Ibidem*, p. 115.

³³ *Ibidem*, p. 118.

³⁴ Jameson, F. “‘Fim da arte’ ou ‘fim da história’?”, *op. cit.*, p. 87.

³⁵ Huyssen, A. “Mapeando o pós-moderno”, in: Heloisa Buarque de Hollanda (org.), *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, pp. 15-80 (p. 26).

³⁶ *Ibidem*, p. 75.

ou no *frenesi* apocalíptico³⁷. Dito de outro modo, Huyssen considera que devemos resgatar o “potencial crítico” e de “oposição” no interior do próprio pós-modernismo, explorando suas possibilidades de abrigar em si “contradições produtivas”³⁸.

Por essa via, poderíamos compreender a arquitetura espetacular dos novos museus, observada de modo mais claro no exemplo do museu Guggenheim de Frank Gehry, como emblemática desse esgotamento da arquitetura moderna, marcado pela perda de sua função prospectiva e do surgimento da chamada pós-modernidade. Nessa mesma direção, argumenta-se que tal arquitetura espetacular – como nos exemplos que veremos a seguir –, que acolhe uma multidão de usuários para se divertir, não possui nada de formador. Assim, a crença ainda presente em Walter Benjamin de que a “atenção distraída” – que implica justamente na rejeição da contemplação estética – poderia transformar a relação do espectador com a obra através de uma renovação do corpo sensório foi logo se exaurindo no curso dos novos museus inaugurados após o Centro Pompidou, pois verificou-se que ao fim dessa cultura do “recolhimento”, ainda presente em Valéry, se seguiu uma cultura da “hipermultidão”³⁹, nos termos de Jameson.

Os novos museus se configuram, segundo Otília Arantes, como um autêntico “emblema” das políticas de “animação cultural” produzidas pelos Estados capitalistas ocidentais, “no intuito de criar grandes monumentos que sirvam ao mesmo tempo como suporte e lugar de criação da cultura e reanimação da vida pública”⁴⁰. Nesse processo, é como se as novas

³⁷ *Idem, ibidem*.

³⁸ *Ibidem*, p. 49.

³⁹ Jameson, F. “A lógica cultural do capitalismo tardio”, *op. cit.*, p. 65.

Jameson faz referência ao Hotel Bonaventure, em Los Angeles, mas também a “alguns outros edifícios caracteristicamente pós-modernos, como o Beaubourg, em Paris”, que, segundo ele, aspiram “a ser um espaço total, um mundo completo, uma espécie de cidade em miniatura: ao mesmo tempo, a esse novo espaço total corresponde uma nova prática coletiva, uma nova modalidade segundo a qual os indivíduos se movem e se congregam, algo como a prática de uma nova e historicamente hipermultidão”. (*Ibidem*, p. 65-6).

⁴⁰ Arantes, O. “Os novos museus”, in: O. Arantes, *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. São Paulo: Edusp, 1993, pp. 231-46 (p. 240).

responsabilidades econômicas estivessem devolvendo aos indivíduos a “cidadania”, através de atividades “lúdico-culturais” patrocinadas pelas grandes empresas. Esses novos museus se apresentam, segundo a autora, como “sucedâneos de uma vida pública inexistente”⁴¹. Isto porque no atual estágio do capitalismo a indústria cultural entrou em seu período “soft” ou “pós-industrial”, pois se pensarmos no que foi a indústria cultural dos anos 1950 e 1960 veremos que o processo se inverteu: “À desestetização da arte [proposta pela vanguarda] segue-se um momento complementar de estetização do social, visível no amplo espectro que vai dos museus de *fine arts* aos museus de história da vida cotidiana”⁴².

O contraponto mais imediato à fruição nos novos museus é a “experiência contraditória” do museu moderno que, segundo Arantes, se apresenta como “cenário absolutamente neutro, concebido para favorecer a contemplação da obra enquanto experiência individual”⁴³. A abolição da experiência estética entre o visitante e a obra de arte, proposta pelo museu moderno, resolveu-se num “fetiche invertido”, pois coloca-se como “cultura do recolhimento administrada como um descartável”⁴⁴. Os próprios museus foram transformados na medida desse novo contingente de “visitantes consumidores” de uma arte que pretendeu alcançar cada vez mais a escala das massas⁴⁵. Essa estetização dos museus tornou-se presente naquilo que é mais claramente visível, ou seja, na própria arquitetura, que cada vez mais passou a se apresentar ela mesma enquanto obra de arte, fazendo com que longas filas se formassem na entrada dos museus onde a atração principal não eram mais as obras do acervo, mas sim sua própria arquitetura⁴⁶.

Para Arantes, enquanto a arquitetura moderna via na cidade a realização do ideal de uma “obra de arte total”, a “totalização” proveniente dessa arquitetura dos novos museus se deu num plano

⁴¹ *Ibidem*, p. 241.

⁴² *Idem, ibidem*.

⁴³ *Ibidem*, p. 235.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 240.

⁴⁵ *Idem, ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 244.

sobretudo simbólico, “cujo poder de contaminação seria de tal forma abrangente que acabaria por incluir nele, analogicamente, toda a realidade”⁴⁷. Arantes faz referência ao depoimento do diretor do Museu de Mönchengladbach, na Alemanha, projetado pelo arquiteto austríaco Hans Hollein entre 1972-1982, segundo o qual:

Um dos abrigos a que se chega do *hall* de entrada incrustado na cidade é a lanchonete do museu. Por outro lado, este lugar profano abre para uma parede com uma grande janela quadrada, que fornece a vista de uma paisagem arquitetônica e natural verdadeiramente magnífica: uma igreja gótica numa colina, cercada de velhas árvores. A forma da janela enquadra esta vista, como se fora na realidade uma grande moldura pictórica. O modo de percepção que domina neste lugar é sem dúvida fundamental para o museu e é cuidadosamente elaborado. Isso transforma o mundo exterior num mundo estético, recuperado na perspectiva do museu⁴⁸.

A experiência estética do museu de Hans Hollein estaria então vinculada a essa “percepção abrangente”, no qual “todo o mundo” aparece como algo estético a partir do ponto de vista totalizador do museu. Sendo assim, não é apenas a obra de arte que o museu “neutraliza”, tal como propôs Theodor Adorno – ao declarar que os museus “são sepulcros de obras de arte, pois testemunham a neutralização da cultura. Neles o valor de mercado não deixa lugar para a felicidade da contemplação”⁴⁹ – mas a própria “multiplicidade da vida urbana aí sintetizada”⁵⁰. Isto porque o que está sendo posto em promoção é a própria cidade, que só se vende se for

⁴⁷ *Idem, ibidem.*

⁴⁸ Cf. Arantes, O. “Os novos museus”, *op. cit.*, p. 245.

Tal trecho foi extraído de um estudo da historiadora Christa Bürger sobre o debate da pós-modernidade nos Estados Unidos. Segundo Arantes, Bürger procura mostrar que a “cultura dos museus” tornou-se a expressão mais sintomática desse processo de estetização generalizada, pois ao contrário dos museus didáticos ainda projetados até os anos 1970, os museus, a partir da década de 1980, “optaram claramente por represar e desviar esse didatismo em favor de uma atitude hedonista, a seu ver, requerida pela sociedade de consumo”. (Cf. Arantes, O. *op. cit.*, p. 244).

⁴⁹ Adorno, T. “Museu Valéry Proust”, in: T. Adorno, *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998, pp. 173-85 (p. 173).

⁵⁰ Arantes, O. “Os novos museus”, *op. cit.*, p. 245.

devidamente acompanhada de uma política de “*image-making*”⁵¹. A cultura, consumida “na forma de refinamento artístico ostensivo”, acabou sendo a melhor garantia para que o “clima dos negócios” fosse favorável. Daí que a figura do arquiteto-urbanista reuniu em um único personagem o *manager* e o “intermediário cultural”⁵². Esse planejamento de “gentrificação” das cidades pode ser observado, a princípio, nos exemplos dos grandes projetos de edifícios culturais promovidos pelo governo de François Mitterrand, na França dos anos 1980 e 1990, no contexto do neoliberalismo e do desmanche do Estado. O que significa que a renovação de Paris não partiu de um planejamento estratégico, mas do princípio de se fazer a cidade mediante *show-cases*⁵³. Assim, os elementos de gentrificação urbana se encontram todos inicialmente inseridos na providência tomada em Paris de “ampliação da indústria cultural que incorporava a cultura dos museus ao capitalismo da imagem”⁵⁴. A conjunção de “empreendimento urbano” e “investimentos culturais” em escala industrial iniciou-se, com o Centro Georges Pompidou, “invenção francesa” de 1977, considerado pela crítica como o ponto de partida dos novos museus.

Outro exemplo considerado paradigmático dessa “cultura dos novos museus”, que será examinado detalhadamente no segundo tópico, é o Museu Guggenheim na cidade de Bilbao, no País Basco, que era, até sua construção, uma “cidade degradada”, como observa Otília Arantes, fruto de uma década de desindustrialização. O planejamento estratégico da cidade parecia “patinar” até o momento em que o diretor da Fundação Guggenheim conseguiu um acordo com o prefeito da cidade para a construção de um edifício-símbolo que pudesse identificar Bilbao, tal como Sidney e seu teatro *Opera House*. O resultado foi o museu projetado pelo arquiteto canadense radicado nos Estados Unidos Frank Gehry, “uma

⁵¹ *Idem*, “Uma estratégia fatal: a cultura nas novas gestões urbanas”, in: Carlos Vainer, Ermínia Maricato (Orgs.), *A cidade do pensamento único: desmanchando conceitos*. Petrópolis: Vozes, 2000, pp. 11-74 (p. 17).

⁵² *Ibidem*, p. 29.

⁵³ *Ibidem*, p. 48.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 49.

extravagante flor metálica de 200 milhões de dólares (entre construção, franquia e acervo), mais de 30 mil metros quadrados, 70 metros de altura, a emergir do rio Nérvio”, com o objetivo de exponenciar a oferta cultural da cidade⁵⁵.

Como observou Pedro Arantes, “a primeira tentativa de Frank Gehry de realizar uma fusão entre arquitetura e *marketing* deu-se com o projeto do *Walt Disney Concert Hall*, no centro de Los Angeles”, em 1988, que “pretendia se destacar radicalmente de seu entorno urbano, cercado por imensas torres de escritório”⁵⁶. O projeto “foi considerado inexecutável pelas construtoras consultadas pela Disney, que suspendeu sua execução”⁵⁷. Em 1997, contudo, Gehry inaugurou o que se tornaria o verdadeiro “emblema arquitetônico da globalização”: o Museu Guggenheim de Bilbao, considerado “surpreendente” por seu “aparato técnico e estético”, mas também enquanto “estratégia rentista”⁵⁸. O Guggenheim de Gehry foi capaz de conseguir uma “super-renda imagética de operação, enquanto outras cidades e corporações corriam atrás da mesma estratégia”⁵⁹.

O último projeto de Gehry para o Guggenheim é a nova filial do museu em Abu Dhabi, capital dos Emirados Árabes, comentado no último capítulo. Nessa obra, Gehry teria trabalhado sem qualquer restrição orçamentária, com o objetivo de superar Bilbao, de acordo com a solicitação de Thomas Krens, executivo da instituição, e dos “magnatas do petróleo”. De acordo com Pedro Arantes, o projeto se caracteriza por uma “repetição das fórmulas desconstrucionistas anteriores, mas em escala muito superior”⁶⁰, participando da transição da renda petroleira para as novas formas de renda, tais como “parques temáticos, hotéis

⁵⁵ *Ibidem*, p. 59.

⁵⁶ Arantes, P. “O grau zero da arquitetura na era financeira”, *Novos Estudos Cebap*, São Paulo, n. 80, mar. 2008, p. 175-95 (p. 183).

⁵⁷ *Idem, ibidem*.

⁵⁸ *Idem, ibidem*.

⁵⁹ *Idem, ibidem*.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 191.

espetaculares, novos museus de grife, ilhas da fantasia, centros financeiros de lavagem de dinheiro etc.”⁶¹.

Essa última fase de expansão dos novos museus, como veremos ao final deste trabalho, pode ser observada nas cidades-Estado que compõem os Emirados Árabes Unidos. Segundo Guilherme Wisnik, trata-se de verdadeiros “oásis ultraocidentalizados que vêm se tornando o principal destino turístico de luxo e negócios do mundo”⁶². Responsável por uma das rendas *per capita* mais altas do globo, o emirado de Abu Dhabi, por exemplo, responde por 9% das reservas mundiais de petróleo “e ancora sua urbanização em museus-franquia de grife”⁶³. Torna-se então impossível enxergar qualquer “miragem de emancipação” a partir desse caráter predatório das cidades, uma vez que em Dubai, diz o autor, a “extração parasita” de petróleo “coincide com a colonização do território por mastodontes que petrificam a efemeridade da sociedade de consumo [...], esterilizando qualquer semente de urbanidade”⁶⁴. Ao invés de apontar para alguma forma de emancipação, o gigantismo dessas cidades-*resort* é emblemático, segundo Wisnik, de um “mundo que se autoconsome por cima e por baixo do solo simultaneamente, pois é exatamente uma ‘indústria’ que financia a outra (o petróleo e o turismo)”⁶⁵.

Podemos, portanto, compreender a proliferação dos novos museus, que vai do Beaubourg de Paris, de 1977, passando pelo Guggenheim de Bilbao, de 1997, até sua nova fase de expansão rumo ao Oriente Médio nos anos 2000, com os projetos de franquia do Guggenheim e do Museu do Louvre em Abu Dhabi, como decorrência do esgotamento da arte no sentido proposto pelo modernismo. Em outros termos, significa que o projeto de “democratização cultural” teria se resolvido no Beaubourg e, por conseguinte, na “cultura dos novos museus”, em sentido contrário ao

⁶¹ *Idem, ibidem.*

⁶² Wisnik, G. “Do petróleo ao *resort*”, in: G. Wisnik, *Estado crítico: à deriva nas cidades*. São Paulo: Publifolha, 2009, pp. 137-40 (p. 137).

⁶³ *Idem, ibidem.*

⁶⁴ *Ibidem*, p. 140.

⁶⁵ *Idem, ibidem.*

visado pelas vanguardas, ou seja, esse “consumo cultural extravagante” sintomático nos novos museus acabou produzindo uma “estetização do social”⁶⁶.

É possível então observar que o projeto das vanguardas artísticas de “estetização do mundo”, baseado no embaralhamento entre arte e vida, acabou resultando no seu contrário. Dito de outro modo, significa dizer que o que se seguiu ao projeto moderno de “estetização do real”, acabou se cumprindo depois das vanguardas de modo paradoxal, enquanto “generalização do estético”⁶⁷. Generalização do estético esta que é emblemática nos novos museus, como considerou Fabbrini, não apenas por sua arquitetura espetacular, que se apresenta como algo a ser fruído como obra de arte, ou seja, muito além de mera construção destinada a abrigar exposições, mas também por suas curadorias e montagens cenográficas – e pela “sociabilidade estilizada” de seus visitantes⁶⁸.

A ideia da “sociabilidade estilizada” no interior dos novos museus remonta à inauguração do Beaubourg, identificada por Baudrillard como sintoma de uma nova modalidade de fruição das obras: “As pessoas têm vontade de pegar tudo, pilhar tudo, comer tudo: ver, decifrar, contemplar – aprender não as atinge”⁶⁹. O sucesso do Beaubourg seria então aparente, na medida em que essa “invasão já não tem qualquer medida comum com o que se propunha como cultura enquanto ‘lugar de segredo, de sedução, de iniciação’, de ‘uma troca simbólica restrita e altamente ritualizada’”⁷⁰. É, portanto, o mesmo que sua “negação radical, em seu excesso e em seu próprio êxito”⁷¹. A aposta no valor de exibição da arte no museu teria então contribuído para a “implosão do social” e para o “desaparecimento da cultura”. No Beaubourg visto por Baudrillard, não apenas a inflação das obras provoca a deflação de sentido, mas os

⁶⁶ Fabbrini, R. “A fruição nos novos museus”, *op. cit.*, p. 255.

⁶⁷ *Idem*, “O fim das vanguardas”, *op. cit.*, p. 123.

⁶⁸ *Idem*, “A fruição nos novos museus”, *op. cit.*, p. 262-3.

⁶⁹ Baudrillard, J. “O efeito Beaubourg: implosão e dissuasão”, *op. cit.*, p. 92.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 85.

⁷¹ *Ibidem*, p. 87.

próprios visitantes dissolvem-se na multidão, que impossibilita qualquer tipo de recolhimento diante das obras.

A cultura dos novos museus foi sendo, ao seu modo, introduzida também no Brasil na década de 1990, haja vista a restauração do edifício da Pinacoteca do Estado de São Paulo, inaugurada em 1999, obra do arquiteto Paulo Mendes da Rocha, configurando uma nova relação entre cultura e economia que se estenderia com avanços e recuos até o projeto em curso de reurbanização da Nova Luz, com o Complexo Cultural Luz (2009-), projetado pelo escritório suíço Herzog & de Meuron. Naquele momento, o que se constatava, segundo Paulo Arantes, era a “transformação da cultura de elite em atração de massas, cujo capítulo brasileiro confirmava o vínculo indispensável com o processo global de financeirização da riqueza”⁷². A pergunta proposta por Valéry sobre o que moveria as pessoas a visitar os museus permanecia, assim, válida também entre nós, haja vista as imensas filas que se formaram à porta da Pinacoteca do Estado, no ano de 1995, “sob sol tórrido, em filas quilométricas nos quarteirões suspeitos da Luz”⁷³, para ver as exposições de esculturas de Auguste Rodin. Será, perguntava Paulo Arantes, na ocasião:

[...] que as megaexposições de Monet ou Rodin oferecem ao mundo de gente que se acotovela nas bilheterias algo que a cultura de massa manufaturada não poderia mais proporcionar, uma gratificação extra fora do alcance quase ilimitado da televisão e da indústria cinematográfica *high tech*?⁷⁴.

Se quisermos mostrar que as políticas de “animação cultural”, inicialmente produzidas pelo Beaubourg e expandidas pelo Guggenheim de Bilbao, permanecem válidas, bastaria incluir, como fez Fabbrini, a exposição “Picasso e os Mestres”, de 2008, realizada nos museus do Louvre, Orsay e Picasso, e organizada pela *Réunion des Musées Nationaux*

⁷² Arantes, P. “Sofística da assimilação”, *Praga: Revista de Estudos Marxistas*, São Paulo, n. 8, ago. 1999, p. 75-100 (p. 76).

⁷³ Fabbrini, R. “A fruição nos novos museus”, *op. cit.*, p. 256.

⁷⁴ Arantes, P. “Sofística da assimilação”, *op. cit.*, p. 79.

(RMN): “com reservas de ingresso rapidamente esgotadas, essa exposição arrasa-bulevares, com público aproximado de 700 mil pessoas, foi considerada o ‘evento cultural’ mais bem-sucedido na França da última década”⁷⁵. Essa exposição, de acordo com o autor, “permaneceu aberta 14 horas por dia, com exceção da última semana, quando, para atender à espantosa demanda, abriu também suas portas pelas madrugadas, não é, porém, um fenômeno isolado”⁷⁶. Assim, a questão que se abre com as “cifras tão animadoras” dessa exposição é a de verificar em que medida exposições como essa são o “canto do cisne” dessa política já “balzaquiana” de animação cultural ou, ainda, se os “novos museus” estão blindados até mesmo diante da atual crise de liquidez internacional⁷⁷.

Retomando Paul Valéry, que concluiu seu ensaio afirmando sair do museu em estado de “extrema fadiga”, “cabeça alterada e pernas cambaleantes”, comparando a desordem organizada no interior do museu ao *frenesi* das cidades: “O magnífico caos do museu me segue e se combina com o movimento vivo da rua”⁷⁸. A continuidade entre o museu e a rua se dá pelo olhar inebriado com que sai seu observador. Entretanto, não é apenas por serem caos de signos que os novos museus se aproximam do caos das grandes cidades, mas também porque neles se desenvolveu, como observamos nas últimas décadas, uma forma de sociabilidade estetizada. Trata-se, nos termos de Baudrillard, de espaços de “simulação operacional da vida social”⁷⁹, ou, como diz Otília Arantes, são “grandes cenários de uma sociabilidade fictícia acrescida das obras devidamente neutralizadas”⁸⁰.

Se para Valéry as obras de arte se tornaram “órfãs” porque foram arrancadas de sua mãe, a arquitetura, nos novos museus – incluindo os casos de museus tradicionais ampliados por “anexos virtuosísticos” – as obras muitas vezes passam a “rivalizar” com a arquitetura dos próprios

⁷⁵ Fabbrini, R. “A fruição nos novos museus”, *op. cit.*, p. 257.

⁷⁶ *Idem, ibidem.*

⁷⁷ *Idem, ibidem.*

⁷⁸ Valéry, P. “O problema dos museus”, *op. cit.*, p. 54-5.

⁷⁹ Baudrillard, J. “O efeito Beaubourg: implosão e dissuasão”, *op. cit.*, p. 89.

⁸⁰ Arantes, O. “Os novos museus”, *op. cit.*, p. 241.

edifícios. Nesse sentido, a arquitetura seria, como diz Fabbrini, a “madrasta que castra enteados, como se verifica no silêncio a que fica relegado seu acervo, haja vista que a atenção do público acaba atraída, essencialmente, para o edifício”⁸¹.

É importante considerar, contudo, que essa “maratona de museus” assumiu diversos ritmos nos últimos anos, devido às alterações ocorridas na conjuntura econômica internacional e na política cultural de diversos países, sobretudo após a retração da economia e do turismo que se seguiu ao ataque ao *World Trade Center*, em Nova York, em 2001⁸². Como será visto no tópico final, pode-se localizar o início dessa crise, ou desaquecimento dos novos museus, justamente nesse atentado terrorista, com a decorrente retração do turismo internacional, e seu posterior aprofundamento causado pela crise financeira internacional iniciada em 2008.

Será mostrado que a partir de 2008 houve uma reorientação na cultura de museus espetaculares, com o surgimento de museus marcados por certa economia de meios quanto à forma arquitetônica, pela contenção orçamentária e pela preocupação ecológica. Mesmo nos novos projetos de museus espetaculares valorizam-se formas de construção menos predatórias, ditas “sustentáveis”, como o Museu do Amanhã, no Rio de Janeiro, cujo projeto é assinado pelo arquiteto espanhol Santiago Calatrava – comentado no último no capítulo.

Seguindo nessa direção, apresentaremos o exemplo da ampliação do Museu do Prado, de Rafael Moneo, em Madri, como uma espécie de marco inicial da simplificação ocorrida com os museus a partir da segunda metade dos anos 2000, ou seja, enquanto resistência à lógica da fetichização da forma arquitetônica. Esse museu, ainda que siga a lógica da expansão dos anexos de museus inaugurados ao longo da década de 1990, ao seu modo, é reconhecido pela parcimônia de seu projeto como forma de reação à espetacularização da arquitetura.

⁸¹ Fabbrini, R. “A fruição nos novos museus”, *op. cit.*, p. 264.

⁸² *Ibidem*, p. 245.

Encomendado a Rafael Moneo em 1996 e inaugurado em 2007, o anexo incluiu a criação de novas salas de exposição e a restauração do antigo claustro do Convento dos Jerônimos, fazendo parte de um plano de incorporação do entorno no complexo de edifícios. Conforme descrição do projeto, “o novo prédio construído no entorno do antigo claustro se alinha à fachada da Igreja dos Jerônimos, deixando vislumbrar a parte externa da arcada restaurada e reconstruída”⁸³. De acordo com o próprio Moneo, nessa ampliação “foi levada em conta a peculiaridade do museu madrileno”⁸⁴. Trata-se, segundo o arquiteto, de “uma operação simbiótica, em que a nova construção adere à antiga sem mudar seu caráter”⁸⁵.

Assumindo uma direção oposta, há o novo projeto de anexo da *Tate Modern* (2008-), em Londres: um edifício em forma de pirâmide encomendado a Jacques Herzog e Pierre de Meuron, os mesmos arquitetos responsáveis pelo projeto original, que no início do século transformaram a antiga central elétrica de *Bankside*, em *Southwark*, na região sul do Tâmesa, num dos mais aclamados museus europeus⁸⁶. A inauguração do anexo, prevista inicialmente para as Olimpíadas de Londres, em 2012, foi adiada devido aos efeitos da crise econômica internacional. Cabe perguntar, contudo, se esses novos anexos estão sendo feitos para atender às necessidades de expansão física do museu ou se, mais precisamente, para trazer maior visibilidade ao museu tradicional, já que, no caso da nova Tate, é possível dizer que os arquitetos optaram por um anexo icônico, adotando uma posição contrária à assumida por eles na primeira intervenção (1997-2001), que procurou não interferir radicalmente nas características do contêiner preexistente: a grande fábrica projetada em 1940.

⁸³ “Museu do Prado, em Madri, tem a maior expansão de sua história”, *Folha de S. Paulo*, 31 mar. 2007.

⁸⁴ Moneo, R., *apud* Gioia, M. “Livro de ensaios do arquiteto Rafael Moneo chega ao Brasil”, *Folha de S. Paulo*, 09 fev. 2009.

⁸⁵ *Idem, ibidem*.

⁸⁶ Tate Modern. “Transforming Tate Modern”, disponível em: <<http://www.tate.org.uk/modern/transformingtate>>. Acesso em maio de 2010.

O projeto visa ampliar a área total do museu em 60%, por consequência do aumento do número de visitantes, que passou dos anuais 1,8 milhões na época em que foi inaugurado (2000) para 4 milhões por ano, atualmente.

É interessante investigar em que medida os museus inaugurados após a crise de 2008 resistem, de algum modo, à espetacularização impulsionada pelo Guggenheim de Bilbao, revelando então um “potencial crítico e de oposição”⁸⁷ da arquitetura. Como o exemplo do Louvre-Lens, de Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa (SANAA), que, como veremos no último capítulo, destaca-se pelo seu comedimento e austeridade formal, apresentando-se, assim, em perfeita sintonia com essa nova tendência mundial, descrita aqui sob o termo de “estetização do simples”. Não se tratará, portanto, de aceitar indiscriminadamente todos os modos de arquitetura que serão aqui descritos, mas de valorizar o modo pelo qual esses dispositivos, mesmo no contexto da mercantilização – condição de sua existência – ainda sejam capazes de indiciar certas tensões que de algum modo “logrem essa mesma lógica”⁸⁸, a da generalização estética na pós-modernidade. Apenas desse modo seria possível permanecer fiel ao pressuposto de Adorno, segundo o qual “os protestos sem esperança são necessários”⁸⁹.

⁸⁷ Huyssen, A. “Escapando da amnésia: o museu como cultura de massa”, *op. cit.*, p. 251.

⁸⁸ Fabbrini, R. “O fim das vanguardas”, *op. cit.*, p. 127.

⁸⁹ Adorno, T. “Museu Valéry Proust”, *op. cit.*, p. 184.

Centro Georges Pompidou, Renzo Piano e Richard Rogers, Paris (1971-77).

Museu Guggenheim Bilbao, Frank Gehry, Bilbao (1993-97).

Ampliação do Museu do Prado, Rafael Moneo, Madri (2000-07).

Ampliação da Tate Modern, Herzog & De Meuron, Londres (2004-).

Museu do Louvre-Lens, Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa (SANAA),
Lens (2005-12).

2. O CENTRO GEORGES POMPIDOU, DE RENZO PIANO E RICHARD ROGERS (1971-1977).

A implantação do *Centre national d'art et culture Georges-Pompidou* se deu no centro de um bairro tradicional de Paris, o Les Halles, no Marais. O *plateau* Beaubourg, ali localizado, estava vazio desde os anos 1930, até que em 1969 o então recém-eleito presidente Georges Pompidou determinou utilizá-lo para a construção de um complexo cultural⁹⁰. Em 1968, o Conselho de Paris já havia deliberado construir uma biblioteca naquela área e, no ano seguinte, Pompidou decidiu que fosse reunido à biblioteca um museu de arte moderna, além de um centro de música, cinema e teatro, propondo para tanto a abertura de um concurso, que foi realizado em 1971⁹¹.

O projeto vencedor, apresentado pelos arquitetos Renzo Piano e Richard Rogers, foi inaugurado apenas seis anos mais tarde, em 1977. Ainda que possua espaço expositivo e um acervo permanente de arte, o edifício não leva status de museu apenas, mas sim de centro cultural, pois integra quatro departamentos: o Museu Nacional de Arte Moderna (MNAM), a Biblioteca Pública de Informação (BPI), o Centro de Criação Industrial (CCI) e o Instituto de Pesquisa e Coordenação Acústica/Musical (IRCAM), incluindo aí salas de teatro, música e cinema⁹².

Trata-se, segundo Renzo Piano, de um “grande receptáculo que abriga o Museu de Arte Moderna, espaços para exposições temporárias, espaços de estúdio e pesquisa, e salas multifuncionais para teatro, cinema, videoconferências e seminários”⁹³. A ideia era “derrubar as barreiras entre as diversas disciplinas, criando um espaço interdisciplinar, aberto para o encontro de distintas esferas artísticas: a música, a

90 Demoriane, H.; Barré, F. “Le défi Beaubourg: un double choix culturel e urbanistique”, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Paris, n. 189, fev./mar. 1977, pp. 41-7 (p. 44). (Aqui em tradução livre).

91 *Ibidem*, p. 46.

92 *Idem, ibidem*.

93 Piano, R. *La responsabilidad del arquitecto*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005, p. 15. (Aqui em tradução livre).

literatura e a pintura”⁹⁴, contrariando a tipologia tradicional do museu de arte com uma espécie de “máquina ou ferramenta de informação”⁹⁵. Como declarou o arquiteto:

Ao invés de fornecer um “container” de arte, nós propomos um edifício destinado à informação, diversão e cultura, uma espécie de rede que servisse de suporte às diversas atividades, uma máquina “para tudo”, que fosse mais que um edifício específico que comportasse uma biblioteca, um museu etc. Queríamos mais [...] um instrumento audiovisual que uma obra de arquitetura⁹⁶.

O edifício de 166 m de comprimento, 60 m de largura e 42 m de altura conta com cinco pavimentos, além dos três níveis de subsolo, todos inteiramente livres de elementos verticais, que por sua vez estão localizados nos perímetros externos do edifício⁹⁷. Assim, toda sua estrutura metálica, os dutos coloridos das instalações elétricas e hidráulicas, e os tubos de circulação, encontram-se externamente expostos à sua forma retangular regular⁹⁸. Outro ponto importante ressaltado pelos arquitetos era o de englobar o espaço do entorno para a realização de “atividades não programadas”⁹⁹. O projeto buscava, de algum modo, fazer com que a praça se prolongasse em direção ao edifício, com o objetivo de melhor integrá-lo à cidade. Os arquitetos elaboraram então zonas de pedestres nas laterais da praça que o circundam, estabelecendo a ligação entre a implantação dos antigos pavilhões Baltard e o *plateau* Beaubourg¹⁰⁰, tendo em vista que o museu deveria

94 *Idem, ibidem*.

95 Piano, R.; Rogers, R. “ L’histoire du projet”, *L’Architecture d’Aujourd’hui*, *op. cit.*, pp. 54-55 (p. 54). (Aqui em tradução livre).

96 *Idem, ibidem*.

97 Demoriane, H.; Barré, F. “L’expérience d’un projet mené à son terme: un mécano géant: deux fois la Tour Eiffel”, *L’Architecture d’Aujourd’hui*, *op. cit.*, p. 57. (Aqui em tradução livre).

98 *Idem, ibidem*.

99 Casati, C. “Nuovo oggetto a Parigi: il centre national d’art et de culture georges pompidou”, *Domus*, n. 566, jan. 1977, pp. 5-37 (p. 5). (Aqui em tradução livre).

100 Demoriane, H.; Barré, F. “Le défi Beaubourg: un double choix culturel e urbanistique”, *op. cit.*, p. 46.

representar, segundo eles, uma “via de contato com o público não especializado”¹⁰¹.

Os arquitetos reconheciam, contudo, que a relação da obra com o entorno seria marcada por sua própria altura – maior do que as outras construções ali existentes. Como declarou Piano: “Foi impossível esconder ou diluir cerca de 100 mil metros quadrados de construção, entre as casas do *Marais*. No entanto, sabíamos que tínhamos de criar uma relação entre o edifício e seu contexto”¹⁰². Pode-se afirmar, portanto, que a integração do Beaubourg às demais atividades culturais existentes no entorno, inclusive não institucionais, fazia parte da própria concepção do edifício. A área ao redor do Beaubourg, como ressalta Piano, constituía o maior espaço destinado a pedestres até então construído na cidade de Paris, com uma área total de mais de quatro hectares¹⁰³.

Constata-se, portanto, que havia uma preocupação evidente com a circulação de pessoas tanto no interior como no exterior do edifício, uma vez que “foi projetado para conter cerca de 5.000 mil visitantes ao mesmo tempo”¹⁰⁴. A transparência obtida pelo acabamento em vidro das fachadas também pretendia favorecer a integração dos espaços internos e externos, do mesmo modo que buscava superar a rigidez de sua malha estrutural de aço. A flexibilidade total desses espaços e a tal transparência das fachadas, segundo os arquitetos, deveriam absorver a circulação dos visitantes, considerados como parte integrante da construção:

A ideia da transparência está intimamente ligada à dinâmica do edifício. Isso porque o Beaubourg foi desenhado para comportar 5 mil visitantes. Se você dispuser 4 mil pessoas no interior e mais mil delas no sistema de distribuição – escadas rolantes, passarelas, elevadores –, você terá nas áreas de transparência uma espécie de diagrama da construção. O público torna-se parte dinâmica da construção. É impossível julgar o Beaubourg sem a presença do público. Em todo o seu entorno, com as vias de

101 Piano, R.; Rogers, R. “L’histoire du projet”, *op. cit.*, p. 54.

102 Piano, R. “Centre national d’art et de culture Georges Pompidou: 1971 - Paris”, in: R. Piano, *Carnet de travail*. Paris: Seuil, 1997, pp. 38-49 (p. 40). (Aqui em tradução livre).

103 Piano, R., *apud* Casati, C. “Nuovo oggetto a Parigi”, *op. cit.*, p. 14.

104 *Idem, ibidem*.

pedestre criadas ao redor da praça. Era justamente isso que desejávamos, que o complexo se prolongasse de cima a baixo¹⁰⁵.

Trata-se, enfim, de “um grande retângulo livre para qualquer eventual articulação interna. Sua característica é uma flexibilidade que se traduz por um espaço interno neutro”¹⁰⁶, ainda que, segundo Piano, o Beaubourg não possa ser considerado propriamente um espaço expositivo neutro, pois “ele apenas responde a exigências funcionais”¹⁰⁷. Sua extroversão formal significa, na concepção do arquiteto, uma “busca estilística”, na qual seus elementos estruturais não são concebidos enquanto produção em série – ao contrário, “foram produzidos de maneira artesanal”¹⁰⁸. Em outras palavras, Piano considera-o um “gigantesco objeto artesanal feito à mão”, ou, colocando em outros termos, como uma espécie de “paródia do imaginário tecnológico contemporâneo”¹⁰⁹. Por isso mesmo, defende que “interpretá-lo como alta tecnologia seria um equívoco”¹¹⁰. Sua rede estrutural exterior à vista, por exemplo, não raramente foi interpretada como algo *high-tech*, quando na verdade é apenas uma “brincadeira com a tecnologia”¹¹¹. Em suma, a exibição dos tubos transparentes e metais coloridos não procuraram atender a uma função técnica, mas sim a uma função simbólica e expressiva.

O Instituto de Pesquisa e Coordenação Acústica/Musical localizava-se originalmente do lado de fora do edifício principal, no subsolo, sob a praça Beaubourg, devido ao seu isolamento acústico e ao fato de que esperava-se que sua visita fosse menos frequente que a dos demais departamentos, como relatou Demoraine¹¹². Contudo, a ampliação realizada por Renzo Piano em 1988-1990 deu ao Ircam um edifício de

105 Piano, R., Rogers, R. “L’histoire du projet”, *op. cit.*, p. 54.

106 Piano, R. *La responsabilidad del arquitecto*, *op. cit.*, p. 16.

107 *Idem, ibidem*.

108 *Idem, ibidem*.

109 *Idem, Carnet de travail, op. cit.*, p. 40.

110 *Idem, ibidem*.

111 *Idem, ibidem*.

112 Demoraine, H. “La mécanique Beaubourg”, *L’Architecture d’Aujourd’hui*, Paris, n. 189, fev./mar. 1977, pp. 70-77. (Aqui em tradução livre).

planta nova, através de um anexo de volume vertical, construído com a mesma altura do edifício principal, do outro lado da praça¹¹³.

Segundo Raphael Rubinstein¹¹⁴, após a ampliação do Ircam em 1988 e da criação do Ateliê Brancusi quatro anos depois, localizado em frente ao Beaubourg, foi dado início, em 1995, ao chamado *Grand Beaubourg*. O projeto, realizado por Renzo Piano e Jean-François Bodin¹¹⁵, além de modernizar a estrutura do edifício, incluía a ampliação do MNAM, no quinto andar, e a criação de outros espaços de exposição, além de instalar esculturas no entorno do prédio¹¹⁶. Também foram tomadas medidas como a preservação do Ateliê Brancusi e refeitas as pinturas dos tubos externos, respeitando suas cores originais¹¹⁷. Ao serem ampliados, os espaços expositivos do MNAM foram destinados à arte contemporânea. Além disso, o terceiro e o quarto pavimentos também foram expandidos, o que fez com que os escritórios administrativos e os centros de pesquisa tivessem de ser transferidos para dois outros locais próximos¹¹⁸.

No térreo, a nova configuração permitiu não só uma redistribuição dos diferentes departamentos como também a necessária atualização das salas de comunicação e dos sistemas de informática, além de mudanças no funcionamento da biblioteca. Piano considera que o projeto de reestruturação teria reafirmado a concepção aberta e flexível do edifício: "Só é possível fazer esse trabalho porque o edifício foi projetado originalmente com a adaptabilidade necessária"¹¹⁹. O projeto original, segundo ele, foi concebido com grande capacidade de adaptação e

113 Piano, R. *Carnet de travail*, op. cit., p. 46.

114 Rubinstein, R. "What's New, Pompidou?", *Art in America*, New York, fev. 1997, pp. 25-7 (p. 27). (Aqui em tradução livre).

115 O arquiteto Jean-François Bodin havia projetado, dentre outras obras, o *Musée Matisse*, em Nice (1987-1993), além da renovação do *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris* (1992-1994).

116 Tais como *Le grand assistant* (1967-1974), de Max Ernest, e *L'Expansion* (1970), de Jean Dubuffet. (Cf. Raphael Rubinstein, "What's New, Pompidou?", op. cit., p. 25.)

117 Raphael Rubinstein, op. cit., p. 27.

Conforme descrição do autor: "verde para os tubos de água, azul para ar condicionado, amarelo para o sistema elétrico, vermelho para elevadores, cinza para escadas e passarelas, branco para os elementos estruturais". (*Ibidem*).

118 *Idem, ibidem*.

119 Piano, R. "Travaux de réorganisation du Centre Pompidou: 1995 - Paris", in: R. Piano. *Carnet de travail*, op. cit., p. 238.

flexibilidade, o que pode ser expresso na composição das estruturas, que poderiam ser modificadas mediante novas necessidades. Do mesmo modo, paredes e divisórias também poderiam ser montadas ou desmontadas, de maneira a deslocar escritórios e outros espaços. Além disso, a localização das circulações e serviços na parte externa tornou a superfície dos pisos livre de elementos verticais internos fixos.

O objetivo do Centro Georges Pompidou é congregar em um mega-edifício icônico atividades relacionadas à informação, lazer e cultura, além de atrair o maior público possível de visitantes, transcendendo assim a ideia do museu tradicional, marcado pela austeridade e pelo recolhimento – ainda presentes no debate de Váleriy e Adorno –, capaz de resguardar a autonomia da obra de arte, nos termos deste último. É possível então situá-lo como marco inicial dos chamados “novos museus”, que nascem a partir da década de 1980. O edifício marcaria, segundo diversos comentadores, a passagem da tradição moderna dos museus neutros e de menor escala para uma concepção museológica inovadora, que operaria como complexo cultural multimidiático, capaz de atrair multidões por meio de uma arquitetura icônica que reuniria espaços e atividades anexas às exposições. Tal inovação seria responsável por conferir-lhes um caráter menos ligado ao recolhimento e à contemplação e mais voltado para o entretenimento e para o consumo. Conforme o diagnóstico de Otília Arantes:

Creio não estar exagerando se disser que tudo começou com o Beaubourg. Não se trata apenas de uma metáfora da política cultural francesa, mas de um verdadeiro emblema das políticas de animação cultural promovidas pelos Estados do capitalismo central, em função das quais mobilizam então o atual *star system* da arquitetura internacional, no intuito de criar grandes monumentos que sirvam ao mesmo tempo como suporte e lugar de criação da cultura e reanimação da vida pública¹²⁰.

Cabe lembrar que até o início da década de 1980 a concepção que norteava os museus de arte era proveniente sobretudo da arquitetura

120 Arantes, O. “Os novos museus”, in: O. Arantes, *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. São Paulo: Edusp, 1993, pp. 231-46 (p. 240).

moderna, ou seja, o museu enquanto caixa ou container, de planta livre e volume neutro, composto da tríade vidro, concreto e aço e que procurava não interferir na fruição do conteúdo expositivo¹²¹. Essa tendência foi expressa em projetos como o de “Museu para uma pequena cidade” (1942), de Mies van der Rohe, seguido da construção da *Neue Nationalgalerie*, em Berlim (1968); além da ideia do “Museu de crescimento ilimitado”, elaborada em 1939 por Le Corbusier, que culminou em seu Museu de Arte Ocidental, no Parque Ueno, de Tóquio (1957-1959), e de museus norte-americanos como o Museu de Arte Moderna de Nova York (1939), o MoMA, dos arquitetos de Philip L. Goodwin e Edward Durell Stone¹²². Em todos esses casos, segundo Josep Montaner:

Eram perseguidas as formas de transparência, a planta livre e flexível, a máxima acessibilidade, o predomínio dos elementos de circulação, a luz natural no espaço moderno e universal, a extrema funcionalidade, a capacidade de crescimento, a precisão tecnológica como elemento de identificação do destino do edifício, a neutralidade e ausência de mediação entre espaço e obra a ser exposta¹²³.

Ainda que de certa forma partilhe desses conceitos, o Beaubourg não pode ser considerado como um típico museu de arquitetura moderna. A forma retangular com a qual foi construído o fez ser associado ao conceito de espaço neutro e indiferenciado proposto pela arquitetura moderna. Porém, sua abordagem mais expressiva e informal dos elementos estruturais do edifício – defendida pelos próprios arquitetos – além da ideia do museu enquanto “edifício-massa”, capaz de atrair multidões, atribuiu ao Beaubourg o poder de redefinir o papel dos museus contemporâneos, enquanto dispositivos de ativação econômica das cidades dentro do circuito cultural internacional.

121 Zein, R. “Duas décadas de arquitetura para museus”, *Projeto*, Porto Alegre, n. 144, pp. 30-48, 1997.

122 Montaner, J. *Museus para o século XXI*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 31. Além de exemplos como o *Whitney Museum of American Art* (1963-1966), de Marcel Breuer, e o Museu de Arte de São Paulo (Masp), de Lina Bo Bardi (1957-1968).

123 *Ibidem*, p. 29.

O Centro Pompidou marcaria então, para diversos críticos, o momento de transição entre a tradição moderna do museu, enquanto container ou invólucro indiferenciado, e a cultura contemporânea dos novos museus, que se apresentam como grandes complexos culturais onde predominam a multifuncionalidade e o caráter icônico da arquitetura. Nesses edifícios, é preciso congregiar uma série de serviços heterogêneos, muitos deles diretamente ligados ao consumo, como bares, restaurantes e lojas, tornando necessários amplos espaços capazes de permitir a afluência massiva de visitantes, além de enfatizar o caráter monumental e cenográfico do contentor como meio de atração do público.

Os novos museus se caracterizam justamente como espaços que, por meio da arquitetura, procuram ativar a economia das cidades através de seu potencial midiático e de atração do turismo internacional. Nesse sentido, o tom irônico e extrovertido do Centro Pompidou, explicitado em sua alusão – intencional ou não – a uma usina ou fábrica de cultura, com a exposição de seus componentes estruturais, contraria a rigidez formal e o funcionalismo predominante da arquitetura moderna, ao mesmo tempo que se distancia do historicismo que marcou a dita arquitetura pós-moderna do final da década de 1970, de Robert Venturi, Aldo Rossi e James Stirling, entre outros.

O próprio Richard Rogers, em seu livro “Architecture: A Modern View” (1991), fez a crítica a ambas as correntes, reconhecendo que as proposições e ideias do movimento moderno se perderam. O movimento moderno, segundo o autor, embora tenha sido elogiável em sua tentativa de se desenvolver como uma forma de arquitetura democrática e acessível, por outro lado, acabou desvalorizando a intensidade e a complexidade urbana, “negligenciando a importância da interação e da troca interpessoal espontânea, que é a própria essência da vida da cidade”¹²⁴. É nesse sentido que Rogers se refere ao Pompidou:

124 Rogers, R. *Architecture: A Modern View*. London: Thames and Hudson, 1991, p. 12. (Aqui em tradução livre).

“Queríamos estabelecer não museus remotos, mas vibrantes locais de reunião pública”¹²⁵.

Rogers compreende que a arquitetura pós-moderna se desenvolveu inicialmente como uma reação ao modernismo arquitetônico, no entanto, o autor ressalta que, se “pós-modernismo representava originalmente um protesto contra o caráter alienante e monótono de muitos arquitetos modernos, logo ele rapidamente se tornou a estética superficial dos projetos comerciais de má qualidade”¹²⁶. Nesse processo, noções como as de planta e corte, tão caras ao funcionalismo da arquitetura moderna, foram inteiramente voltadas para a “maximização do espaço rentável”¹²⁷.
Afirma Rogers:

O pós-modernismo, obcecado pelo dinheiro e pela moda, não produziu uma arquitetura rigorosa ou um ambiente melhor, pois foi incapaz de oferecer soluções para um mundo que necessita de uma arquitetura que lida com a falta de espaço público, com a ecologização do ambiente, com a habitação para os menos favorecidos, com máquinas, flexibilidade e mudança¹²⁸.

Dessa forma, Rogers se coloca em busca de uma arquitetura que, explorando os potenciais obtidos pelas novas tecnologias, pudesse expressar a vitalidade e a complexidade do urbano, “refletindo a mudança e a sobreposição de funções no interior do edifício”¹²⁹. Isto o levou a explorar uma arquitetura capaz de se readaptar a diferentes papéis no curso do tempo. Tendo isso em vista, o arquiteto procurou incorporar ao Centro Pompidou o conceito de indeterminação, “uma vez que certas partes do edifício podiam ser removidas sem que se destruísse o equilíbrio do conjunto”¹³⁰.

Essa flexibilidade proposta inicialmente por Rogers e Piano foi contestada por Jean Nouvel, para o qual o Centro Pompidou acabou

125 *Ibidem*, p. 15.

126 *Ibidem*, p. 25.

127 *Idem, ibidem*.

128 *Ibidem*, p. 26.

129 *Ibidem*, p. 44-5.

130 *Ibidem*, p. 48.

perdendo seu potencial de crítica, pois a “liberdade” na forma como o espaço foi concebido, “com todas as suas estranhas e nervos do lado de fora”¹³¹ acabou se inviabilizando pelo uso do edifício no curso do tempo. Para Nouvel, “acontecimentos completamente imprevisíveis deveriam ter lugar no interior do edifício”¹³², no entanto, seu significado original foi se alterando. A reconstrução do espaço interior com divisórias comuns contrariou a concepção arquitetônica original. Sem a flexibilidade dos espaços interiores – marca do projeto original – o museu transformou-se em um “edifício completamente convencional”¹³³. Além disso, a “referência industrial ou mecânica”¹³⁴, outra característica do projeto, acabou apagada. A flexibilidade do museu não foi, assim, preservada, na visão do arquiteto francês¹³⁵. O Beaubourg passou a ser um “prédio feito de pedra lavrada”, em virtude de seu “envelhecimento precoce”, hoje evidente¹³⁶.

Mesmo tendo se tornado um grande sucesso de público¹³⁷, o Beaubourg foi desde o início objeto de diversos tipos de contestações por parte da crítica. Sua arquitetura foi alvo de opiniões contraditórias, provocando intensas polêmicas no circuito cultural, pela própria maneira com que o edifício expunha suas estruturas, tubulações e instalações, além do contraste que se criou em relação ao contexto urbano, tendo em vista que se tratava de um bairro tradicional no centro histórico de Paris. Para Hal Foster, o fascínio em torno da obra de Piano reside justamente em “sua habilidade de mediar a tensão entre o artesanato local de

131 Nouvel, J.; Baudrillard, J. “The singular object of the architecture”. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005, p 38. (Aqui em tradução livre).

132 *Ibidem*, p. 39.

133 *Idem, ibidem*.

134 *Idem, ibidem*.

135 *Idem, ibidem*.

136 *Ibidem*, p. 39-40.

137 Construído para receber um público de cerca de 10 mil visitantes diários, o centro estava recebendo, à época da reestruturação de 1995, cerca de 25 mil, e em momentos de maior afluência, esse número chegou a 50 mil visitantes num único dia, tendo recebido um total de 150 milhões de pessoas desde sua inauguração. (Cf. Raphael Rubistein, *op. cit.*, p. 25).

construção e a empresa global dos grandes negócios”¹³⁸. Por um lado, Piano o faz por meio do uso de materiais tradicionais, como madeira e pedra, e, por outro, através de uma visão de “engenharia suave”, lançando mão de metais leves, o que permitiu que seus projetos fossem associados ao mundo das altas tecnologias¹³⁹.

Foster observa que, na década de 1960, Piano trabalhou com o arquiteto norte-americano Louis Kahn, um profissional marcado pela expressão tátil e tectônica dos materiais. Outra influência importante foi o designer francês Jean Prouvé, com quem Piano estudou em Paris. Para Foster, “Prouvé procurava uma espécie de combinação sutil entre o tradicional e o tecnológico, além de ter sido membro do júri que o concedeu a comissão do Pompidou”¹⁴⁰. Posteriormente, durante a construção do referido centro, Piano trabalhou com o engenheiro irlandês Peter Rice, da *Ove Arup*, mesmo depois que se separou de Rogers em 1978¹⁴¹.

Com essas influências, Piano experimentou o uso de estruturas temporárias e plantas livres em espaços de exposição. Sua mediação entre um “design *clean*” e uma “engenharia inteligente”, o fez ser associado não apenas a Richard Rogers, mas também a Norman Foster. Porém, o que há em comum entre os três arquitetos, segundo o autor, é que todos buscavam “uma maneira de ir além da arquitetura moderna”¹⁴². No final da década de 1970, Piano, Rogers e Foster haviam divergido, isso porque “Piano nunca foi tão *pop* quanto Rogers, nem tão *high-tech* como Foster”¹⁴³. Enquanto Rogers continuou a experimentação com sistemas de circulação posicionados na parte externa dos edifícios, como a do Pompidou, Piano foi guiado pela noção distintiva de “*the piece*”¹⁴⁴.

138 Foster, H. “Light modernity”, in: H. Foster, *The art-architecture complex*. New York: WW Norton, 2011, pp. 52-67 (p. 55). (Aqui em tradução livre).

139 *Idem, ibidem*.

140 *Ibidem*, p. 56.

141 *Idem, ibidem*.

142 *Idem, ibidem*.

143 *Idem, ibidem*.

144 *Idem, ibidem*.

O termo “*piece*” se refere a um componente estrutural da construção, o que pode ser tanto uma peça pré-fabricada como uma junta ou uma treliça, a qual Piano expõe de modo a proporcionar uma sensação de conjunto na obra. No entanto, mesmo quando a peça possui um caráter mais expressivo do que estrutural, ainda assim ela confere especificidade ao edifício. Um exemplo, segundo Foster, “são as estruturas de aço forjado na fachada do Pompidou, em que as peças dão à construção um senso de conjunto, além de clareza tectônica e qualidade tátil”¹⁴⁵. A peça pode ainda possuir um significado “metafórico”, como as estruturas e tubulações aparentes do Centro Pompidou, que enfatizam a noção de máquina ou dispositivo de produzir cultura.

Piano concilia duas das proposições que estão em contradição na arquitetura: uma referente à estrutura – pronunciada na arquitetura moderna – e outra em relação à superfície – defendida pela arquitetura pós-moderna. O arquiteto, no entanto, sugere uma terceira via: conforme afirma Foster, “a evocação da estrutura na superfície, do mesmo modo que as superfícies de seus edifícios, são uma evocação da estrutura enquanto ornamento”¹⁴⁶. Sua proximidade com Jean Prouvé e sua afinidade com Brancusi (haja vista que Piano projetou o Ateliê Brancusi, ao lado do Pompidou) permitiram a ele estabelecer a mediação entre o tecnológico e o tradicional, como dizíamos¹⁴⁷.

Foster considera que no cenário econômico mundial atual, espaços como museus de arte, centros esportivos e de entretenimento, torres de escritórios, bancos e centros comerciais tornaram-se muito requisitados.

145 *Idem*, p. 58.

146 *Idem*, *ibidem*.

147 *Idem*, *ibidem*.

Para Foster, a noção de “modernidade leve” parece sugestiva, pois como declarou o próprio Piano: “Há um tema que é muito importante para mim: leveza (e isto, obviamente, não diz respeito apenas à massa física de objetos). [...] A leveza reafirma a direção já presente na arquitetura moderna, pelo refinamento dos materiais e técnicas, mas agora esse refinamento parece menos empenhado com a saúde, com espaços abertos e transparentes, e estruturas racionais do que com efeitos estéticos e toques de decoro. Uma arquitetura leve, portanto, é uma arquitetura sublimada, que é particularmente adequada aos museus de arte e edifícios do gênero”. (*Ibidem*, p. 61-2). (Aqui em tradução livre).

E, assim como Rogers e Foster, Piano se envolveu em todas essas categorias. Foster argumenta que se a arquitetura moderna é o “estilo internacional”, então a arquitetura neomoderna é o “estilo global”¹⁴⁸. Entretanto, tal projeto ainda precisa de “vestígios do local” para que seus prédios possam parecer apropriados aos lugares em que foram construídos. Muitas vezes, então, a referência ao local aparece nessa arquitetura global como uma lembrança da cultura do passado – “daí a alusão ao mundo flutuante de Edo na loja da grife francesa Hermès, em Tóquio, e as cabanas das aldeias no Centro Cultural em Nova Caledônia”¹⁴⁹.

Por sua vez, o historiador de arquitetura Kenneth Frampton – marcado pela corrente modernista – chama atenção para a ampla envergadura da obra de Renzo Piano: “Suas construções cobrem um largo espectro tipológico e apresentam uma grande variedade de formas, materiais e estruturas”¹⁵⁰. Contudo, há, segundo o autor, uma oposição implícita entre a “forma do edifício” e a “forma do lugar” – entre a “*produkform*” e a “*placeform*” –, e que deve ser explorada. Em suas palavras, trata-se de “uma diferenciação que está fixada entre o caráter topográfico do local e o modo como o edifício é produzido”¹⁵¹.

Na visão de Frampton, a obra de Piano possui um traço marcante de “antiacademicismo”, como também de uma “*pré-Renaissance*”, o que explicaria alguns aspectos conflitantes de seus edifícios. “Há duas facetas em Renzo Piano: de um lado, sua dívida para com a ciência empírica de Bacon, ou seja, a pragmática anglo-saxônica; de outro, seu respeito à produção artesanal italiana, pelo *il mestiere*”, uma vez que insiste na necessidade do arquiteto em controlar o processo de construção¹⁵².

148 *Ibidem*, p. 66.

149 *Idem, ibidem*.

150 *Idem, ibidem*.

151 Frampton, K. “La forme du lieu et la forme de l’objet”, in: R. Piano, *Carnet de travail*, *op. cit.*, p. 7. (Aqui em tradução livre).

152 *Idem, ibidem*.

Segundo Frampton: “Esta atitude contrasta com a de alguns de seus colegas no final do século XX, em suas tentativas grotescas de reivindicar uma nova forma de belas artes em sentido enfático”. (*Ibidem*, p. 7) É possível que Frampton esteja se referindo,

Em seu livro “História crítica da arquitetura moderna”, Frampton havia identificado o Beaubourg como o principal paradigma dos movimentos utópicos de arquitetura que aspiravam a altas tecnologias, desencadeados em torno da década de 1960. O edifício, segundo o autor, é “uma realização da retórica tecnológica e infraestrutural do *Archigram*”¹⁵³, embora seja “evidente que certas conquistas paradoxais podem ser alegadas em seu favor”¹⁵⁴. Seu mérito consiste em atrair um grande sucesso popular, ao mesmo tempo que se apresenta como um “*tour de force* brilhante de uma técnica avançada, assemelhando-se em todos os pontos à refinaria de petróleo cuja tecnologia tenta igualar”¹⁵⁵. Entretanto, Frampton argumenta que o edifício passou a existir sem levar em consideração os pontos principais de seu projeto: “o espaço para a arte e a biblioteca que estava destinado a abrigar”¹⁵⁶.

Do ponto de vista do desenho arquitetônico, a análise do autor se dá em chave negativa, pois, segundo ele, o Beaubourg representa “a abordagem da indeterminação e da flexibilidade ideal, levadas a seus extremos”¹⁵⁷. Para Frampton, não apenas foi preciso construir outro “edifício” dentro de seu volume estrutural como também mostrou-se um procedimento excessivo a colocação de treliças, com vãos de 50 metros em toda a estrutura, para garantir uma flexibilidade máxima.

Frampton ressaltou também que a escala do edifício não levou em conta o contexto urbano no qual foi construído. Além disso, uma das “ironias involuntárias” causadas pela obra provém de sua vista espetacular da cidade de Paris, que se dá a partir das escadas rolantes de acesso. Essas vias, como destaca o autor, acabaram tornando-se insuficientes para acomodar a multidão de visitantes, muitos dos quais

sobretudo, a Frank Gehry, pois, como veremos no próximo capítulo, o autor fará críticas ao formalismo de Gehry.

¹⁵³ Cabe lembrar que o *Archigram* foi um coletivo inglês de arquitetura formado em meados dos anos 1960. Composto por Peter Cook, Ron Herron, Brian Harvey e Warren Chalk, entre outros, o grupo expôs uma série de modelos utópicos e de teor futurista.

¹⁵⁴ Frampton, K. “Avaliação crítica e extensão até o presente”, in: K. Frampton, *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, pp. 301-417 (p. 347).

¹⁵⁵ *Idem, ibidem*.

¹⁵⁶ *Idem, ibidem*.

¹⁵⁷ *Idem, ibidem*.

passaram a frequentar o local “não pelas atividades culturais oferecidas, mas pelo edifício em si e pela vista que dele se descortina”¹⁵⁸.

Já o italiano Leonardo Benevolo, teórico e arquiteto também marcado pela corrente moderna ou racionalista, considera possível que sobretudo Rogers tenha se imbuído das novas utopias do grupo inglês *Archigram*, que se popularizou devido ao seu “tom divertido e irônico”¹⁵⁹. Tais visões, segundo Benevolo, surgiram no contexto dos grandes empreendimentos tecnológicos e de entretenimento, criados a partir da década de 1970 e que tornavam evidentes, na compreensão negativa do autor, “não apenas a incapacidade da arquitetura para coordenar um universo tecnológico” que se expandia rapidamente, mas também a “inadequação dos tipos de construção e dos modelos urbanos herdados das fases anteriores ao movimento moderno”¹⁶⁰.

A esse respeito, Otília Arantes argumenta que “esgotada a crença na eficácia real, a arquitetura moderna passou a sobreviver da reiteração de algumas formas privilegiadas que testemunhassem os ideais que ela não pôde realizar”¹⁶¹. Assim, o Beaubourg se colocaria como “pura representação de uma retórica *high-tech*”¹⁶². Em chave não destituída de ironia, Arantes considera que, “num certo sentido, o Beaubourg descende dessa tradição *high-tech*, mas de tal modo que as imagens de *science-fiction* nele parecem tornar-se realidade”¹⁶³. Conforme a autora:

Pompidou propusera aos arquitetos um grande museu de arte moderna. Rogers e Piano procuraram, no entanto, fugir do museu-templo-da-cultura, projetando um edifício que fosse ao mesmo

158 *Idem, ibidem*.

159 Benevolo, L. “As novas utopias e o debate sobre a cidade”, in: L. Benevolo, *O último capítulo da arquitetura moderna*. Lisboa: Edições 70, 2009, pp. 81-91 (p. 83).

Benevolo faz referência à Walking City de 1962 e também ao “kit” de papel dobrado para uma megaestrutura chamado “Faça você mesmo”, incluído no fascículo editado pelo grupo em 1966.

160 *Idem, ibidem*.

161 Arantes, O. “Os dois lados da arquitetura francesa pós-Beaubourg”, in: O. Arantes, *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. São Paulo : Edusp, 1995, pp. 157-214 (p. 176).

162 *Ibidem*, p. 210.

163 *Idem*, “Arquitetura simulada”, in: O. Arantes, *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. São Paulo: Edusp, 1995, pp. 17-72 (p. 62).

tempo tão familiar como uma usina e tão intrigante como uma nave espacial, de tal sorte que provocasse nas pessoas o desejo de se aproximar e ver o que se passa no interior¹⁶⁴.

No entanto, ocorre que, segundo a autora, nada se passa, isto é, seu interior é “convencional, mas apresentado sob a forma de um chamariz publicitário”¹⁶⁵. A acolhida ao Beaubourg deve ser atribuída à “fisionomia particularmente convidativa do objeto arquitetônico”¹⁶⁶. Arantes irá dizer que, “nas tubulações simuladas da arquitetura do Beaubourg, a predominância do *tátil* sobre o *óptico*, parece não ter cumprido o que prometia o primado da recepção coletiva”¹⁶⁷ de Walter Benjamin, no sentido de uma emancipação da experiência estética. Ao contrário, o que se constatou no Beaubourg – como também em outros novos museus – foi que a liquidação da aura caminhou na direção oposta esperada por Benjamin¹⁶⁸.

Para Benjamin, “a massa é a matriz da qual emana, no momento atual, toda uma atitude nova com relação à obra de arte”¹⁶⁹. Esse novo modo de relação com a obra, contudo, não deve ser desacreditado na visão do filósofo alemão, uma vez que “a massa distraída [...] faz a obra de arte mergulhar em si, envolve-a com o ritmo de suas vagas, absorve-a em seu fluxo”¹⁷⁰. O exemplo mais evidente disso é, para Benjamin, a própria arquitetura, pois os edifícios “comportam uma dupla forma de recepção: pelo uso e pela percepção. Em outras palavras: por meio táteis e óticos”¹⁷¹. Não podemos, portanto, compreender a especificidade dessa recepção se a concebermos segundo o modelo do “recolhimento”. Pois, segundo o autor:

164 *Idem, ibidem*.

165 *Idem, Os dois lados da arquitetura francesa pós-Beaubourg, op. cit.*, p. 164.

166 *Idem, “Arquitetura simulada”, op. cit.*, p. 64.

167 *Idem, ibidem*.

168 *Idem, ibidem*.

169 Benjamin, W. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, in: W. Benjamin, *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1986, pp. 165-96 (p. 192).

170 *Ibidem*, p. 193.

171 *Idem, ibidem*.

[...] não existe nada na recepção tátil que corresponda ao que a contemplação representa na recepção ótica. A recepção tátil se efetua menos pela atenção que pelo hábito. No que diz respeito à arquitetura, o hábito determina em grande medida a própria recepção ótica. Também ela, de início, se realiza mais sob a forma de uma observação casual que de uma atenção concentrada. Essa recepção, concebida segundo o modelo da arquitetura, tem em certas circunstâncias um valor canônico. Pois as tarefas impostas ao aparelho perceptivo do homem, em momentos históricos decisivos, são insolúveis na perspectiva puramente ótica: pela contemplação. Elas se tornam realizáveis gradualmente, pela recepção tátil, através do hábito¹⁷².

Como reconhece Arantes, Benjamin interpretava a relação desatenta que se dá no interior da arquitetura – “o olhar distanciado de quem julga distraidamente”¹⁷³ – como o paradigma da relação estética na era da reprodutibilidade técnica. Seguindo essa direção, podemos nos perguntar se o público que busca entretenimento no interior dos novos museus possui algo de progressista, no sentido da distração dita esclarecida (ou atenção distraída) proposta por Benjamin. Para o filósofo Jean Baudrillard, essa perspectiva de que a “distração” das massas pudesse conter algo de emancipador se desfez, pois logo se verificou que nos novos museus – decorrentes do “efeito Beaubourg” –, ao fim dessa cultura do recolhimento se seguiu a cultura do simulacro no extremo oposto da descrição de Benjamin.

Baudrillard observou que no Beaubourg “as pessoas têm vontade de tomar tudo, pilhar tudo, comer tudo, manipular tudo. Ver, decifrar, aprender não as afeta. O único afeto maciço é o da manipulação”¹⁷⁴. Os visitantes, continua o autor, “vão ali para tocar, olham como se estivessem tocando, [...] o seu olhar é apenas o da manipulação tátil”¹⁷⁵, pois trata-se mais especificamente de um “universo tátil” e não mais visual ou discursivo a que as pessoas estariam implicadas. Em resumo, não estaríamos mais aqui no “domínio da representação, nem da distância

172 *Idem, ibidem*.

173 Cf. Arantes, O. “Arquitetura simulada”, *op. cit.*, p. 24.

174 Baudrillard, J. “O efeito Beaubourg”, in: J. Baudrillard, *Simulacros e simulação, op. cit.*, p. 92.

175 *Ibidem*, p. 93.

nem da reflexão¹⁷⁶, mas da absoluta proximidade, ou seja, do consumo cultural afluente.

A multidão de visitantes que circula no interior do Beaubourg já não possui nenhuma relação com o que esperava Benjamin. Isso porque sua “confiança na reprodução técnica dependia da força social inerente à generalização do comportamento dito ‘esclarecido’”, reconhece Otília Arantes¹⁷⁷. Sendo assim, estaríamos assistindo atualmente nos novos museus “a um resultado não imaginado por ele”, isto é: “a massificação da experiência estética de recepção coletiva da obra de arte, onde a relação distraída não é mais do que apreensão superficial e maximamente interessada da obra enquanto bem de consumo”¹⁷⁸.

Sem dúvida, a crítica mais radical dirigida ao Beaubourg veio por parte de Baudrillard. Sua arquitetura, segundo autor, se limita apenas a “simular”, sem fazer ou propor alguma coisa de real. “O edifício seria um monumento que absorve toda energia cultural, devorando-a”¹⁷⁹. Tanto em relação às obras expostas como também ao interior do museu “nada circula de todo. Quanto mais adentra-se o museu em direção ao seu interior, menos circula”¹⁸⁰. Os visitantes, por sua vez, “afetam um comportamento *cool*, mais sutil e muito design, adaptados à estrutura de um espaço moderno”¹⁸¹.

Baudrillard defende a ideia de que o Beaubourg é um monumento de “dissuasão cultural”, pois a prática cultural proposta por ele é “manipulatória, aleatória, labiríntica de signos e que já não faz nenhum sentido”¹⁸², sob um “cenário de museu”, que serve apenas para “salvar a ficção humanista de cultura” – ou seja, “é um verdadeiro trabalho de

176 *Idem, ibidem*.

177 Cf. Arantes, O. *O lugar da arquitetura depois dos modernos*, op. cit., p. 64.

178 *Idem, Os novos museus*, op. cit., p. 240.

179 Baudrillard, J. “O efeito Beaubourg”, op. cit., p. 81.

180 *Ibidem*, p. 82.

181 *Idem, ibidem*.

182 *Ibidem*, p. 86.

Essa referência de Baudrillard ao tátil indica que não há nenhuma relação com o sentido atribuído por Benjamin ao caráter tátil dos edifícios.

morte da cultura que aí se faz”¹⁸³. Em resumo, o *rush* gerado pelo museu já não possui nenhuma relação com o que se propunha como objeto cultural. É, portanto, o mesmo que sua negação radical.

Em resumo, o que o Beaubourg vem anunciar, segundo Baudrillard, é a própria “morte” da cultura. Nele, há um “simulacro de valores culturais” que acabou sendo “aniquilado” pela própria “arquitetura exterior”, “com suas redes de tubos” e seu ar de “edifício de exposições ou de feira universal”, com sua “fragilidade calculada” e “dissuasiva” de toda monumentalidade tradicional. De toda maneira, a ideologia da produção cultural tornou-se a antítese de toda cultura, enquanto “lugar de segredo, de sedução, de iniciação, de uma troca simbólica restrita e altamente ritualizada”¹⁸⁴.

Assim, podemos pensar que o projeto de democratização cultural proposto pelo modernismo teria se cumprido paradoxalmente no Beaubourg, e também nos chamados “novos museus”, devido à abolição da ideia de sacralidade da cultura, como propõe Baudrillard. O “fascínio ativo” do fruidor dos novos museus, segundo o filósofo francês, teria então contribuído negativamente para a “implosão” ou para o próprio “desaparecimento da cultura”¹⁸⁵.

No entanto, para entender esse consumo cultural afluyente seria preciso, conforme outros autores, considerar a própria modificação sofrida pela arte e pela arquitetura no século XX. Estas, segundo Gérard Lebrun, não seriam mais, por princípio, “uma forma de cultura que nos convoca à contemplação e ao recolhimento”¹⁸⁶, uma vez que “não se pinta para o mercado como se pintava para um mecenas. Não se concebe o Centro Beaubourg como se concebia um castelo de recreação do rei”¹⁸⁷. As palavras “pintura” e “arquitetura” acabaram permanecendo, mas não se trata mais do mesmo tipo de produção.

183 *Ibidem*, p. 87.

184 *Ibidem*, p. 85.

185 *Idem, ibidem*.

186 Lebrun, G. “A mutação da obra de arte”, in: G. Lebrun, *A filosofia e sua história*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, pp. 327-40 (p. 330).

187 *Ibidem*, p. 329.

A obra de arte, como interroga Lebrun, não seria antes algo a ser utilizado? Tomamos como exemplo – e aqui Lebrun se refere a Benjamin – a própria arquitetura, pois é justamente para serem utilizados e não apenas para serem vistos que foram construídos os templos, catedrais e palácios. Assim, repondo em nova chave a questão de Benjamin, tal como faz Fabbrini, o desafio agora é verificar se “no interior dos novos museus, onde a coletividade busca distração, ela encontraria a dominante tátil que modificaria seu sistema perceptivo no sentido da emancipação”¹⁸⁸, ou se essa alteração do corpo sensório motor do público no interior do edifício significaria apenas entretenimento ou consumo cultural, entendido como reafirmação da realidade existente¹⁸⁹.

As críticas lançadas ao chamado “efeito Beaubourg”, pelo impacto que o edifício provocou na época de sua construção, foram retomadas vinte anos mais tarde diante do arrebatador sucesso de público do Guggenheim de Bilbao, projetado por Frank Gehry em 1997. Com o museu espanhol presenciou-se uma nova forma de espetáculo urbano, ao ponto de nos permitir falar de um “efeito Bilbao”¹⁹⁰. Já em processo de construção, observa John Rajchman, o museu de Bilbao era o edifício mais midiático da história, isto é, “uma tentativa de capturar o comércio globalizado num local em que o espetáculo da arquitetura é chamado a desempenhar um papel fundamental”¹⁹¹. Dito de outro modo, o que o Guggenheim-Bilbao veio anunciar, vinte anos depois, é que as políticas de animação cultural iniciadas pelo Beaubourg permaneciam ativas.

188 Fabbrini, R. “A fruição nos novos museus”, *op. cit.*, p. 252.

189 *Ibidem*, p. 253.

190 Rajchman, J. “Effetto Bilbao”, *Casabella*, Milão, n. 673/674, dez.1999-jan.2000, pp. 163-4 (164).

191 *Idem, ibidem*.

Centro Georges Pompidou, Renzo Piano e Richard Rogers, Paris (1971-77). No alto: versão definitiva da fachada oeste; abaixo, maquete definitiva da fachada oeste.

Centro Georges Pompidou, à esquerda: detalhe das tubulações das fachadas; à direita: desenhos estruturais do edifício.

Centro Georges Pompidou, foto aérea do edifício visto de uma torres da *Catedral de Notre-Dame*.

Centro Georges Pompidou, imagens externas das escadas rolantes da fachada oeste.

Centro Georges Pompidou (continuação).

Centro Georges Pompidou (continuação).

3. O MUSEU GUGGENHEIM DE BILBAO, DE FRANK GEHRY (1993-1997).

É possível afirmar que nenhum outro museu contemporâneo após o Centro Georges Pompidou (1977), em Paris, tenha recebido tanta atenção por parte da mídia como o Guggenheim de Bilbao. Construído pelo arquiteto Frank O. Gehry em 1997, o museu foi alvo de pontos de vista contraditórios desde sua concepção inicial: elogiado como uma das grandes obras arquitetônicas do fim do século XX, capaz de inaugurar um novo paradigma de projeto e construção de museus, foi ao mesmo tempo criticado por seu formalismo exacerbado, tornando-se um ícone da globalização da cultura e do mercado de arte¹⁹².

A crítica chegou a dizer que, após o Guggenheim de Bilbao, a arquitetura transformou-se completamente, sendo possível encontrar em cada novo projeto do gênero uma espécie de “efeito Bilbao”, com o qual as cidades procuravam produzir um espetáculo de magnitude similar, a fim de atrair novos fluxos de capital¹⁹³. A profusão desse “efeito Bilbao” foi mundial, podendo ser considerada fundamental para a cultura dos novos museus. É inegável, contudo, que a construção do Guggenheim tenha trazido consigo inovações na forma, na técnica do projeto e na produção do canteiro de obras, como também na projeção midiática de suas imagens¹⁹⁴.

A ideia de elaboração do museu nasceu do plano diretor de Bilbao para sua reurbanização, que pretendia reabilitar áreas degradadas localizadas na antiga zona portuária da cidade. Uma dessas áreas, junto ao bairro de Abandoibarra, foi escolhida para sediar o museu. Com ele, toda essa região passou a fazer parte de um planejamento estratégico de

192 Sperling, D. “As arquiteturas de museus contemporâneos como agentes no sistema da arte”, in: G. Mariotti; M. Grossmann (Orgs.), *Museu Arte Hoje*. São Paulo: Hedra, 2011, pp. 171-84 (p. 178).

193 Foster, H. “Master Builder”, in: H. Foster, *Design and crime: and other diatribes*. London; New York: Verso, 2002, pp. 27-42 (p. 42). (Aqui em tradução livre).

194 Arantes, P. *Arquitetura na era digital financeira: desenho, canteiro e renda da forma*. São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, Tese de Doutorado, 2010, p. 5.

revitalização das margens do rio, num processo similar ao que ocorreu em Barcelona, com a transposição do velho porto e a abertura da cidade para o mar através da renovação urbana favorecida pelas Olimpíadas de 1992. A administração da cidade elaborou então uma parceria com a Fundação Guggenheim para a construção do edifício, que pretendia funcionar como um polo de atração e desenvolvimento econômico do local. O projeto correspondia a um pacote integrado de recuperação urbana no valor de 1,5 bilhões de dólares, com estratégias culturais envolvidas, visando inserir Bilbao no circuito do turismo internacional¹⁹⁵. O antigo bairro industrial tornou-se assim a nova centralidade, conectando os edifícios culturais próximos entre si – o Guggenheim, o Museu de Belas Artes, a Casa da Ópera e a Universidade de Deusto –, órgãos governamentais, como o Palácio do Congresso, e novos centros de negócio e comércio¹⁹⁶. Ainda faziam parte desse pacote outros edifícios assinados por arquitetos renomados, como a Ponte Uribitarte, de Santiago Calatrava, e o sistema de metrô de Norman Foster¹⁹⁷.

Segundo o então diretor do Guggenheim, Thomas Krens, o edifício deveria causar o mesmo impacto da sede da instituição, em Nova York, construída em 1959 por Frank Lloyd Wright. Em Bilbao, o projeto escolhido de Gehry caracterizou-se pelo ineditismo de suas formas esculturais revestidas de finas placas de uma liga a base de titânio, um metal que, dada sua leveza e resistência mecânica à corrosão, é utilizado para fins industriais, medicinais (caso das próteses ortopédicas) e militares (na fabricação de turbinas e bombas). No campo da arquitetura, contudo, o uso do titânio em grande escala era inédito até o projeto de Gehry, que ressaltou as qualidades plástico-expressivas do material: “em Bilbao chove muito, e a liga de titânio, em contato com a água, fica com a

195 Wu, C. “Conclusão: do conservadorismo ao neoconservadorismo”, in: Chin-Tao Wu, *A privatização da cultura: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 1980*. São Paulo: Boitempo, 2006, pp. 297-329 (p. 313).

196 Arantes, P. *Arquitetura na era digital financeira: desenho, canteiro e renda da forma*, op. cit., p. 274.

197 *Idem, ibidem*.

cor dourada [...] o edifício reluz como em um ‘milagre’ cromático”¹⁹⁸. Foram utilizadas mais de 30.000 placas, de 0,38 mm de espessura, soldadas a estrutura metálica de suporte. Gehry justificou a escolha desse material dizendo que:

[...] a maioria dos edifícios não pôde, até então, custear um metal assim, posto que ele é muito caro; mas, por milagre, o titânio havia se tornado no período da construção do edifício muito mais barato que o aço. Essa situação não voltou a se repetir e nunca mais poderemos voltar a utilizá-lo¹⁹⁹.

O projeto do museu esteve dividido entre duas equipes. O escritório *Frank O. Gehry and Associates*, em Los Angeles, foi responsável pelas diretrizes de projeto, concepção e estudos preliminares, enquanto a construtora espanhola IDOM se encarregou do detalhamento e cálculos estruturais do edifício. A integração das equipes de arquitetura, engenharia e manufatura, através de computador, permitiu o desenvolvimento de modelos 3D dos elementos da construção, num total de mais 40.000 desenhos, utilizados para explicar o modelo virtual, contabilizando ao todo 45.000 horas de engenharia em um período de dois anos e meio de trabalho²⁰⁰. Após um esboço, o arquiteto desenvolveu tridimensionalmente os modelos, com materiais que iam de papelão a madeira, chegando posteriormente a resinas sintéticas de maior precisão. O modelo definitivo passou por um processo de “engenharia reversa”²⁰¹, que, por meio de um scanner tridimensional, foi mapeado ponto a ponto no espaço e transferido para um modelo virtual. Neste último, realizaram-se os ajustes finais na forma, os testes estruturais e detalhamentos: “Uma plataforma CAD/CAM com origem na indústria aeronáutica possibilitou

198 Gehry, F., *apud* Arantes, P. *Arquitetura na era digital financeira: desenho, canteiro e renda da forma*, *op. cit.*, p. 7.

199 Cf. o vídeo “Sketches of Frank Gehry” (Esboços de Frank Gehry). Direção: Sidney Pollack, 88 min. (2005).

200 Sperling, D. “As arquiteturas de museus contemporâneos como agentes no sistema da arte”, *op. cit.*, p. 179.

201 *Idem, ibidem*.

responder a várias condicionantes relativas à estética, ao preço e ao prazo de cinco anos para projeto e execução”²⁰².

Conforme a descrição de Pedro Arantes, “a entrada do museu se dá por meio de uma enorme escadaria, pois seu piso inferior está abaixo do nível da cidade, próximo à margem do rio Nerviön”²⁰³. Nessa região, dos cais Evaristo Churrua e La Campa de los Ingleses, ficavam galpões industriais e armazéns abandonados que haviam sido desativados com a crise das indústrias metalúrgicas e dos estaleiros. A escadaria do museu conduz ao átrio principal, com um pé direito de 53 m de altura em seu ponto máximo. Sua escala monumental, observa Arantes, impressiona sobretudo por desnortear o olhar²⁰⁴. O volume do edifício é resultado de formas curvas escultóricas em vários materiais, como pedra, gesso, vidro e aço. As passarelas ondulantes dos três andares de exposição que contornam o átrio central são, diz ele, “uma citação sutil do Guggenheim de Nova York, projetado por Frank Lloyd Wright em 1943, e inaugurado em 1959”²⁰⁵.

O museu, ainda segundo Arantes, abriga vinte salas de exposição e um auditório. As salas possuem diferentes características expositivas, “metade delas retangulares e convencionais no estilo neutro da caixa branca dos museus tradicionais”²⁰⁶. Nestas salas, o piso é de madeira e a iluminação é artificial, de modo que a sensação que se tem é a de “se percorrer um espaço museográfico neutro e discreto, inesperado em um edifício exuberante e multiforme”²⁰⁷. Já a outra metade delas é composta por volumes irregulares, com pé-direito maior, paredes curvas, vigas à mostra, aberturas para luz exterior e piso de concreto. São espaços destinados a abrigar exposições de arte contemporânea, instalações e esculturas de grandes dimensões. Na galeria principal – um “enorme

202 *Idem, ibidem*.

203 Arantes, P. *Arquitetura na era digital financeira: desenho, canteiro e renda da forma*, op. cit., p. 7.

204 *Ibidem*, p. 7-8.

205 *Ibidem*, p. 8.

206 *Idem, ibidem*.

207 *Idem, ibidem*.

hangar com mais de cem metros de comprimento”²⁰⁸, – foi exposta em caráter permanente uma mega-escultura do artista norte-americano Richard Serra, quando o edifício ainda estava em obras, já que ela não poderia ser instalada posteriormente²⁰⁹.

Na reconstituição do processo de concepção e construção do museu, Coosje van Bruggen relata que logo depois de Gehry ter vencido o concurso, o diretor Thomas Krens enviou uma carta ao arquiteto apresentando os aspectos positivos e negativos do projeto, segundo a avaliação do comitê de assuntos arquitetônicos. A utilização de materiais característicos da região industrial foi considerada extremamente positiva. O comitê também elogiava a ideia da “rotunda”, que, segundo eles, seria uma espécie citação intencional do Guggenheim de Nova York –, bem como o potencial de seus espaços interiores para a realização de grandes exposições. A torre, por outro lado, foi objeto de críticas, seja em razão de sua escala exagerada, seja porque não se sabia ao certo qual seria a sua verdadeira função²¹⁰.

Destaque-se que a conceituação da forma do edifício tornou-se possível a partir de uma maquete instalada sobre uma plataforma giratória, o que possibilitava sua observação sob todos os ângulos. O único risco, como percebia Gehry, no calor da hora, é “esquecermo-nos de que este edifício é uma forma arquitetônica, tomando-o simplesmente como uma escultura”²¹¹. Para evitá-lo, os problemas funcionais referentes à construção eram resolvidos por meio de maquetes mais esquemáticas, nas quais as soluções pragmáticas obtinham prioridade sobre as decisões de ordem estética²¹². Ao final de outubro de 1992, após um estudo de viabilidade, o número de metros quadrados que o novo museu deveria

208 *Idem, ibidem*.

209 *Idem, ibidem*.

210 Cf. Bruggen, C. “Vers une unite des contraires: simple bâtiment et architecture sculptural”, in: Coosje van Bruggen, *Frank O. Gehry: Musée Guggenheim Bilbao*. New York: Guggenheim Museum Publications, 1999, pp. 95-133 (p. 95-6). (Aqui em tradução livre).

A carta, segundo a autora, também mencionava outras preocupações, tais como o fato da maquete não determinar de modo preciso onde deveria se situar a entrada do museu.

211 Gehry, F., *apud* Bruggen, C. *op. cit.*, p. 103.

212 Bruggen, C. *op. cit.*, p. 104.

ocupar foi reduzido em um terço, passando de 36 mil metros quadrados para 24 mil metros quadrados, enquanto a proporção das galerias com relação aos espaços de serviço permaneceu quase a mesma. Assim, a compressão espacial fez com que Gehry recolocasse seu projeto em questão (apresentado de modo mais livre no concurso), não apenas para reconsiderar alguns de seus pormenores, mas para repensá-lo, estruturalmente, desde o início²¹³.

Ainda segundo o relato de Van Bruggen, as contradições referentes ao projeto terminaram em dezembro de 1992, quando se elaborou um plano final complexo, prevendo três galerias retilíneas, “dispostas de modo concêntrico e radial a partir do átrio”²¹⁴. Krens insistiu para que fossem construídos diferentes tipos de galerias, algumas esculturais e outras retilíneas, mais afeitas ao conceito do cubo branco. Gehry aceitou a solicitação de Krens, criando no centro das galerias retilíneas espaços abertos para que se estabelecesse um canal para a passagem de luz natural. O único “princípio estético” ao qual Gehry não abdicou era que, ao final, a caixa branca clássica se mantivesse ligada às galerias esculturais, integrando-se assim ao “conjunto do complexo” a fim de criar, nos termos da autora, “uma unidade de contrários, com o rigor geométrico aliando-se à fluidez do orgânico”²¹⁵.

Cabe destacar que Gehry muitas vezes desenhava sob a inspiração de modelos artísticos: “para este edifício observei durante muito tempo as colagens de Matisse com suas longas formas recortadas e seu aspecto desajeitado”²¹⁶. Além disso, sempre mostrou-se seduzido pela “mutação da arquitetura em escultura”, como se pode observar nos recorrentes motivos de peixes e serpentes em sua trajetória. O projeto do átrio do Guggenheim de Bilbao, segundo o próprio arquiteto, teria evidenciado, no entanto, os limites da própria arquitetura, enclausurada por regras muito

213 *Ibidem*, p. 107.

214 *Ibidem*, p. 110.

215 *Idem, ibidem*.

216 Gehry, F. *apud* Bruggen, C. “Vers une unite des contraires simple bâtiment et architecture sculptural”, *op. cit.*, p. 116.

estritas, uma vez que este espaço se apresentava enquanto escultura, ou, numa palavra, como “escultura-arquitetura”:

Afirmar que uma construção deve ter uma determinada forma arquitetônica para ser uma obra arquitetônica é algo muito limitado, melhor é tomá-la como escultural-funcional, em termos de utilização. É possível fazer, em outros termos, com que a beleza da escultura transpareça na arquitetura [...] É necessário fazer tudo o que for indispensável para atribuir-lhe movimento e expressão; nisto reside a inovação em matéria de arquitetura²¹⁷.

Esse interesse de Gehry pela escultura é visível no próprio plano do átrio, que, como aponta Van Bruggen, procurava evocar a “textura do ateliê de Brancusi”, feito do acúmulo de materiais e esculturas, e visto pelo arquiteto como “protótipo de um projeto urbanístico”²¹⁸. Segundo ele, “o atelier de Brancusi se assemelha a um [...] bairro ideal, se bem que eu ache que ele não o tenha feito propositalmente”²¹⁹. Para a torre, Gehry considerou inicialmente uma superfície composta por uma malha metálica e vidro, nos mesmos moldes de sua escultura em forma de peixe construída em Barcelona. Esta ideia, contudo, foi rejeitada por Krens, e o arquiteto propôs então a criação de uma galeria no interior do espaço da torre, que acabou sendo igualmente recusada²²⁰. A torre, por fim, foi aceita como um elemento escultural autônomo. Revestida de titânio, como na maquete original do concurso, ela se assemelha à corola de uma flor. Construída em calcário e atravessada por uma estrutura em aço (destituída de qualquer função), a torre opera tão-somente como passagem “da arquitetura à escultura”²²¹.

Nessa reconstituição de Van Bruggen do processo de projeto e execução do Guggenheim de Bilbao, o que se destaca, além da relação conflitante entre Krens e Gehry, é a tensão entre as noções de “escultura-arquitetura” e “arquitetura-funcional”. Em outras palavras, no centro do

217 *Idem*, *apud* Bruggen, C., *op. cit.*, p. 119.

218 *Idem*, *ibidem*.

219 *Idem*, *ibidem*.

220 Bruggen, C. *op. cit.*, p. 122.

221 *Idem*, *ibidem*.

projeto de Gehry estaria a tensão entre a fluidez do orgânico e a rigidez do funcional. Sua preocupação foi, por um lado, criar um museu de formas plásticas e esculturais e, por outro, atender os requisitos fundamentais que todo museu de arte deve cumprir, com elementos de circulação como elevadores, escadarias e passarelas, além de salas administrativas e espaços expositivos, a exemplo das galerias ditas tradicionais, no sentido do cubo branco dos museus modernos, como o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), de 1959²²².

Mais do que simples tensão, trata-se de uma contradição que não foi superada, segundo a interpretação do arquiteto e crítico Rafael Moneo. Este não seria, contudo, o único problema de sua arquitetura, haja vista que Gehry não assume quaisquer “pressupostos ambientais”²²³, mantendo-se fiel, tão somente, a procedimentos ou a modos de fazer, mas nunca a um determinado ambiente ou contexto²²⁴. Em outros termos, Gehry não teria levado em conta o entorno do edifício, pois diferentemente do próprio Moneo – como veremos no capítulo seguinte – ele não privilegia o contexto ou o lugar, mas o “programa”²²⁵. Segundo Moneo:

O desmembramento do programa seria, portanto, a origem da construção. Uma casa é decomposta, e os usos, identificados com formas. Sala de estar, cozinha, dormitórios, ateliês, etc., se associam a cubos, cilindros, pirâmides, semiesferas – estes se transformam, assim, em elementos de construção²²⁶.

O virtuosismo de Gehry só foi possível, segundo Moneo, através do modo de construção de maquetes próprio de Gehry, que não se trata de simplesmente elaborar estudos ou versões em escalas reduzidas da obra arquitetônica. Para Moneo: “As maquetes, como instrumentos do fazer,

222 O museu foi inaugurado em 1949 e reaberto em nova sede, de arquitetura moderna, em 1959, cujo projeto foi assinado pelos arquitetos Philip Godwin e Edward Durell Stone.

223 Moneo, R. “Frank O. Gehry”, in: R. Moneo, *Inquietação teórica e estratégia projetual: na obra de oito arquitetos contemporâneos*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, pp. 233-79 (p. 235).

224 *Idem, ibidem*.

225 *Ibidem*, p. 236.

226 *Idem, ibidem*.

são, em si mesmas, a arquitetura”²²⁷. Nessa direção estaríamos diante de uma arquitetura-escultura, retomando o termo de Van Bruggen, mais do que uma arquitetura funcional ou contextualista. O problema que se coloca ao arquiteto, segundo Moneo, é justamente o de conservar o “imediatismo” dos objetos construídos pelas maquetes.

Essa arquitetura que privilegia o programa em detrimento do contexto urbano, não deve ser identificada com a arquitetura do simulacro, no sentido que o termo adquiriu no debate sobre o pós-modernismo dos anos 1970 e 1980. Uma vez que sua arquitetura é muito diferente da arquitetura neo-historicista de Charles Moore, feita da mescla de signos livremente recolhidos do passado, ou da arquitetura pós-estruturalista de Peter Eisenman, baseada na desconstrução da tradição arquitetônica funcionalista. Se estes últimos tomavam a arquitetura como imaterial – ou ainda, como “mundo de ficção”, na síntese de Moneo –, em Gehry é nítido “o desejo de sentir a fisicalidade e a realidade do edifício construído”²²⁸. Enquanto “grande construtor”, ele explorou abundantemente a riqueza de texturas dos materiais que a indústria de ponta, a cada momento, lhe oferecia.

É curioso, entretanto, que se por um lado Moneo afirma, como vimos, que Gehry não considerou o entorno urbano, por outro acentua que a “liberdade formal” exibida pelo arquiteto converteu-se em “forma simbólica do futuro da cidade”²²⁹. Sua obra teria figurado – como um “manifesto arquitetônico” – o novo espírito pelo qual a cidade aspirava²³⁰.

227 *Idem*, p. 237.

228 *Ibidem*, p. 239.

229 *Ibidem*, p. 277.

É interessante observar que, para Moneo, a relação do museu Guggenheim com a cidade não é contextualista no sentido usual do termo, uma vez que o museu materializaria o espírito de transformação vivido nos anos 1980, ao mesmo tempo em que preservaria as tradições próprias a uma cidade portuária. É neste sentido que suas formas – estendendo o argumento de Moneo – se assemelhariam as de um navio atracado na encosta de um rio. Embora haja um contraste do ponto de vista formal entre esse edifício e seu entorno, é possível pensar, de fato, a integração do museu à paisagem circundante não do ponto de vista estritamente material, mas no sentido figurado ou metafórico. Pode-se pensar, nesta direção, a relação entre o museu e seu entorno – barco e mar – nos termos de um contextualismo simbólico.

230 *Idem*, *ibidem*.

É nesse sentido que sua arquitetura foi capaz de implementar um “ambicioso” programa de transformação urbana. Lembre-se que o museu, por estar inserido na metrópole como “umbigo” do rio Nérvion que o atravessa, “ostenta seu otimismo como se buscasse evidenciar aos olhos dos cidadãos a urgência de novas metas buscadas por Bilbao”²³¹. O que explicaria, em chave metafórica, associar os “brilhos do titânio” ao futuro reluzente da cidade.

Moneo enfatiza ainda que o Guggenheim de Bilbao demonstrou a “astúcia” de Gehry como urbanista, já que sua contribuição para a escolha do terreno foi decisiva, pois ele compreendeu, desde o início, o valor da ponte sobre o rio Nérvion a ser incorporado por sua arquitetura. Sua percepção urbanística, contudo, tornou-se evidente no modo como conectou literalmente o edifício às duas margens do rio. Para isso, Gehry fez com que o acesso se desse pelo nível mais baixo da construção, fazendo com que o visitante se sentia preso em suas malhas²³². O museu tornou-se, de fato, o “novo coração” ou, em outras palavras, o “centro de gravidade de uma cidade renovada”²³³.

Considera-se que a obra de Gehry adquiriu visibilidade internacional no momento em que as “propostas pós-modernas” entravam em declínio. Tome-se como exemplo desta “perda de entusiasmo” pelo pós-modernismo, na expressão de Moneo, a recusa, em 1985, do projeto de Michael Graves para a ampliação do *Whitney Museum*, em Nova York. Para o autor, como já foi dito, a arquitetura de Gehry não pode ser associada ao “neo-historicismo” de Michael Graves e de Charles Moore, uma vez que ela seria, antes, uma “arquitetura da imagem”, porque marcadamente escultural. Do mesmo modo que não pode ser associada à “arquitetura da desconstrução”, de Peter Einsenman, pois se as desconstruções do cubo – o signo-sistema das vanguardas geométricas – investem na imaterialidade das formas em Einsenman, por outro lado,

231 *Idem, ibidem.*

232 *Ibidem*, p. 278.

233 *Idem, ibidem.*

Gehry enfatiza os materiais de construção. No primeiro caso, diz Moneo, teríamos algo de “ficcional”, enquanto no segundo, algo de “autêntico”²³⁴.

Acrescente-se ainda que apesar da profusão formal de Gehry, os interiores de seus edifícios são muitas vezes funcionais – como é o caso do Guggenheim de Bilbao, como procuramos mostrar –, o que não ocorre nos interiores concebidos por Eisenman. Neste último, na avaliação de Moneo, “há momentos em que representação e arquitetura se transformam na mesma coisa”²³⁵, enquanto as obras de Gehry “prescindem de toda relação entre arquitetura e representação”²³⁶ –, o que será negado, como veremos, por Leonardo Benévolo. Destaque-se também que a arquitetura de Gehry, segundo Moneo, diferentemente das vertentes pós-modernas claramente datadas, desafiaria a passagem do tempo não pela resistência dos materiais, mas pelo valor de obra de arte conferido ao edifício. Suas formas, em outros termos, seriam esculturais, plásticas, mas não efêmeras, tais como os cenários ou as instalações de arte contemporânea. Pode-se perguntar, contudo – à revelia de Moneo –, se a utilização virtuosística das placas de titânio por Gehry não seria análoga, em certo sentido, à disposição de *outdoors* na cidade-cassino de Las Vegas, elogiada por Robert Venturi.

Retomando a questão, é interessante verificar a relação existente entre o formalismo de efeitos cênicos do Guggenheim de Bilbao e a exuberância formal atribuída, na década de 1980, à arquitetura dita pós-moderna. Jürgen Habermas diagnosticava, cabe lembrar, três vertentes na arquitetura pós-moderna: o “neo-historicismo”, a “arquitetura teatralmente ultramoderna” (ou da desconstrução) e a arquitetura “vitalista” – como visto no primeiro capítulo. Essas três vertentes teriam rompido com o estilo moderno, na medida em que desvincularam a linguagem formal vanguardista de seu fundamento funcionalista: “do ponto de vista programático, forma e função voltaram a se separar”²³⁷.

234 *Idem, ibidem*.

235 *Ibidem*, p. 238.

236 *Idem, ibidem*.

237 Habermas, J. “Arquitetura moderna e pós-moderna”, *op. cit.*, p. 124.

O pluralismo estilístico da arquitetura pós-moderna seria, assim, evasivo, nostálgico, lúdico, tornando-a “neoconservadora”. Seus partidários, arquitetos ou teóricos, teriam assumido uma postura escapista, de fuga aos imperativos do presente, uma vez que não pretendiam mais atender – como teria feito a arquitetura moderna, ainda que de modo limitado – às demandas da realidade dada. Numa frase: a arquitetura pós-moderna ou espetacular não propõe, em linhas gerais, soluções racionais para os problemas concretos do mundo contemporâneo, mas, ao contrário, reforça a lógica da mercadoria. Em síntese, a arquitetura pós-moderna não interfere no “mundo da vida” (*Lebenswelt*), uma vez que não impregna a práxis na direção de uma emancipação. Ela teria então se furtado à necessidade de atender as demandas da realidade, razão pela qual acabou refém dessa mesma realidade; ou seja, sucumbiu ao “funcionalismo sistêmico”, isto é, aos “imperativos anônimos administrativos”²³⁸, que nos termos do autor apodera-se do “mundo da vida” do ponto de vista da lógica do capital.

Retomando a questão, numa segunda vez, o problema é saber se é possível compreender a arquitetura de Gehry como uma nova vertente da arquitetura pós-moderna: a de formas espetaculares ou esculturais, no sentido atribuído aqui por Habermas. Isso porque, se levarmos em consideração as críticas de Otília Arantes à argumentação de Habermas, marcada, segundo a autora, por “erros categoriais”²³⁹, pode-se perguntar se a arquitetura de Gehry, em razão de seus compromissos com a lógica do capital, não seria um mero desvio de rota da arquitetura moderna, mas sim seu desfecho consequente e radical, a saber: a identificação entre forma-arquitetura e forma-publicidade. Em outros termos, não seria possível dissociar a arquitetura contemporânea (ou pós-moderna) – aqui estendida à arquitetura de “formas-espetaculares” do Guggenheim de Bilbao – da arquitetura moderna, apesar de suas diferenças estilísticas ou

²³⁸ *Idem, ibidem.*

²³⁹ Arantes, O.; Arantes, P. “Um ponto cego no projeto moderno de Habermas: arquitetura e dimensão estética depois das vanguardas”. São Paulo: Brasiliense, 1992, p. 57.

formais, pois o vínculo de ambas com a lógica do capital (seja fordista ou pós-fordista) seria o mesmo.

Há, no entanto, outro modo de enquadrar a questão: a perspectiva de Fredric Jameson segundo a qual é possível identificar na obra de Gehry uma “originalidade histórica do espaço pós-moderno”, de modo que ela não deve ser confundida com a “repetição” estilística do historicismo pós-moderno, sobretudo, por se tratar de uma “inovação radical”²⁴⁰. Jameson ressalta que a renúncia feita pelo pós-modernismo em produzir um espaço utópico radicalmente novo implicou em sua perda de originalidade, fazendo-o recair no “historicismo” e no “pastiche”. Assim, “quanto mais original for a construção de Gehry, tanto menos será possível generalizar suas características para o pós-modernismo”²⁴¹.

Jameson se refere ao início da obra de Gehry, marcado pela casa construída por ele em Santa Mônica, Califórnia, em 1979. A obra parte de uma residência já existente da década de 1920, organizando-se em torno de antigas partes internas. Há, nos termos do autor, uma “espacialidade revolucionária”, decorrente da tensão existente entre os dois tipos de espaço: “os cômodos tradicionais e a casa-manifesto”²⁴². Segundo ele, o “apetite pela arquitetura em nossos dias” é, na verdade, “apetite pela fotografia”²⁴³, gerando na crítica arquitetônica contemporânea uma tensão decorrente do objeto concreto – o edifício já construído – e a representação do edifício a ser construído, que se trata nada mais do que uma “substituição reificada”, ou seja, “uma substituição boa”²⁴⁴. Daí decorre que, nas revistas de arquitetura, consumimos tantas imagens de edifícios que passamos a acreditar que elas são o próprio objeto em si. Contudo, o mérito da casa de Gehry, está justamente em escapar desse “imperativo da imagem fotográfica”²⁴⁵, assumindo uma posição de

240 Jameson, F. “Equivalentes espaciais no sistema mundial”, in: F. Jameson, *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, op. cit., pp. 119-48 (p. 125).

241 *Ibidem*, p. 121.

242 *Ibidem*, p. 147.

243 *Ibidem*, p. 120.

244 *Idem, ibidem*.

245 *Ibidem*, p. 145.

resistência à lógica de fetichização da imagem ao bloquear até mesmo “a escolha de um ângulo fotográfico”²⁴⁶. Para Jameson:

A força da estrutura de Gehry vem então da maneira ativa e dialética em que a tensão entre os dois tipos de espaço é mantida e exacerbada. [...] o quarto e as formas arquitetônicas abstratas que rompem a casa mais antiga e se entrecruzam para produzir novos tipos de espaço, um espaço que inclui o velho e o novo, o dentro e o fora, os pavimentos estruturados da casa velha e as áreas reconstituídas, mas estranhamente amorfas entre a estrutura e o invólucro. Essencialmente, é apenas esse último tipo de espaço que pode ser caracterizado como pós-moderno, isto é, como uma espacialidade radicalmente nova, para além da tradicional tanto quanto da moderna, e parece ter alguma pretensão histórica a uma diferença e originalidade radicais²⁴⁷.

Deslocando o problema para o museu de Gehry, pode-se perguntar se é possível identificar o mesmo potencial de resistência à lógica da fetichização da imagem – ainda presente em sua casa-manifesto de 1979 – na fase posterior de sua produção, marcada por grandes edifícios corporativos, construídos com materiais caros e formas espetaculares. Isto indicaria que tal resistência à lógica da arquitetura-imagem foi se esgotando na medida em que o arquiteto integrou-se à nova ordem estratégica do circuito arquitetônico internacional, como no caso dos novos museus projetados por ele em parceria com a Fundação Guggenheim a partir da década de 1990. Em Bilbao, as placas de titânio de Gehry tornaram-se um logotipo de sua arquitetura, que passa a ser consumida como mercadoria, ao contrário de sua casa em Santa Mônica que, segundo Jameson, ainda podia oferecer uma experiência capaz de transcender a lógica do mercado.

Por outro lado, ainda que inserida no circuito internacional, seria possível pensar se a nova estratégia assumida por Gehry em Bilbao guarda consigo um potencial crítico e de oposição à ordem vigente? Em Bilbao, embora o evento em si seja espetacularizado e o museu aposte no poder de atração da arquitetura – havendo aqui uma gentrificação do

246 *Idem, ibidem.*

247 *Ibidem*, p. 140-1.

espaço –, o objeto ainda possui uma tensão ou ambiguidade. Em outras palavras, ainda que a flor de titânio tenha um forte caráter icônico e cenográfico, o museu em si possui galerias de exposição tradicionais, que preservam a autonomia da obra, além de estabelecer uma relação com a urbanidade: há um diálogo com a cidade, como reconhece Moneo, e – em certo sentido – uma reflexão em relação ao próprio urbanismo.

Ou ainda, tratar-se-ia aqui de uma “citação” pós-moderna das galerias de exposição tradicionais, transformada agora em simulacro, tal como observou Jameson em relação aos cômodos preservados por Gehry em sua casa de Santa Mônica: “intocados, intactos, mas, ainda assim, agora citados de algum modo e esvaziados de vida concreta, como na transformação de algo em sua imagem”²⁴⁸. Seguindo essa direção, o problema em Bilbao seria – na visão de Jameson – o da representação da imagem do edifício pela mídia, pois o museu acabou bombardeado tanto pela crítica de arte quanto pela arquitetônica, tornando-se ele próprio o laboratório de ensaio da espetacularização do urbanismo. Contudo, o Guggenheim de Bilbao possui certa tensão e dualidade em si mesmo, assim como a casa-manifesto, ao seu modo, em fins da década de 1970.

Tal posição, contudo, não é pacífica. Leonardo Benevolo – marcado pela chamada arquitetura funcionalista ou racionalista – acentua, à revelia dos outros autores, que o caráter plástico do museu de Bilbao, feito de “formas enviesadas”, acabou por prejudicar a integridade do edifício. Segundo Benevolo, Gehry realizou um “artefato insólito”, na medida em que os espaços internos do edifício foram subordinados ao “prestígio da imagem externa no panorama urbano”²⁴⁹. Conforme a descrição do autor, “o embasamento de pedra que emerge do terreno, envolvendo os espaços internos” é sobreposto por um “coroamento metálico espetacular” que compreende “uma estrutura principal de barras retilíneas, uma rede

248 *Ibidem*, p. 138.

249 Benevolo, L. “Os pacientes e impacientes catadores de novidades e suas perspectivas”, in: L. Benevolo, *A arquitetura no novo milênio*. São Paulo: Estação Liberdade, 2007, pp. 203-58 (p. 205).

secundária de laminados curvos, uma camada isolante”, além do revestimento de placas de titânio²⁵⁰.

Numa direção oposta à de Moneo, Benevolo aponta que as formas de revestimento de Gehry, que cobrem apenas uma parte do edifício, “chegam a sacrificar a sua integridade”²⁵¹. Da mesma forma, as “estruturas de base e boa parte dos ambientes internos funcionalmente vinculados são excluídas do organismo”²⁵². É interessante notar, por fim, que para esse historiador da arquitetura moderna a “ortogonalidade” é “muito mais elástica e rica em recursos do que as formas oblíquas e curvilíneas preferidas por Gehry e muitos outros”²⁵³. Nesse sentido, Benevolo considera que o Guggenheim “paga um preço figurativo, e não somente funcional, por suas predileções formais”, uma vez que explora “uma gama preconcebida de efeitos” que empobrece sua obra²⁵⁴.

Benevolo acentua, assim, a existência de “estilemas” em Gehry, ou seja, uma repetição de formas que operam como renúncia à invenção de novas soluções arquitetônicas. Dito de outro modo, o que para os arquitetos modernos se colocava como uma solução formal inventiva torna-se, em Gehry, estereótipo ou clichê. E nisso reside todo o problema em considerá-lo um arquiteto pós-moderno, uma vez que o arquiteto não está na mesma chave do historicismo dessa corrente, cujo ecletismo estilístico remete à arquitetura do fim do século XIX. Tal como afirma Hal

250 *Idem, ibidem.*

251 *Idem, ibidem.*

252 *Idem, ibidem.*

253 *Idem, ibidem.*

Cabe ressaltar que esta crítica de Benevolo resulta de seu *parti-pris* pela arquitetura dita funcionalista, associada pelo autor à ortogonalidade das formas, em prejuízo das formas elípticas, espiraladas ou helicoidais que temos em Gehry.

254 *Idem, ibidem.*

O autor destaca que nas obras de Gehry posteriores ao Guggenheim a ornamentação em revestimentos metálicos tornou-se “um tipo de decoração” acrescentada à estrutura do edifício. Daí que a repetição formal em Gehry indica sua renúncia em criar novas soluções arquitetônicas. Dito de outro modo, o que era solução formal no sentido dos pioneiros da arquitetura moderna acabou se tornando, de modo exemplar neste arquiteto, um estilema ou logomarca, que permite, até mesmo por parte do público, o pronto reconhecimento da autoria: a logomarca-Gehry. (*Ibidem*, p. 206).

Foster, Gehry estaria melhor enquadrado no que chamou de uma arquitetura da imagem²⁵⁵.

Isso porque, segundo Foster, o trabalho de Gehry aponta para uma nova centralidade da arquitetura no discurso cultural: a arquitetura-logo ou arquitetura como forma-publicidade. Pode-se dizer que tal centralidade derivou inicialmente dos debates sobre o pós-modernismo, na década de 1970, que gravitaram em torno da arquitetura, mas que só se consolidou com a eclosão do design e da arquitetura contemporânea, bem como com a estetização em várias esferas: arte, moda, negócios etc²⁵⁶. O Guggenheim de Gehry tornou-se então “um patrimônio de marca”, um edifício que “circula no mundo *mass*-midiático do mesmo modo que o logotipo de um produto ou empresa”, o que inseriu a cidade de Bilbao, como dizíamos, no mapa do turismo internacional²⁵⁷.

Para Foster, embora Gehry tenha estabelecido uma relação “sutil” com o pós-modernismo, ele nunca se deixou recair no pastiche historicista pós-moderno, tornando-se mais “imagético” em sua arquitetura²⁵⁸. Segundo o autor, Gehry “não deixou se sobrecarregar pelos estigmas da classificação entre moderno e pós-moderno”, superando-os de forma hábil, ao mesmo tempo que foi compreendido a partir do ensaio de Robert Venturi, “Aprendendo com Las Vegas” (1972), principal manifesto da arquitetura pós-moderna²⁵⁹. Nesse texto, Venturi distingue a arquitetura moderna no qual “a estrutura do espaço e o programa são reduzidos a uma forma simbólica” – que ele denomina de “pato” – da arquitetura pós-moderna, no qual o “espaço e a estrutura se ligam diretamente a serviço do programa, e [...] o ornamento é aplicado independentemente deles”, que o autor denomina “galpão decorado”²⁶⁰.

255 Foster, H. “Master Builder”, in: H. Foster, *Design and Crime: and other diatribes*, op. cit., p. 27.

256 *Ibidem*, p. 27.

257 *Ibidem*, p. 29.

258 *Ibidem*, p. 30.

259 *Ibidem*, p. 33.

260 *Idem, ibidem*.

Na compreensão de Foster, Gehry, a princípio, parecia superar essa oposição, não privilegiando nem estrutura nem ornamento, mas acabou sucumbindo ao combinar, muitas vezes, o pato com o galpão decorado. O resultado, segundo o autor, foi que os interiores de seus edifícios não se identificavam com seus exteriores. Essa separação entre interior e exterior parecia ser uma das marcas da arquitetura de Gehry, diz Foster. Contudo, seu “pato decorado” expandiu em escala e o arquiteto partiu para Bilbao para se defrontar com os mais arriscados problemas da arquitetura moderna e pós-moderna: “o monumentalismo voluntarioso da primeira e o falso populismo da segunda”²⁶¹.

O diagnóstico de Foster para o Guggenheim de Bilbao vale também para muitos outros novos museus, com seus espaços “colossais” projetados para abrigar a arte do pós-guerra. Mas esses espaços acabaram “superando” a própria arte: eles valeram-se de sua grande escala como um “pretexto para transformar o museu contemporâneo em um gigantesco espetáculo, capaz de engolir qualquer arte e, sobretudo, todo espectador”²⁶².

É recorrente a comparação do Guggenheim de Bilbao com o Guggenheim de Nova York, de Frank Lloyd Wright (1959), haja vista que ambos se apresentam como objetos escultóricos; mas Wright possui, segundo Foster, uma “lógica formal” – a da espiral –, assim como o conceito programático de “museu como rampa contínua”, que o edifício de Gehry não possui²⁶³. Para Foster, as primeiras obras de Gehry eram baseadas na “Los Angeles vernacular de materiais comuns”, mas no curso do tempo essas formas foram sendo substituídas por outras mais “extravagantes” e “distanciadas” da realidade²⁶⁴. Porém, o maior equívoco – ainda segundo Foster – “é que os admiradores de Gehry tendem a

261 *Ibidem*, p. 33-4.

262 *Ibidem*, p. 37.

263 *Ibidem*, p. 39-40.

264 *Ibidem*, p. 40.

confundir essa arbitrariedade de formas virtuosísticas com liberdade, enquanto sinal de expressão” artística²⁶⁵.

Ao contrário, para Foster, Gehry evoca uma individualidade “que parece mais exclusiva do que democrática”, pois ao invés de “fóruns de engajamento cívico”, seus centros culturais se apresentam mais como “locais de exibição espetaculares e de admiração turística”²⁶⁶. É essa, segundo Foster, a mesma lógica dos novos museus e centros culturais contemporâneos, criados com o propósito de contribuir para o *revival* de empresas e cidades²⁶⁷. Como é o caso do Guggenheim de Bilbao, cujo impacto econômico e cultural foram sentidos já no momento de sua inauguração, em outubro de 1997, gerando uma espécie de “efeito Bilbao” e que representava, segundo ele, “uma forte demanda para espetáculos semelhantes entre os arquitetos contemporâneos do circuito internacional”²⁶⁸. Esta análise de Foster aproxima-se, portanto, da posição de Otília Arantes, que, como visto no primeiro capítulo, caracterizou a arquitetura a partir de sua redução à condição de imagem enquanto forma-mercadoria. Foster reconhece, assim como Jameson e Moneo, que as formas do museu de Gehry não possuem nenhuma relação com o “formalismo pós-moderno”, marcado por citações estilísticas e figurativas, tampouco com o desconstrutivismo, tendências que marcaram, como vimos, o cenário arquitetônico das décadas anteriores. Dito de outro modo: o museu de Gehry não seria nem moderno nem pós-moderno, pelo menos não no sentido do que se atribuiu a estes termos no debate dos anos 1980.

Pedro Arantes ressalta, assumindo outra perspectiva, as questões midiáticas e econômicas que envolveram a construção do museu e destaca, por exemplo, que seu projeto final “teve de ser aprovado por Krens e representantes de Bilbao em *Wall Street*, onde se encontram os investidores do Guggenheim e do mercado das artes”, uma vez que a

265 *Idem, ibidem.*

266 *Ibidem*, p. 41.

267 *Idem, ibidem.*

268 *Idem, ibidem.*

“operação de exportar o Guggenheim como uma empresa multinacional precisava ser avaliada pelo mercado”²⁶⁹. Depois de inaugurado, o museu passou a atrair cerca de um milhão de visitantes por ano, dez vezes mais do que o Guggenheim de Nova York, de modo que, segundo dados oficialmente apresentados, seu gasto foi ressarcido aos cofres públicos, na forma de aumento de arrecadação, após quatro anos²⁷⁰.

Um dos legados do denominado “efeito Bilbao”, foi o marketing em torno do “*starchitect*” (arquiteto-estrela) – embora o próprio Gehry recusasse esse rótulo²⁷¹. A revista *Perspecta*, da *Yale School of Architecture*, publicou recentemente um número dedicado a questão do arquiteto enquanto celebridade, propondo que “no atual mercado de ideias globalizado, o chamado *starchitect* tem meios para influenciar o mundo, além da arquitetura”²⁷². O museu Guggenheim fez de Gehry um dos arquitetos mais famosos do mundo, ao ponto de seu Disney Concert Hall ter sido adotado pela Câmara do Comércio de Los Angeles como símbolo da cidade, substituindo a famosa placa de Hollywood²⁷³; ou, ainda, de ter sua figura exposta na série de TV norte-americana “Os

269 Arantes, P. *A arquitetura na era digital financeira: desenho, canteiro e renda da forma*, op. cit., p. 17.

270 *Idem, ibidem*.

271 Mora, M. “O urbanismo está morto”, *Folha de São Paulo*, +Cultura, São Paulo, domingo, 31 jan. 2010.

272 Cf. Sykes, A. K. (Org.), “Introdução”, in: *O campo ampliado da arquitetura: antologia teórica (1993-2009)*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, pp. 13-24, (p. 21). (Ver também Brendan M. Lee [et al.], “Editorial statement”, *Perspecta: Famous*, n. 37, New Haven, 2005, p. 4).

O artigo faz referência a celebração do arquiteto na sociedade contemporânea, uma vez que ele assumiu uma multiplicidade de papéis: “é o editor convidado de revistas, aparece em programas de televisão e colabora com empresas multinacionais em tudo, desde acessórios de banheiro a estratégias de criação de marca”. (*Ibidem*, p. 4). Podemos acrescentar a presença cada vez mais frequente de arquitetos no cinema, como no já mencionado filme de Sidney Pollack, “Esboços de Frank Gehry” (2005), ou ainda, no recente documentário sobre Norman Foster, “How much does your building weigh, Mr. Foster?” (Quanto pesa o seu edifício, Sr. Foster?, de 2010). Esta película, que conta com o próprio Foster como ator principal, reconstitui sua formação em Manchester e sua posterior consagração como um dos principais arquitetos do mundo. Destaque-se que a heroificação de Foster é nítida em todo o filme, particularmente no último plano-sequência que exhibe o arquiteto esquiando, do alto de seus 75 anos. Ver “How much does your building weigh, Mr. Foster?”, Direção: Norberto López Amado e Carlos Carcas, 78 min. (2010).

273 *Idem, ibidem*.

Simpsons”²⁷⁴, como ressaltou o crítico de arquitetura do *The Guardian*, Jonathan Glancey. Essa disseminação da imagem do Guggenheim-Bilbao, pode também ser vista, segundo Pedro Arantes, em “panos de fundo para propagandas de carro (*Audi*), moda (*Paco Rabane*), perfumes (*Cerutti*), videoclips musicais (*Smashing Pumpkins* e *Simple Mind*) e até de cenário de um filme de James Bond (*Tomorrow Never Dies*)”²⁷⁵.

O Guggenheim de Gehry, continua Arantes, “colaborou decisivamente para transformar a decadente e escura capital basca [...] numa das principais atrações do turismo mundial”²⁷⁶. Porém, não se tratava de “produzir uma cidade melhor e mais justa, mas de construir um lugar que fosse magnetizador de renda”²⁷⁷. Em resumo, o museu foi capaz de reavivar a “ideologia do lugar”, mas sobre a forma degradada de “animação cultural”, como já observara Otília Arantes a propósito do Beaubourg, de Paris²⁷⁸. Esses questionamentos sobre o sucesso econômico do museu são formulados se o tomamos como uma forma rentista, como o faz Pedro Arantes ao reconhecer que, em momentos de crescimento econômico, ocorreu um “inchaço da renda, [...] com sua materialidade territorial expressa através da arquitetura do espetáculo”²⁷⁹. No entanto, o autor observa também que, em momentos de crise, o “balão de renda especulativa pode murchar”²⁸⁰, como ocorreu recentemente com Dubai sob o efeito da crise econômica internacional.

A análise de Pedro Arantes sobre o museu Bilbao é, assim, análoga ao diagnóstico apresentado por Otília Arantes a propósito do Beaubourg,

274 Glancey, J. “Frank Gehry: de Bilbao aos Simpsons”, *O Estado de São Paulo*, 05 jul. 2008.

275 Arantes, P. *A arquitetura na era digital financeira: desenho, canteiro e renda da forma*, op. cit., p. 224. (Ver também Beatriz Plaza, “The Guggenheim-Bilbao museum effect” (1999), e Anna Kligmann, *Brandscapes: architecture in the experience economy* (2007).

276 *Ibidem*, p. 17.

277 *Idem, ibidem*.

278 Arantes, O. “Os dois lados da arquitetura francesa pós-Beaubourg”, in: O. Arantes, *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. São Paulo: Edusp, 1995, pp. 157-214 (p. 185-6).

279 Arantes, P. *A arquitetura na era digital financeira: desenho, canteiro e renda da forma*, op. cit., p. 285.

280 *Idem, ibidem*.

de que as políticas do espetáculo e de “animação cultural” operaram em contrapartida às políticas de proteção social e do pleno emprego, ao longo das décadas de 1980 e 1990. Entretanto, essa situação se alterou pela primeira vez em 2001, com o ataque ao *World Trade Center* e a retração do turismo internacional, seguido da crise econômica internacional iniciada em 2008 e o desaquecimento do mercado financeiro. Basta lembrar, como faz Pedro Arantes, que dezenas de obras contratadas junto aos “arquitetos-estrelas” foram canceladas desde a crise de 2008-2009: “com os recursos públicos sendo drenados para socorrer o sistema financeiro, as obras supérfluas ou especulativas também começaram a ser canceladas”²⁸¹. Afinal, “para prefeituras e governos, multiplicar complexos edifícios em torno da cultura do excesso passou a ser algo considerado um tanto descabido”²⁸².

Chin-Tao Wu também criticou acerbamente o Guggenheim de Bilbao no final da década de 1990, contestando as “informações oficiais” de que o museu havia atraído um milhão de turistas por ano, já que por trás desse valor, “anunciado ao som de fanfarras”, não foram apresentadas informações precisas em relação ao quanto o turismo aqueceu a economia da cidade²⁸³. Segundo a autora, a questão central é que “o dinheiro basco” poderia até “comprar o panteão da alta cultura norte-americana” – referindo-se à aquisição de um acervo –, mas uma cidade necessitava de algo mais que um “edifício célebre”²⁸⁴. Além disso, Wu interrogava o que aconteceria com o museu no momento em que a mídia voltasse suas atenções para outros grandes eventos artísticos. Perguntava, ignorando o “barulho e o *glamour*” que o envolvia, que tipo de “herança tangível” o Guggenheim de Bilbao legaria efetivamente para a cidade e seus habitantes²⁸⁵.

281 *Idem, ibidem*.

282 *Idem, ibidem*.

283 Wu, C. “Conclusão: conservadorismo e neoconservadorismo”, *op. cit.*, p. 314.

284 *Ibidem*, p. 315.

285 *Ibidem*, p. 316.

Atualmente, com a retração econômica causada pela crise global desencadeada em 2008, podemos concluir que um ciclo se encerrou, pois, como declarou o próprio Gehry, “os tempos do excesso acabaram. Acabou-se o desperdício e é preciso enfrentar esse desafio. Não sei se isso é bom ou ruim, mas é o que há. É preciso poupar energia e dinheiro”²⁸⁶. Daí, observa Pedro Arantes, termos como “excesso” ou “desperdício” não são mais apropriados para “uma nova produção abalada pela onda de escassez”²⁸⁷. É evidente, desde então, certa economia de meios na nova produção arquitetônica, em que a “sobriedade” e a “moderação” passam a ser requisitadas não só pelos críticos, mas também pelos arquitetos, senão pela própria sociedade, reorientando a arquitetura numa dimensão menos formal e rentista. No entanto, mesmo nos casos de museus que reagiram ao modelo de Bilbao, é possível identificar ainda, como veremos adiante, uma dimensão de espetacularidade. É possível também, apesar da atual crise econômica – tanto na Europa quanto nos Estados Unidos –, que a arquitetura de franquia “tipo Gehry” continue, mas certamente em versão menos dispendiosa. O futuro, contudo, inclusive o dos museus, é incerto.

286 Gehry, F., *apud* Arantes, P. *A arquitetura na era digital financeira: desenho, canteiro e renda da forma*, *op. cit.*, p. 285.

287 Arantes, P. *op. cit.*, p. 285-6.

Museu Guggenheim Bilbao, Frank Gehry, Bilbao (1993-97).
desenho, maquete física e modelo digital.

Museu Guggenheim Bilbao, renderização em CATIA.

Museu Guggenheim Bilbao, imagens de maquete construída em fevereiro de 1994.

Museu Guggenheim Bilbao, imagens do edifício em construção.

Museu Guggenheim Bilbao (continuação).

Museu Guggenheim Bilbao (continuação).

4. A AMPLIAÇÃO DO MUSEU DO PRADO, DE RAFAEL MONEO (2000-2007).

A centralidade dos museus na cena artística e cultural manifestou-se também na ampliação de sedes de antigos museus. Iniciada a partir da década de 1980, a chamada “cultura dos anexos” buscou reforçar o sucesso do museu enquanto cultura de massa, trazendo maior visibilidade às coleções e também à própria arquitetura. Trata-se de ampliações e reestruturações de edifícios já existentes, geralmente de museus tradicionais, que buscam atender às necessidades decorrentes tanto do crescimento exponencial de seus acervos e visitantes, quanto das atividades, agora corriqueiras, de animação cultural.

No amplo panorama da arquitetura de anexos, há exemplos como o anexo do *Grand Louvre*, em Paris, do arquiteto I. M. Pei (1983-1989); a extensão da *National Gallery*, em Londres, de Robert Venturi (1985-1991); o anexo do Museu Judaico, em Berlim, de Daniel Libeskind (1988-1999); além de anexos de museus modernos, como o do Guggenheim de Nova York, que, inaugurado em 1959, recebeu um novo edifício em 1992. Em linhas gerais, é possível identificar duas tendências. Em primeiro lugar, identifica-se aquela que, seguindo a chave do museu escultural, contrasta com o edifício principal e sua paisagem original, na qual se encaixa o ainda não inaugurado projeto para o anexo da *Tate Modern*, em Londres, do escritório suíço Herzog & De Meuron – estudado no próximo capítulo. Nesses casos, como veremos, a obra estabelece um contraponto ou mesmo uma disjunção radical em relação ao museu preexistente.

Há, contudo, outra posição – dita contextualista –, caracterizada por formas que pretendem se integrar ao edifício original e, em alguns casos, ao tecido urbano. Nessa vertente, é possível congregiar diferentes exemplos de anexos que procuram estabelecer uma continuidade em relação às características construtivas dos espaços anteriores. Como é o caso da conhecida ampliação da *National Gallery* (1985-1991), assinada por Venturi, que, embora esteja influenciada pela iconografia pós-

moderna, procura não sobrepor-se ao edifício original; ou ainda, do projeto para o *Neues Museum* (2009), feito pelo arquiteto David Chipperfield, na Ilhas dos Museus, em Berlim, que, salvo as devidas diferenciações entre si, respeita igualmente as condições tipológicas existentes.

No entanto, seguindo essa tendência, o grande destaque deve ser dado ao anexo do Museu do Prado, em Madri, do arquiteto Rafael Moneo, inaugurado em 2007 e considerado não somente um dos principais paradigmas na arquitetura de anexos, como também o momento crucial da viragem na “cultura dos novos museus” durante a primeira década do século XXI, marcada não mais pelo museu enquanto espetáculo do urbano, mas por uma retração e um recolhimento formal. Pode-se dizer que essa perspectiva possui como característica uma maior simplificação e, em alguns casos, um contextualismo, tanto na volumetria quanto na escala do edifício. Indo, portanto, no caminho contrário ao caráter iconográfico e escultural que marcou a arquitetura dos museus nas décadas de 1980 e 1990, como visto nos exemplos anteriores do Beaubourg (1977) e do Guggenheim de Bilbao (1997).

A intervenção de Moneo se deu em torno da área do edifício que abriga a sede do Museu Nacional do Prado, projetado originalmente pelo arquiteto Juan de Villanueva em 1785 como Gabinete de Ciências Naturais e destinado mais tarde à criação do Museu Real de Pinturas e Esculturas, que posteriormente recebeu o nome de Museu Nacional do Prado, inaugurado em 1819²⁸⁸. O programa de Moneo inclui a criação de um edifício-anexo e novas salas de exposição, além da restauração do antigo Claustro dos Jerônimos como parte da expansão. O projeto foi escolhido para execução no ano de 1998, mas as obras se iniciaram em fevereiro de 2002. O novo edifício abrange mais de 22 mil metros quadrados de superfície, o que corresponde a um acréscimo de mais de 50% de área, permitindo reordenar a disposição de serviços e funções referentes à

288 Museo Nacional del Prado, “Historia del Museo”, disponível em: <<http://www.museodelprado.es/en/la-institucion/historia-del-museo>>.

exibição e à conservação das obras²⁸⁹. Moneo procurou não se sobrepor ao antigo edifício e as arquiteturas fronteiriças, ampliando o museu através de um complexo formado pelo edifício-anexo (novo), o edifício Villanueva e o Claustro restaurado²⁹⁰.

O “contextualismo”, isto é, a integração do edifício ao tecido urbano, pode ser visto no modo como Moneo trata a relação entre os dois edifícios (antigo e novo), atenuando as diferenças por meio da criação de espaços subterrâneos, cuja cobertura é uma plataforma ajardinada que remete aos jardins do século XVIII, e onde em seu interior foram instalados serviços como auditório, lojas e cafés, e a conexão entre os ambientes. O edifício-anexo construído por Moneo ao lado da igreja possui uma forma cúbica de tijolo aparente, numa clara referência aos materiais construtivos da estrutura anterior, criando ambientes iluminados por luz natural. Sua fachada é constituída por uma porta de bronze, realizada pela escultora Cristina Iglesias. Já a chamada Porta de Velásquez, do edifício Villanueva, foi restaurada e reabilitada pelo projeto²⁹¹.

A intervenção de Moneo privilegia a expansão por meio de pisos subterrâneos, além da construção do novo edifício em torno do Claustro dos Jerônimos. A área expositiva foi ampliada com a implementação de novos espaços para as exposições temporárias, deslocados, sobretudo, para o edifício dos Jerônimos, o que recuperou cerca de 3 mil metros quadrados úteis para a exibição de obras da coleção permanente no edifício Villanueva²⁹². O projeto incorporou ainda a restauração e a reabilitação do claustro, que foi desmanchado e igualmente restituído em sua exata dimensão original. O edifício recebeu uma cobertura de aço e vidro, permitindo sua utilização para exposições temporárias, além de agregar uma sala de leitura. A intervenção consiste na construção de uma

289 *Idem*, “La ampliación”, disponível em: <<http://www.museodelprado.es/la-institucion/la-ampliacion>>.

290 *Idem*, *ibidem*.

291 *Idem*, *ibidem*.

292 *Idem*, *ibidem*.

cobertura translúcida que ilumina a sala do claustro, isolando-a²⁹³. Assim, a ligação física entre o edifício Villanueva e o claustro dos Jerônimos é feita por meio dessa nova estrutura, que envolve o claustro e o integra ao conjunto do museu. Tal enlace possibilita, segundo Moneo, o fluxo de visitantes entre o espaço do antigo prédio e o novo anexo, instalado na lateral da igreja²⁹⁴.

Na compreensão de Moneo, a proposta do concurso exigia um “excesso de rigor”²⁹⁵, uma vez que buscava estabelecer um projeto arquitetônico com programas precisos, partindo de uma definição clara do que seria construído. Contudo, a aceitação do rigor imposto pelos limites do programa não impedia que se agisse com relativa liberdade. Moneo faz referência à frase de Paul Valéry: “A maior liberdade nasce de um rigor também maior”²⁹⁶, referindo-se à importância de se respeitar as bases do concurso, haja vista a necessidade de se intervir em um edifício tradicional e inserido em um contexto histórico já consolidado, o que acrescia a atenção ao entorno. É nesse sentido que Moneo aspirava à mesma “liberdade” referida pelo poeta francês, isto é, enquanto resultado de um rigor em relação aos dados preexistentes.

Assim, seu projeto é condicionado à aceitação das regras volumétricas estabelecidas pelo edifício Villanueva e pela construção em torno do Claustro. Conforme afirma o arquiteto, a ênfase do projeto não está na arbitrariedade da forma arquitetônica – como em Gehry –, mas em ajustar o complexo anterior ao novo programa de atividades do museu. O dispositivo proposto tinha o objetivo de integrar as novas construções às estruturas históricas. O elemento crucial, segundo Moneo, está na área de enlace entre o claustro dos Jerônimos e o Prado, na qual optou-se pela conexão por meio da construção de uma cobertura de vidro

293 *Idem, ibidem*.

294 *Idem, ibidem*.

295 Moneo, R. “Ampliacion del Museo del Prado: Madrid, España, 1996/1998/1999”, *El Croquis (Rafael Moneo 1995-2000)*, Madrid, n. 98, 2000, pp. 186-91 (p. 186). (Aqui em tradução livre).

296 Valéry, P., *apud* Moneo, R. *op. cit.*, p. 186. (Ver também Paul Valéry, *Eupalinos ou o arquiteto*. São Paulo: Editora 34, 1996).

sobre as instalações. Essa peça foi edificada numa estrutura de aço e apoiada sobre a claraboia da sala de instalações, evitando gerar um conflito com a estrutura anterior e permitindo, no registro do arquiteto, tanto a “iluminação quanto o isolamento”²⁹⁷.

Essa alegada continuidade entre os volumes construídos se dá, segundo Moneo, por meio de um complexo arquitetônico no qual o edifício Villanueva e as novas construções ficam enlaçados através da referida estrutura de vidro, com o objetivo de se produzir uma arquitetura que atue substancialmente em seu entorno. Isso permite que o visitante localize o espaço de recepção, a partir do qual é possível aceder à entrada do edifício: o Museu do Prado propriamente dito (edifício Villanueva), as salas de exposições temporárias, as chamadas salas multiuso e a biblioteca, assim como todos os outros serviços. É também sob essa “cunha envidraçada”²⁹⁸ que se localizam o auditório (com capacidade para quatrocentas pessoas), a cafeteria e o restaurante, além da loja de *souvenirs*²⁹⁹.

O acesso ao museu se faz pela abside, onde até então localizava-se o auditório, que acabou dando lugar a uma área de recepção na qual é possível obter informações sobre o museu³⁰⁰. Já o acesso às salas de exposições temporárias é feito a partir do saguão/corredor, que cruza de modo subterrâneo a rua Ruiz de Alarcón e corre paralelamente à rua Casado Del Alisal³⁰¹. Com 4,5 metros de altura, essas salas ocupam uma superfície de 1.110 m², assim como aquelas que se encontram sob o claustro³⁰². O espaço destinado às exposições temporárias possui 6 metros de altura e também foi elaborado no mesmo nível do edifício, com uma superfície total de 460 m², iluminada por luz natural³⁰³. Nas palavras

297 Moneo, R. “Ampliacion del Museo del Prado”, *op. cit.*, p. 188.

298 *Idem*. O termo original usado por Moneo é “*cuña acristalada*”.

299 *Idem, ibidem*.

300 *Ibidem*, p. 190.

301 *Idem, ibidem*.

302 *Idem, ibidem*.

303 *Idem, ibidem*.

de Moneo, procurou-se manter a “integridade do claustro”³⁰⁴. A proposta de construção, portanto, “contempla uma volumetria sucinta”³⁰⁵, que aceita a definição dos limites estabelecidos pelo projeto. Desse modo, a referida continuidade entre o pavimento do Prado e dos Jerônimos se coloca como fundamental³⁰⁶.

Na planta de acesso dessa nova construção se dispuseram, além das salas de exposições temporárias (cujas plantas, conforme foi dito, coincide com a do claustro), salas multiuso e serviços correspondentes (quiosques, sanitários, balcão de informações, segurança). Na compreensão do arquiteto, para que o quarteirão do museu fosse concebido como o resultado de um “bom entorno das arquiteturas que o compõem”³⁰⁷, era necessário tratá-lo a partir de sua própria “diversidade, ao invés de impor uma homogeneidade artificial”³⁰⁸, tal como haviam feito certos anexos de museus – como o de Robert Venturi para a *National Gallery*, que será analisado a seguir. Isto porque, segundo o próprio Moneo:

Se a ampliação do Museu do Prado tem algum interesse, certamente é que as soluções canônicas, feitas em museus como o Louvre, a *National Gallery* e o *British Museum*, não foram feitas. Nela, foi levada em conta a peculiaridade do museu madrileno. Não houve um desvirtuamento da escala e do caráter do Prado antigo. Vejo a intervenção no Prado como uma operação simbiótica, em que as novas construções aderem à antiga sem mudar seu caráter. Ver como o público utiliza o velho e o novo edifício, sempre com naturalidade, e ver que o impacto da ampliação na malha urbana é positivo, essas duas coisas são minhas maiores satisfações com esse projeto, depois de tanta polêmica que provocou³⁰⁹.

Vale ressaltar que a obra de Moneo é marcada pela “influência de soluções consagradas pela arquitetura orgânica do norte da Europa e o

304 *Ibidem*, p. 191.

305 *Idem, ibidem*.

306 *Idem, ibidem*.

307 *Idem, ibidem*.

308 *Idem, ibidem*.

309 Moneo, R., *apud* Gioia, M. “Livro de ensaios do arquiteto Rafael Moneo chega ao Brasil”, *Folha de S. Paulo, caderno Ilustrada*, 9 fev. 2009.

debate intelectual dos italianos”³¹⁰, como identifica o crítico Fernando Serapião. Essas referências se explicam pelo fato de, após se formar na faculdade, Moneo ter ido morar na Escandinávia, onde teve contato com Alvar Aalto e com Jørn Utzon. Posteriormente, já vivendo na Itália, ele participou do debate crítico arquitetônico da década de 1960, animado por intelectuais como Vittorio Gregotti, Manfredo Tafuri e Aldo Rossi. De volta à Espanha, Moneo iniciou suas atividades como professor, o que também marcou sua obra enquanto arquiteto, dando a ela o seu caráter de intelectualidade e o diálogo constante com a história da arquitetura.

Moneo rejeita a ideia defendida pelo arquiteto italiano Aldo Rossi de “tipo”, pois, como definiu o historiador Alan Colquhoun, sua obra se identifica mais por elementos que por uma “forma global”³¹¹. Contudo, para o crítico brasileiro, mesmo que Moneo se coloque contra a adoção de soluções tipológicas no sentido atribuído por Aldo Rossi, afirmando não se preocupar com a constituição de uma linguagem própria e sim com a solução dos problemas específicos de cada projeto, é possível identificar certas ressonâncias ou continuidades entre suas obras³¹². Na visão de Serapião, sua proposta é mais “contida e inteligente diante da arquitetura do espetáculo”³¹³, de modo a dar mais ênfase ao entorno do edifício, já que para o próprio Moneo “a arquitetura não deve impor sua presença ansiosamente”³¹⁴. Assim, mesmo assumindo muitas vezes a posição de protagonista, sua obra insere-se melhor, nos termos de Serapião, na condição de “coadjuvante da cena”, como no caso da ampliação do museu do Prado³¹⁵.

310 Serapião, F. “Coadjuvação protagonista”, *Revista Projeto Design*, n. 355, set. 2009, pp. 102-5 (p. 102).

311 Cf. Serapião, F. “Coadjuvação protagonista”, *op. cit.* p. 103.

Aqui, Serapião se refere ao texto de Alan Colquhoun, “Entre el tipo y el contexto”, *A&V*, n. 36, 1992, p. 8-11.

312 Serapião, F. “Coadjuvação protagonista”, *op. cit.*, p. 104.

313 *Ibidem*, p. 105.

314 Moneo, R., *apud* Serapião, F. “Coadjuvação protagonista”, *op. cit.*, p. 105.

315 Serapião, F. *op. cit.*, p. 105.

Seguindo nessa direção, é revelador o ensaio do arquiteto e crítico catalão Ignasi de Solà-Morales “Do contraste à ideologia”³¹⁶, no qual o autor avalia o conceito de “intervenção arquitetônica” em edifícios já existentes, a partir de duas posições opostas: o contraste – marca da arquitetura moderna – e a analogia – característica, por sua vez, da arquitetura posterior. No caso do modernismo, é possível observar, por exemplo, tanto na “Carta de Atenas dos restauradores”, de 1931, quanto na do Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM), de 1933, uma posição de “contraste” entre as intervenções e os edifícios históricos³¹⁷. Tal posição era determinada pela preocupação do modernismo em demarcar a nova linguagem da arquitetura de vanguarda nas novas construções realizadas em áreas históricas³¹⁸.

A arquitetura moderna, nas palavras de Solà-Morales, “definida de modo paradigmático um tipo de relação caracterizado pela preponderância do efeito de contraste sobre qualquer outro tipo de categoria formal”³¹⁹. O “contraste”, contudo, segundo ele, deixou de ser predominante a partir da década de 1960, quando os arquitetos começaram a seguir o princípio da “analogia” para realizar suas intervenções. Tal princípio consiste na “interpretação das características predominantes do antigo edifício, de modo a fazê-las ressoar na parte a ser acrescentada”³²⁰.

A obra de Moneo no Museu do Prado seria então sintomática dessa nova posição de analogia, uma vez que, segundo o autor catalão, “Moneo avança pelo estreito caminho definido pelas leis do próprio edifício, pela lógica de sua composição e pela organização existente da estrutura e do espaço”³²¹. Não havendo “espaço algum para a ironia” – marca do pastiche pós-moderno – o projeto de Moneo “completa o edifício existente

316 Solà-Morales, I. “Do contraste à analogia: novos desdobramentos do conceito de intervenção arquitetônica”, in: Kate Nesbitt, *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, pp. 252-63.

317 *Ibidem*, 257-8.

318 *Ibidem*, p. 257.

319 *Ibidem*, p. 255.

320 *Ibidem*, p. 258.

321 *Ibidem*, p. 260.

ao mesmo tempo que apaga ao máximo os sinais da intervenção³²². Assim, poderíamos ver o anexo de Moneo no Prado como uma aproximação analógica entre o novo e o antigo edifício, uma vez que as características estruturais originais são mantidas.

Essa acolhida da obra de Moneo, contudo, não é pacífica, pois segundo o historiador Willian Curtis, é difícil rotulá-la numa categoria histórica ou estilística, uma vez que o arquiteto “resiste obstinadamente à ideia de um estilo pessoal”³²³. Partindo das particularidades de cada lugar onde a obra é realizada, Moneo renega a qualquer tipo de determinismo ou mesmo de tendência arquitetônica propriamente dita. Contudo, Curtis observa que os elogios dirigidos por parte da crítica aos “supostos valores tectônicos” e “topográficos”, fez com que muitos aspectos importantes acabassem encobertos, comprometendo sua compreensão³²⁴.

No entender de Curtis, o fato de Moneo partir do princípio de que cada edifício deve representar uma “resposta singular às condições com as que se depara”³²⁵ faz com que não seja possível formular uma linguagem arquitetônica propriamente dita, ainda que se possa identificar em sua obra certos elementos recorrentes. Segundo o autor, é difícil dizer em que medida os modelos históricos tornaram-se determinantes em seu processo construtivo, uma vez sua obra está “impregnada pela arquitetura do passado”³²⁶. Assim, Moneo efetua em um mesmo edifício diferentes leituras históricas: “é um *expert* em encontrar vínculos entre edifícios de diferentes épocas”³²⁷, de modo que seus edifícios incluem “intenções complexas” e até mesmo “ideias contraditórias”³²⁸. Nos termos de Curtis:

322 *Idem, ibidem*.

323 Curtis, W. “Rafael Moneo: la estructura de las intenciones”, *El Croquis (Rafael Moneo 1995-2000)*, Madrid, n. 98, 2000, pp. 28-40 (p. 28). (Aqui em tradução livre).

324 Curtis faz referência aqui à recepção feita por Frampton da obra de Moneo enquanto “resistência à modernização tecnológica”. (*Ibidem*, p. 28). (Ver “Homage to Iberia: An Assessment”, in: Martha Thorne; Pauline Saliga. *Buiding in New Spain*, p. 45).

325 *Ibidem*, p. 30.

326 *Idem, ibidem*.

327 *Idem, ibidem*.

Para Curtis, embora Moneo não tenha a intenção de preservar um estilo pessoal, possui certas “estruturas de pensamento” que influenciam tanto a maneira que opera com os exemplos retirados do passado quanto em suas inovações. É o caso, por exemplo, segundo ele, da Catedral de Los Angeles, em que o arquiteto recorreu a vários exemplos

Talvez Moneo não tenha muita predileção pela ideia de preservar um estilo consistente e pessoal, mas sem sombra de dúvidas o arquiteto possui algumas estruturas de pensamento profundamente arraigadas que influenciam tanto sua maneira de transformar os exemplos do passado quanto a forma em que apresenta suas novas ideias³²⁹.

É possível, conforme Curtis, que essa interação dinâmica de diferentes elementos numa mesma obra corresponda à interpretação feita por Moneo da sociedade no fim do século XX e, neste ponto, sua interpretação da arquitetura de Gehry foi importante ao revelar diferentes estratégias formais que possibilitassem a criação de “contrastes inesperados e até mesmo dissonantes”³³⁰ em sua obra. Assim, a arquitetura de Moneo é caracterizada, nos termos do autor, por sua habilidade em evocar diferentes ressonâncias históricas se valendo de uma nova linguagem arquitetônica. E é justamente nesse ponto que Curtis faz a crítica à arquitetura de Moneo, pois, para o autor, há no arquiteto um “fascínio pelo caráter ‘artificial’ e ‘fictício’ da arquitetura”, de maneira que é “errôneo” identificá-lo a uma “ideia simplista e moralizante de ‘honestidade estrutural’ ou de ‘retidão tectônica’”³³¹, como faz Frampton.

No entanto, Curtis reconhece que Moneo não se rendeu ao mesmo fascínio dos arquitetos contemporâneos pelas superfícies e pelas arquitetônicas, como também não partilhou de uma arquitetura enquanto caixa neutra e imaterial. Se é possível falar da existência de certo formalismo ou caráter escultórico em sua obra, como no exemplo das “peles vítreas” do edifício Kursall, em San Sebastián, isto só de dá, segundo ele, na medida em que esses edifícios ou elementos mais

da história da arquitetura religiosa, sem desconsiderar a linguagem espacial da arquitetura moderna – marcada pela ambiguidade entre o interior e o exterior do edifício –, proveniente de sua interpretação da catedral de Ronchamp, de Le Corbusier.

328 *Ibidem*, p. 34.

329 *Ibidem*, p. 32.

330 *Idem, ibidem*.

331 *Ibidem*, p. 38.

escultóricos respondem sempre às características da paisagem, da cidade e do entorno³³².

Nesse sentido, o debate entre modernismo e pós-modernismo não elucidou a compreensão da arquitetura de Moneo, haja vista, segundo Curtis, que a própria arquitetura pós-moderna foi um “fenômeno de pouca duração e relativamente localizado”³³³. Isso porque o fenômeno genericamente denominado pelo termo de pós-modernismo baseava-se em uma “reutilização óbvia do passado”³³⁴, ao contrário da arquitetura de Moneo, que parte de uma maior complexidade no modo de abordar o tema da história e da tradição, seguindo um caminho diverso do pastiche histórico pós-moderno.

A “obsessão pós-moderna” pelas colagens e fragmentos, ao invés das “totalidades urbanas” que marcaram a arquitetura moderna, representa – no registro do autor – a intenção de se reconhecer as características do lugar e uma preocupação mais geral com o passado enquanto crítica ao movimento moderno³³⁵. Por outro lado, os representantes pós-modernos “jogavam” com a linguagem clássica, como o edifício Portland, de Michael Graves, por exemplo, que usava composições coloridas de caráter lúdico para aludir à história da arquitetura.

Assim, a “comercialização norte-americana do classicismo pós-moderno”³³⁶ não pode ser tomada como referência para a compreensão da obra do arquiteto espanhol. O anexo do Prado, como já foi dito, volta-se à antiga anatomia estrutural existente, criando uma experiência de continuidade espacial. O museu se configuraria então, segundo o autor, como uma “caixa de ressonância da história local”³³⁷, evitando as referências óbvias e superficiais do classicismo pós-moderno. Portanto,

332 *Idem, ibidem*.

333 Curtis, W. “O pluralismo na década de 1970”, in: W. Curtis, *Arquitetura moderna desde 1900*. Porto Alegre: Bookman, 2008, pp. 589-613 (p. 618).

334 *Ibidem*, p. 589.

335 *Ibidem*, p. 619.

336 *Ibidem*, p. 631.

337 *Idem, ibidem*.

sua obra se relaciona com o passado sem recair no pastiche, respondendo à topografia e ao contexto sem negar as necessidades de expressão formal.

O pastiche, cabe lembrar, segundo a definição de Fredric Jameson, é a “imitação de um estilo singular ou exclusivo, a utilização de uma máscara estilística, uma fala em língua morta”³³⁸. Trata-se, segundo ele, do “mimetismo de outros estilos, particularmente dos maneirismos e tiques estilísticos”³³⁹. Todavia, o autor ressalta a importância de se compreender o pastiche enquanto uma reação ao modernismo acadêmico, tal como faz Curtis, uma vez que os arquitetos modernos estavam comprometidos com a invenção de um estilo pessoal e único. Com o advento da pós-modernidade e da sociedade do consumo, tornou-se impossível – na visão do autor – a criação de um estilo novo. O pastiche surge, portanto, “num mundo em que a inovação estilística não é mais possível, e tudo o que restou é a imitação de estilos mortos”³⁴⁰.

Seguindo essa perspectiva, podemos perguntar se é possível conceber a obra de Moneo enquanto crítica à arquitetura pós-moderna? Haja vista seu diálogo com as obras de Aldo Rossi e Robert Venturi, dois dos principais expoentes do pós-modernismo arquitetônico. Segundo Moneo, a obra de Venturi representaria uma crítica radical à “ortodoxia” do modernismo³⁴¹, procurando responder “com uma arquitetura mais complexa, que possibilitava o uso da liberdade ante a norma”³⁴². Em resumo, sua obra podia ser vista como “um discurso contra a tirania ideológica da arquitetura moderna”³⁴³, nas palavras do autor.

338 Jameson, F. “Pós-modernidade e sociedade de consumo”, *Novos Estudos*, São Paulo, n. 12, jun. 1985, pp. 16-26 (p. 19).

339 *Idem, ibidem*.

340 *Idem, ibidem*.

O que significa, segundo o autor, a “falência do novo e o encarceramento do passado”, ou, dito de outro modo, o próprio fim da arte e o desaparecimento do sentido de história, uma vez que se perderia todo o potencial subversivo que caracterizou a arquitetura moderna. (*Ibidem*, p. 20).

341 Moneo, R. “Venturi & Scott Brown”, in: R. Moneo, *Inquietação teórica e estratégia projetual na obra de oito arquitetos contemporâneos*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, pp. 49-93 (p. 51).

342 *Idem, ibidem*.

343 *Ibidem*, p. 52.

No entanto, enquanto a obra de Venturi foi recebida pelos europeus em chave crítica (da liberdade ante a norma), já para os americanos ela assumiu outro caráter mais populista e especulativo, argumenta Moneo. O livro da década de 1970 “Aprendendo com Las Vegas”, por exemplo, distanciou-se do viés crítico e das extensas imersões na história da arquitetura que caracterizaram sua obra de origem³⁴⁴. Se no primeiro livro Venturi faz um ataque radical à arquitetura moderna de maneira mais “acadêmica”, já no segundo o faz em tom “populista” por meio das técnicas e materiais convencionais³⁴⁵. Assim, podemos identificar em suas últimas obras uma prevalência do iconográfico, além da recusa da leitura da história da arquitetura, distanciando-se, portanto, do caráter prospectivo e de oposição que marcou o início de sua obra.

A “prevalência do iconográfico”, para Moneo, pode ser vista no edifício-anexo realizado por Venturi para a ampliação da *National Gallery*, em Londres, entre 1986 e 1991. Na opinião do autor, o anexo pretendeu estabelecer uma “aproximação literal” da arquitetura do edifício original, construído por William Wilkins. Essa aproximação buscava, segundo os próprios autores do projeto, “vibrar por empatia”³⁴⁶. Para Moneo, os arquitetos “aceitam a ordem de medidas estabelecida pelas salas da *National Gallery*”, todavia, as salas do edifício de Venturi – ao contrário do que ocorre com o de Wilkins – não seguem um padrão. Isto porque, diz ele: “esse contraste interior/exterior, tão caro a Venturi e Scott Brown, resulta de uma grande diversidade de salas, algo a que os arquitetos parecem conceder importância substancial”³⁴⁷.

Há uma ambiguidade do espaço, nos termos de Moneo, que caracteriza a obra dos arquitetos: “Venturi e Scott Brown parecem dispostos a criar a ambiguidade que leva o observar, à primeira vista, a

344 *Ibidem*, p. 56.

Moneo se refere aqui ao livro “Complexidade e contradição em arquitetura”, publicado pela primeira vez em 1966. (Ver Robert Venturi, *Complexidade e contradição em arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995).

345 *Ibidem*, p. 77.

346 *Ibidem*, p. 87

347 *Idem, ibidem*.

interpretar o espaço como simétrico”³⁴⁸. É fundamental reconhecer a continuidade entre os edifícios, dada a importância que os arquitetos atribuíram à justaposição dos volumes dos edifícios, na seleção dos materiais construtivos, além da própria linguagem usada nas fachadas. Essa articulação – que segundo Moneo se resolve enquanto “artifício” – faz com que “o modesto acesso lateral à escada transforme-se em um panorama magnífico e espetacular”³⁴⁹.

A série de pilastras, outro elemento reproduzido por Venturi, foram tratadas, segundo Moneo, “mais como elementos iconográficos do que como signos referenciais de uma ordem interna”³⁵⁰. Dito de outro modo, o anexo busca reafirmar a “condição eminentemente visual” de sua arquitetura, haja vista que “o exibicionismo da liberdade é encarado como norma”³⁵¹. Moneo identifica ainda a diversidade existente entre as fachadas:

Venturi e Scott Brown entendem que cada uma das fachadas – situadas em condições urbanas muito diferentes – demanda uma arquitetura diferente. A coerência formal não procede de sua estrutura interna. Muito pelo contrário, Venturi e Scott Brown acreditam – e na *Sainsbury Wing* o mostram bem – que seu projeto resulta da resposta a solicitações específicas e singulares, o que possibilita um edifício capaz de assumir uma diversidade semelhante à que vemos na colagem dos pintores. Basta passear ao redor da *Sainsbury Wing* para encontrar, por exemplo, a fachada que respeita Wilkins (com um pano de vidro), a fachada simétrica sobre a pracinha acima da *St. Martin's Street* (que incorpora a tipografia e as grades de ventilação como elementos plásticos) e assim por diante. Em uma palavra, para encontrar a contradição domada³⁵².

Há, portanto, segundo Moneo, a predominância de uma “iconografia simplificada”, possível de ser identificada, por exemplo, no modo como os arquitetos tratam os arcos usados para cobrir a escada. Tais estruturas apresentam-se como uma “simples ampliação de um modelo de papelão,

348 *Ibidem*, p. 90.

349 *Ibidem*, p. 88.

350 *Idem*, *ibidem*.

351 *Ibidem*, p. 89.

352 *Idem*, *ibidem*.

com longíquas ressonâncias das arcadas da arquitetura tradicional”³⁵³. Em suma, o anexo da *National Gallery* é marcado pela tensão que caracteriza seus últimos projetos. Nas palavras de Moneo, trata-se de “conciliar a leitura da arquitetura histórica” de *Complexidade e contradição* com o “uso da iconografia” de *Aprendendo com Las vegas*³⁵⁴.

Já em relação a Rossi, Moneo destaca a ênfase dada pelo arquiteto italiano a noção de “tipo”, que refere-se à “imagem profunda [...] do que é uma casa, do que é uma escola, do que é um hospital”, e – podemos acrescentar – do que é um museu³⁵⁵. Segundo Moneo, é justamente com essas imagens, e não com as estruturas, que a cidade foi se constituindo tipologicamente na concepção de Rossi. Segundo Moneo, “os tipos que dão valor à forma arquitetônica”³⁵⁶, e foi por meio deles que Rossi operou sua crítica ao caráter autoral das obras de vanguarda. O tipo seria então a imagem original e arquetípica dos elementos que compõem sua arquitetura. No entanto, é aí justamente que reside a crítica de Moneo ao conceito de tipo de Rossi, pois este acabou resolvendo-se, diz ele, restritamente na “iconografia”, desviando-se, portanto, de sua proposição inicial³⁵⁷.

Daí que, para Moneo, a atenção dada inicialmente às formas primárias, simples, elementares, ditas arquetípicas, acabou desviando-se em direção ao figurativo e imagético, que se deleita na “iconografia como suporte do sentimento”³⁵⁸. O exemplo do *Bonnefantenmuseum*, em Maastricht, em 1993, demonstra como seus últimos edifícios não se baseavam mais na construção e sim na imagem, segundo Moneo. Nesse sentido, Moneo critica a concepção arquitetônica de Rossi, argumentando que o “edifício é algo muito mais complexo, que resiste ao processo de simplificação ao qual o submeteu Rossi nos últimos anos de sua

353 *Ibidem*, p. 90.

354 *Ibidem*, p. 93.

355 Moneo, R. “Aldo Rossi”, in: R. Moneo, *Inquietação teórica e estratégia projetual na obra de oito arquitetos contemporâneos*, op. cit., pp. 95-134 (p. 99).

356 *Idem*, *ibidem*.

357 *Ibidem*, p. 100.

358 *Ibidem*, p. 124.

carreira”³⁵⁹. Em suma, sua arquitetura teria se rendido a “tirania da forma” que permeou a arquitetura nos anos 1970 e 1980.

É possível, portanto, observar a inoperância da “arquitetura-tipo”³⁶⁰ para se pensar tanto os novos museus, quanto seus anexos, uma vez que cada qual investe na singularidade ou ineditismo formal. Em outros termos, a noção da arquitetura enquanto “forma arquetípica” e idealizada do que seria um museu teria caído em desuso nos museus espetaculares, onde predomina o “estilema” enquanto reiteração de um mesmo procedimento formal, permitindo facilmente que seja identificado a autoria através de uma marca ou forma, como no exemplo do Guggenheim de Gehry, em que a arquitetura enquanto forma-originária, arcana, e idealizada, cede lugar para uma arquitetura enquanto forma-resultado, efeito visado, ou efeitoismo.

Assim, a ampliação do museu do Prado, mesmo inserida no circuito artístico e cultural internacional – na dita “cultura dos anexos” – opera como uma crítica ao museu enquanto espetáculo do urbano, situando-se

359 *Ibidem*, p. 133.

360 Em seu artigo “Sobre Tipologia”, de 1978, Moneo efetuou a análise do conceito de tipo, se valendo do modo como os arquitetos se apropriaram do conceito, sobretudo Venturi e Rossi, demonstrando a superação do termo na contemporaneidade. O conceito de tipo, segundo Moneo, permitiu identificar o trabalho de arquitetura em torno de atributos gerais. A identificação de um elemento arquitetônico através de um “tipo” – como uma coluna – implicava toda uma classe de objetos com características comuns, isto é, uma mesma estrutura formal. Entretanto, Moneo compreendeu o conceito de tipo ao contrário de Rossi, pois este deveria se abrir à “transformação” decorrente da própria transformação histórica da arquitetura. O tipo expressa a permanência de certas características ligadas ao passado, mas não se trata de uma “reprodução mecânica” do objeto, segundo Moneo, mas de sua “renovada condição”. A impossibilidade de se pensar o conceito de tipo se dá também na obra de Robert Venturi, pois em sua obra prevaleceu, segundo Moneo, o caráter imagético, sem muita preocupação com o modelo original. Em Venturi “o tipo é reduzido à imagem”. O tipo de uma imagem tornou-se, por conseguinte, mais preocupado com a comunicação do que com sua estrutura do edifício. O resultado foi uma arquitetura na qual se perdeu a “interdependência clássica” dos elementos, tornando-se, portanto, uma mera “imitação de si mesma” – o “simulacro”, nos termos de Jean Baudrillard. Para Moneo, teríamos, assim, tanto no trabalho de Venturi como no de Rossi certa tensão devido à impossibilidade de se pensar o conceito de tipo na arquitetura contemporânea, onde há, diz ele, a prevalência do conceito de “fragmentação”. A arquitetura dita fragmentada – como a da paisagem fragmentada de Las Vegas, de Venturi, ou, a seu modo, a de Gehry, com suas placas recortadas de titânio –, “irá manter os laços com a disciplina arquitetônica apenas através de imagens de uma memória cada vez mais distante”. Em resumo, a abordagem tipológica tradicional tornou-se, portanto, inconcebível no atual contexto histórico, nos termos de Moneo. (Ver Moneo, R. “On typology”, *Oppositions*, New York, n. 13, summer 1978, pp. 22-45).

na direção oposta de Gehry em seu museu Guggenheim. Isso porque o museu de Bilbao, segundo Moneo, “aspira a ser uma arquitetura que possa ser considerada obra de arte”³⁶¹, desconsiderando o planejamento do projeto, pois restringe-se à execução. Conforme o autor, no final do século XX a arquitetura caracterizou-se pela ideia de “fragmentação”, e ninguém representou melhor a “ruptura da caixa arquitetônica moderna” que Frank Gehry³⁶². Contudo, não há em Gehry uma reflexão que fundamentasse seus projetos, pois é como se faltasse a ele “inquietação teórica e estratégia projetual”³⁶³, nos termos de Moneo, uma vez que sua arquitetura se define unicamente no “fazer”³⁶⁴, de modo que a existência da obra por si mesma já elimina a necessidade de uma base teórica.

Contudo, cabe perguntar se o anexo de Moneo ainda estaria sob o “efeito Beaubourg” de trinta anos antes? Ou, tratar-se-ia de um outro tipo de dimensão estética-arquitetônica que favoreceria o recolhimento enquanto relação mais íntima com a obra de arte, ainda prezada por Valéry. Uma vez que a ampliação do Museu do Prado representaria para muitos críticos o principal marco da simplificação da arquitetura de museus no século XXI. Como vimos, sua arquitetura não está na mesma chave do museu pós-moderno – enquanto colagem de fragmentos, nem da arquitetura escultural – enquanto objeto singular, como o Guggenheim-Bilbao. Em suma, o edifício criado por Moneo não se transforma em um espetáculo arquitetônico – ao contrário, pode ser considerado uma resistência ao formalismo figurativo e iconográfico que caracterizou a arquitetura de museus na década de 1980 e 1990.

361 Moneo, R., *apud* Curtis, W. “Una conversación con Rafael Moneo”, *El Croquis (Rafael Moneo 1995-2000)*, Madrid, n. 98, 2000, pp. 6-27 (p. 22). (Aqui em tradução livre).

362 Moneo, R. “Paradigmas fin de siglo: fragmentación y compacidad en la arquitectura reciente”, *op. cit.*, pp. 198-202 (p. 200). (Aqui em tradução livre).

363 O termo “inquietação teórica” é, segundo Moneo, mais preciso que o de “teoria”, pois os estudos sobre arquitetura nas últimas décadas assemelham-se muito mais a ensaios críticos que a uma mteoria sistemática propriamente dita. O livro “Aprendendo com Las Vegas”, de Venturi, por exemplo, é também sintomático dessa nova posição. (Ver Rafael Moneo, “Inquietação teórica e estratégia projetual na obra de oito arquitetos contemporâneos”, *op. cit.*, p. 9).

364 *Idem*, “Una conversación con Rafael Moneo”, *op. cit.*, p. 22.

Cabe ressaltar que o protagonismo dos museus no centário internacional foi se perdendo a partir de 2000, embora continue a meio-vapor. Com a ampliação do museu do Prado, é possível concluir que as cidades, como também os museus, não precisam mais da espetacularização da arquitetura dos anos 1980 e 1990. No entanto, seria essa nova estratégia de simplificação dos museus capaz de designar um fenômeno novo? Para tanto, seriam necessárias informações mais amplas para que se possa afirmar que há uma nova tendência, como procuraremos demonstrar a seguir. Isto é, saber se os grandes museus – inseridos no circuito midiático internacional – assumem, de algum modo, essa mesma estratégia de simplificação usada por Moneo em Madri.

Em suma, com a ampliação do Museu do Prado, a forma-museu retrocede e ultrapassa o debate em torno da arquitetura-espetáculo, pois visa facilitar uma relação mais tradicional com a obra de arte, uma vez que a própria arte não requer tal espetacularização da arquitetura, reclamando mesmo maior parcimônia formal. Contudo, cabe perguntar o que aconteceu para o museu ser abandonado pela nova ordem estratégica do capitalismo mundial. Assim, pode-se interrogar se o museu espetacular acabou destronado, e isso se deu porque o sintoma mas nítido da espetacularização do urbanismo já teria se encerrado. Se tomarmos por essa via, o museu de Moneo seria representativo dessa mudança de rota ocorrida a partir de 2000, nos permitindo diagnosticar essa nova tendência sob o termo de “estetização do simples”.

Essa simplificação está ocorrendo dentro de uma nova chave nos últimos anos, como veremos no exemplo a seguir do Louvre-Lens, do escritório SANAA. É necessário compreender essa nova situação na qual há uma retração na forma-museu e, ao mesmo tempo, uma estetização do comedimento, senão da neutralidade de sua arquitetura. A ampliação do Museu do Prado pode ser tomada, portanto, como o marco zero dessa simplificação formal que se acentuou no século XXI. E isso indica, em certa medida, que o museu deixou de ser o foco do espetáculo, do ponto de vista do objeto físico, sobretudo como consequência da crise

econômica mundial de 2008. Cabe lembrar aqui, pois, como nos ensina Moneo, que “o *zeitgeist* é de algum modo inevitável”³⁶⁵.

365 *Ibidem*, p. 21.

Ampliação do Museu do Prado, Rafael Moneo, Madri (2000-07). No alto: planta do andar térreo; abaixo: maquete física da intervenção.

Ampliação do Museu do Prado, imagem externa do edifício construído em torno do Claustro.

Ampliação do Museu do Prado, imagem do interior do Claustro dos Jerônimos restaurado.

Ampliação do Museu do Prado (continuação).

5. A ESTETIZAÇÃO DO SIMPLES: OS MUSEUS E A CRISE ECONÔMICA INTERNACIONAL.

Na última década, surgiram museus que, mesmo inseridos no circuito artístico e midiático internacional, destacaram-se por investir na simplificação formal do objeto arquitetônico. O exemplo da ampliação do Museu do Prado, dado no capítulo anterior, reflete o fato de que muitos museus deixaram de assumir a estratégia de espetacularização usada pelo Beaubourg, em Paris e, em maior medida, no País Basco, pelo Guggenheim de Gehry. Cabe indagar se essa retração ou simplificação formal continua ocorrendo sobretudo após a crise econômica internacional iniciada nos anos de 2008, permitindo identificar uma reconfiguração na arquitetura dos museus contemporâneos.

A cultura dos novos museus assumiu diferentes desdobramentos após o impacto da crise internacional, o que não significa que a expansão global deles tenha deixado de ocorrer, tendo em vista os inúmeros projetos de museus a serem inaugurados na Europa, Oriente Médio, e também nos ditos países emergentes, como é o caso do Brasil. Tomando por base o exemplo do Novo Louvre, em Lens, na França, cujo projeto é do escritório SANAA, o que se pretende elaborar é a tese de que essa nova estratégia usada pelos museus é capaz de designar um fenômeno recente denominado “estetização do simples”. Assim, a grande questão a ser respondida é se esses museus projetados e inaugurados nos últimos anos também assumem a estratégia da simplificação formal ou se, ao contrário, eles ainda utilizam a da espetacularização, embora de um modo diverso.

Confirmando a tendência da “estetização do simples”, o crítico de arquitetura Luis Fernández-Galiano utilizou o conceito de “museus cidadãos”³⁶⁶ para descrever essa mudança. Segundo ele, o *boom* do sistema imobiliário da década de 1990 tornou possível a emergência de

366 Galiano, L. F. “Museos ciudadanos”, *Arquitectura Viva*, n. 123, 2008, p. 3. (Aqui em tradução livre).

obras icônicas que – como vimos com o Guggenheim de Bilbao – procuraram a originalidade formal como a principal marca. São os chamados “museus autorais”³⁶⁷. No entanto, o impacto do atentado terrorista de 11 de setembro 2001, nos Estados Unidos, “lançou sombras sobre o futuro dos arranha-céus”³⁶⁸, além da atual crise econômica, fazendo “augurar a muitos o ocaso dos ícones arquitetônicos”³⁶⁹. Daí que, para Galiano, o “florescimento de obras icônicas chegou a um extremo limite de esgotamento”, pois “hoje a arquitetura precisa atender a outras demandas”³⁷⁰.

Ainda assim, a cultura dos novos museus continua, pois a “bulimia de imagens segue alimentando o carrossel heroico e trivial das sedes expositivas, agora debilitado pela mudança das prioridades sociais. Mas o ecossistema do museu sobrevive”³⁷¹. A nova geração de museus, contudo, procura alçar uma “condição cidadã”, que valoriza “mais por menos”³⁷², enquadrando-se, na opinião do autor, à “estética do necessário”³⁷³. Ademais, ele entende que o que está acontecendo atualmente no Golfo, na China e em em outros países emergentes, é um movimento bastante diferente daquele processo de expansão econômica que resultou no Guggenheim de Gehry no final da década de 1990, pois estes são:

[...] fenômenos de novas urbanidades que provêm substancialmente da troca do protagonismo econômico do mundo. São quase todos regimes que qualificávamos como emergentes há muito pouco, e que hoje estão tirando os países centrais do primeiro lugar. E em muitos casos são regimes petroleiros que

367 *Idem*, “La diferencia indiferente”, *AV Monografías*, Museos del mundo, n. 139, 2009, p. 3. (Aqui em tradução livre).

368 *Idem*, *ibidem*.

369 *Idem*, *ibidem*.

370 *Idem*, *ibidem*.

371 *Idem*, *ibidem*.

372 *Idem*, “Más por menos”, *Arquitectura Viva*, n. 133, 2010, p. 3. (Aqui em tradução livre).

373 *Idem*, *ibidem*.

Essa nova conjuntura histórica permite, para Galiano, estimular uma revisão a fundo da própria disciplina arquitetônica – como mostraremos na conclusão, com o debate entre Rem Koolhaas e Peter Eisenman, em que se discute não apenas os rumos do museu, mas também os da própria arquitetura.

utilizam sua prosperidade que provém da venda de combustíveis fósseis para alterar substancialmente suas bases urbanas³⁷⁴.

Essa posição é confirmada no argumento de Pedro Arantes, segundo o qual a profusão de obras “forma-tesouro”³⁷⁵ foi sintomática do excesso especulativo e da concentração de renda, como foi o caso dos novos museus. Conforme o diagnóstico do autor: “As cidades e corporações, ao investir em obras-chamariz, imaginavam sustentar parte de seu crescimento por meio dessa peculiar capacidade de atrair capitais excedentes de todo o planeta”³⁷⁶. Como vimos no primeiro capítulo, a eclosão dos novos museus coincide com o colapso do Estado social de Direito, ou de bem-estar social, pois, no mesmo momento em que os programas sociais ruíam e os direitos sociais eram destituídos, proliferaram as políticas do espetáculo arquitetônico dos novos museus, num processo de “animação cultural”, conforme expressão de Otília Arantes.

Entretanto, já adentrando o século XXI, com as conhecidas crises econômicas internacionais; primeiramente com a queda das Torres em 2001 e, em seguida, com a crise da economia europeia iniciada em 2008-09, os recursos públicos foram drenados para atender o sistema financeiro, de modo que “as obras supérfluas ou especulativas também começaram a ser canceladas”³⁷⁷, fazendo muitos investidores retirarem suas “fichas” do setor imobiliário. Como observa Pedro Arantes:

Para prefeituras e governos, multiplicar complexos edifícios em torno da cultura do excesso passa a ser algo considerado um tanto

374 Galiano, L. “Firmitas, utilitas e venustas”, *Revista Arquitetura e Urbanismo*, n. 181, *Arquitetura e Urbanismo*, abr. 2009, p. 80-84 (p. 81).

375 Arantes, P. *Arquitetura na era digital financeira: desenho, canteiro e renda da forma*, *op. cit.*, p. 335.

376 *Ibidem*, p. 336.

377 *Ibidem*, p. 337.

Como podemos ver nos projetos de museus icônicos entusiasticamente apresentados antes de 2008 a serem inaugurados na cidade-delírio de Abu Dhabi, que ainda não foram levados a cabo, ou melhor, ao canteiro de obras, devido ao impacto da crise de liquidez internacional.

descabido. Dezenas de grandes obras já contratadas pelos arquitetos-estrela foram canceladas desde o fim de 2008³⁷⁸.

A arquitetura icônica, “emblema de uma era de abundância de capitais à procura de formas especulativas”³⁷⁹ – denominada por Galiano como “arquitetura do otimismo”³⁸⁰ (mesma posição de Pedro Arantes) – parece estar suspensa por algum tempo. Como afirmou recentemente o próprio Frank Gehry: “os tempos de excesso acabaram: acabou o desperdício e é preciso enfrentar esse desafio. Não sei se isso é bom ou ruim, mas é o que há. É preciso poupar energia e dinheiro”³⁸¹. Nessa mesma perspectiva, o crítico de arte Nicolai Ouroussof declarou no *New York Times* que chegamos ao “fim melancólico de uma época”³⁸², decretando que “o movimento de explosão de novos museus de arte, salas de concertos e centros de dramaturgia que, nas últimas décadas, transformaram as cidades de todo o país está oficialmente encerrado”³⁸³.

Segundo Robert Campbell, essa “busca narcisista” em torno de projetos icônicos, gerada pelo Guggenheim de Bilbao, pode ser percebida quando obras mais “sensíveis à crise global do clima e dos recursos”³⁸⁴ começaram a emergir, tais como os museus comedidos que se verão adiante. Findou-se a “era arquitetônica” conhecida também como “década Bilbao”, cujos projetos estão sendo interrompidos mundo afora sobretudo na Europa, “por quanto tempo, ninguém sabe”³⁸⁵. Ainda assim, o atual cenário divide-se entre a “recessão arquitetônica severa” e o “luxo arquitetônico grotesco”, este representado pelos grandes edifícios em Abu

378 *Idem, ibidem*.

379 *Idem, ibidem*.

380 Galiano, L. “Firmitas, utilitas e venustas”, *op. cit.*, p. 81.

381 Gehry, F., *apud* Arantes, P. *op. cit.*, p. 337-38. (Entrevista a Miguel Mora, do *El País*, reproduzida na *Folha de S. Paulo*, 31/1/2010).

382 Ouroussof, N., *apud* Arantes, P. *Arquitetura na era digital financeira: desenho, canteiro e renda da forma, op. cit.*, p. 336. (Artigo reproduzido em *O Estado de S. Paulo*, 26/11/2009).

383 *Idem, ibidem*.

384 Campbell, R. “Marking the End of ‘The Bilbao Decade’”. *Boston Globe*, 11/01/2009. Disponível em: www.boston.com/ae/theater/arts/articles/2009/01/11/marking_the_end_of_the_bilbao_decade. (Aqui em tradução livre).

385 *Idem, ibidem*.

Dhabi³⁸⁶. As duas vertentes são, na compreensão do autor, o “*yin* e o *yang*” que marcam o colapso dessa época notável na história da arquitetura. O lado positivo da recessão é o de “desacelerar o ritmo frenético de uma economia de crescimento”³⁸⁷, pois, em um tempo de recursos limitados, existem outras prioridades que devem ser consideradas, ao contrário da década Bilbao que, para Campbell, foi “um momento em que os fins sociais da arquitetura se perderam”³⁸⁸.

Assim, a crise global de 2008 permite ver sob novo prisma o problema da arquitetura já que a derrocada financeira, segundo Arantes, afeta-a de dois modos: “o do dinheiro e do simbolismo que ela carrega”³⁸⁹. A partir daí, termos como “excesso” e “desperdício” passam a ser inadequados para uma produção agora abalada pela nova onda de escassez, dando lugar à “sobriedade” e à “moderação”, que passam a ser “requisitadas, e mesmo premiadas”³⁹⁰, como se vê no caso dos prêmios *Pritzker* concedidos a Peter Zumthor (2009) e a Kazuyo Sejima (2010). Nesse sentido, a “estética do delírio especulativo parece inadequada para os novos tempos”³⁹¹, aos quais impõem-se o “discurso da austeridade”³⁹² e da economia dos meios.

A obra de Zumthor, na visão de Arantes, poder ser compreendida como sintomática desse processo, pois está inserida na chave da estetização do simples, haja vista que o “espetáculo” é agora “intimista, com formas neutras, ao contrário da cacofonia visual de Gehry, mas igualmente integrado ao mercado de experiências únicas do turismo”³⁹³. Seus edifícios possuem fachadas simples, retangulares, formando uma composição harmônica e equilibrada. Do ponto de vista formal, tudo

386 *Idem, ibidem.*

387 *Idem, ibidem.*

388 *Idem, ibidem.*

389 Arantes, P. *Arquitetura na era digital financeira: desenho, canteiro e renda da forma*, op. cit., p. 338.

390 *Idem, ibidem.*

391 *Idem, ibidem.*

392 *Idem, ibidem.*

393 *Ibidem*, p. 75.

parece simples e essencial”³⁹⁴, de modo que o arquiteto é apresentado como uma das principais alternativas à renovação do modelo de museus – não mais “espalhafatosos”³⁹⁵, mas comedidos, tal como se vislumbra em seus projetos para o museu de Bregenz, Áustria (1991-1997), e o Museu Kolumba³⁹⁶ (2003-2007), em Colônia. Contudo, Zumthor se vale de recursos cenográficos que procuram a radicalização da experiência sensorial, não deixando de colocar-se na mesma chave do espetáculo. Vale destacar a leitura feita pelo historiador Josep Montaner do museu de Bregenz, que segundo ele:

[...] também parte da forma inicial do prisma, porém o tratamento das fachadas translúcidas, a entrada de luz entre as lajes configuradas como bandejas suspensas e a delimitação das salas de concreto vão muito além do conceito de museu-contêiner e o transformam em um exemplo específico de museu que utiliza a luz como material básico: os efeitos evanescentes de energia e a transparência que conformam a pele do edifício, a luz natural que define seus interiores e a luz artificial que, à noite, o transforma em uma lanterna radiante ou em uma obra de arte³⁹⁷.

Para Arantes, o exemplo de que o atentado de 11 de Setembro seria o marco sinalizador da retração na cultura dos novos museus é o projeto inicialmente encomendado a Frank Gehry para o Guggenheim de Nova Iorque, em *Manhattan*, que não chegou a ser executado devido aos desdobramentos negativos no mercado financeiro de *Wall Street*³⁹⁸. A Fundação Guggenheim não contava apenas com fundos públicos para a construção do edifício e viu seus investidores recuarem com o impacto dos atentados na opinião pública, além das novas prioridades destinadas à

394 *Ibidem*, p. 76.

395 *Idem, ibidem*.

396 “Arte sagrado: Museo Kolumba en Colonia, Alemania”. *Arquitectura Viva*, n. 116, 2007, pp. 38-45 (p. 38). (Aqui em tradução livre).

“O projeto está situado na antiga igreja gótica de Santa Kolumba, destruída durante os bombardeios aliados que devastaram a cidade durante a Segunda Guerra”. (*Ibidem*). Seu trabalho, em resumo, “consiste em um edifício silencioso, de ar monumental e volume acastelado, que integra em sua planta baixa todo o conjunto arqueológico e a capela ortogonal”. (*Ibidem*).

397 Montaner, J. “Museus para o século XXI”, *op. cit.*, p. 135.

398 Arantes, P. *Arquitetura na era digital financeira: desenho, canteiro e renda da forma*, *op. cit.*, p. 40.

reconstrução na cidade de Nova Iorque que afetaram a viabilidade do projeto³⁹⁹.

Segundo o crítico Fernando Serapião, após a queda das Torres houve uma “renovação” na “linguagem” arquitetônica da cidade⁴⁰⁰ que ficou a cargo, sobretudo, dos museus e instituições culturais, cujo exemplo é a Ampliação do Museu de Arte Moderna (MoMA), (2001-2004), projetado pelo arquiteto Yoshio Taniguchi; além do *New Museum* (2003-2007), da dupla japonesa SANAA. Por outro lado, o autor ressalta que muitos projetos de obras anunciados após 2001 “talvez acabem engolidos pelo estouro da bolha imobiliária”⁴⁰¹ – como foi o caso do Guggenheim de Gehry.

Diante disso, a expansão dos novos museus deslocou-se dos Estados Unidos e da Europa para os países emergentes e Oriente Médio – este último ativado pela liquidez da economia petroleira. Assim, observa Arantes: “As atenções de Gehry e Krens dirigiram-se então aos países que tinham dinheiro sobrando naquele momento e poderiam viabilizar uma obra ainda mais impactante do que Bilbao”⁴⁰². Todavia, “a avalanche de novos prédios que derivou do ‘efeito Bilbao’, graças à abundância de capital fictício circulante nos anos pré-crise de 2008, fez com que a renda de todos começasse a cair”⁴⁰³. Isso explica o desinteresse, segundo o autor, no “efeito de cópia” ou na multiplicação das formas criadas por Gehry, que:

399 *Idem, ibidem*.

Como comenta o autor, o projeto “era muito mais vultuoso que o de Bilbao, com flores de titânio que chegavam a mais de cem metros de altura, na escala do *waterfront* de Manhattan e seus arranha-céus”. Seu tamanho era oito vezes maior que o de Bilbao e o aumento no preço internacional de titânio encareceu ainda mais o custo da obra, que chegou a ser estimado em 950 milhões de dólares, sete vez o valor de seu antecessor espanhol. (*Ibidem*, p. 40)

400 Serapião, F. “The day after”, *Revista Projeto Design*, n. 363, mai. 2010, p. 98-101 (p. 100).

401 *Ibidem*, p. 101.

402 Arantes, P. *Arquitetura na era digital financeira: desenho, canteiro e renda da forma*, op. cit., p. 41.

Aqui ele faz referência ao ensaio de Mike Davis sobre Dubai enquanto “enclave paradigmático da nova economia rentista”. Ver Mike Davis, “Sand, fear and money in Dubai”, in: *Evil paradises*. New York: The New Press, 2007.

403 *Ibidem*, p. 315.

[...] impaciente com a derrota em Nova York e expectante nos Emirados Árabes, procurou afastar-se da obsessão de produzir um novo Guggenheim. O mesmo fez Krens, percebendo que Gehry repetia suas fórmulas projetuais de sucesso, o que, para o museu, não era o melhor meio de obter ganhos monopolistas com projetos únicos associados à marca. Krens passa então a requisitar projetos de outros arquitetos do *star system*, algumas vezes fazendo concursos restritos entre eles. Em poucos anos já tinha projetos pipocando em todo mundo, [...]. Quase todos, entretanto, não saíram do papel e alguns acabaram fechando completamente (Las Vegas) ou parcialmente (SoHo)⁴⁰⁴.

Em outros termos, significa que quanto maior a repetição formal menor será o efeito de rentabilidade, pois, como observa Arantes, a “reprodução de obras espetaculares e museus em dezenas de cidades, por mais diferentes que sejam, tendem a destruir as qualidades de escassez que essas obras pressupunham para atrair turistas”⁴⁰⁵. A marca Gehry acabou perdendo valor, tornando o arquiteto uma “estrela cadente” no cenário atual, uma vez que a “repetição de determinados procedimentos projetuais e esquemas formais”⁴⁰⁶, além da “saturação de suas superfícies metalizadas e irregulares”, levou a uma espécie de “esgotamento”⁴⁰⁷, segundo ele.

Confirmando a tese de Pedro Arantes, David Cohn argumenta que a estratégia usada por Gehry para o Guggenheim de Abu Dabhi teria chegado ao seu “esgotamento formal”⁴⁰⁸. O edifício, muito maior que seu antecessor, “conta com um átrio central e três anéis concêntricos de galerias sobrepostas e intercaladas com torres de ar para sua climatização”⁴⁰⁹. As salas de exposição possuem diversas alturas, formas e acabamentos, “abrangendo desde espaços mais convencionais do anel interno até grandes hangares de característica industrial”⁴¹⁰. Ainda em consonância com o mencionado autor, Cohn compreende o projeto em

404 *Ibidem*, p. 42.

405 *Ibidem*, p. 316.

406 *Ibidem*, p. 328.

407 *Idem, ibidem*.

408 Cohn, D. “Iconos reticentes: los proyectos que vienen”, *Arquitectura Viva*, n. 139, 2009, pp. 24-35 (p. 28). (Aqui em tradução livre).

409 *Idem, ibidem*.

410 *Idem, ibidem*.

chave negativa, uma vez que “não chega a sugerir nada mais convincente que uma pilha de fragmentos”⁴¹¹. Através de uma análise da maquete é possível perceber que a “estratégia compositiva não oferece mais que uma variação de um tema já recorrente e conhecido”⁴¹².

O resultado dessa saturação de obras e museus espetaculares está, segundo Arantes, na incorporação pelo mercado de obras “magnéticas minimalistas”⁴¹³, como as de Herzog & De Meuron e SANAA – como veremos a seguir, com os exemplos do anexo da *Tate Modern*, em Londres, e do Novo Louvre, em Lens. O “fim da era do desperdício”⁴¹⁴, como lamentou Gehry, já tem refletido uma “corrida pelo discreto”⁴¹⁵, até porque torna-se difícil repetir, ao menos por enquanto, as mesmas “cifras astronômicas de Bilbao”⁴¹⁶. Entretanto, mesmo as obras de arquitetos considerados “outsiders” podem ser tidas igualmente como espetaculares ou icônicas, mas “num registro minimalista e erudito”⁴¹⁷.

A expansão dos museus icônicos na ilha artificial de *Saadiyat*, a chamada “Ilha da Felicidade”, nos Emirados Árabes, tornou-se o “enclave paradigmático da nova economia rentista”⁴¹⁸, diz Arantes, fazendo parte do processo das novas urbanidades descrito anteriormente por Galiano. Essa verdadeira “máquina de moer trabalhadores”⁴¹⁹, nas palavras de

411 *Idem, ibidem*.

46 *Idem, ibidem*.

413 Arantes, P. *Arquitetura na era digital financeira: desenho, canteiro e renda da forma*, op. cit., p. 317.

414 Gehry, F., apud Arantes, P. op. cit., p. 317. (Em entrevista ao caderno “Mais!”, *Folha de São Paulo*, 31/1/2010, p. 10).

415 Arantes, P. *Arquitetura na era digital financeira: desenho, canteiro e renda da forma*, op. cit., p. 317.

416 *Idem, ibidem*.

417 *Ibidem*, p. 331.

418 *Ibidem*, p. 245.

419 *Ibidem*, p. 250.

Conforme o autor: “Os estrangeiros compõem 95% da força de trabalho dos Emirados, com 2,7 milhões de imigrantes. A construção civil é um dos principais destinos, com imigrantes vindos, sobretudo, de áreas pobre e rurais da Índia, Bangladesh, Paquistão e Sri Lanka. Sua remuneração média mensal é de 175 dólares (não há salário mínimo nos Emirados), em um país cuja renda per capita é de 2,1 mil dólares para transferí-los a um canteiro de obras nos Emirados. Essa dívida é paga rifando-se todas as economias pessoais do trabalhador em seu país, ou ao longo de anos, já nos canteiros de obra, sob juros extorsivos. Com o visto e o contrato de trabalho, o migrante tem seu passaporte retido ilegalmente pela construtora que o recebe no Emirados. Segundo a HRW, a remuneração assinada em contrato é sempre inferior ao que havia sido prometido no

Arantes, dará origem a grandes museus assinados por arquitetos-estrelas internacionais, todos apresentados ainda no período de aquecimento econômico e que não chegaram a ser executados. Estão previstos na ilha o Museu Guggenheim (Frank Gehry); Novo Louvre (Jean Nouvel); Centro de Artes Performáticas (Zaha Hadid); Museu Sheikh Zayed – ligado ao *British Museum* (Norman Foster); Museu Marítimo (Tadao Ando). Trata-se, afirma o crítico, da “mais vistosa vitrine da arquitetura contemporânea”⁴²⁰ decorrente, não raro, de um processo de exploração de trabalhadores estrangeiros nos canteiros de obras.

Em março de 2013 foi autorizada, na mesma ilha, a construção do Louvre, primeira sede da instituição a ser inaugurada fora da França. O edifício, com 64 mil metros quadrados, possui como característica principal uma cúpula translúcida, produzida com encaixes metálicos geométricos. “Sob o domo de 180 metros de diâmetro haverá 30 volumes menores, cada uma dedicada a um uso distinto. Previsto para terminar em 2015, o museu de Nouvel será vizinho à versão local do Guggenheim”⁴²¹. Conforme Cohn, existe a “combinação atrativa de uma imagem simples e icônica com as formas intrincadas de um labirinto urbano”⁴²². Não seria, portanto, outra forma de estetização do simples? Pois, no registro do autor, trata-se de:

[...] uma cúpula de aparência leviana com 180 metros de diâmetro, composta por uma malha fibrosa, como uma cesta trançada, que flutua sobre o labirinto de galerias, paisagens, jardins e canais, dando forma ao museu e protegendo-o com sua sombra entremeada. Espetacular visto à distância, íntimo e fascinante em seu interior, o projeto atualiza as propostas utópicas do *Buckminster Fuller* de cidades cobertas por cúpulas que servem de estratégia para o controle climático⁴²³.

país de origem, muitas vezes 50% menor. As jornadas de trabalho são de 10 a 12 horas, em um sol escaldante, com média de 38 graus nos horários de pico do trabalho, o que ocasiona desidratação, insolação, entre outras doenças”. (*Ibidem*, p. 248).

420 *Idem, ibidem*.

421 “Começa a obra do museu do Louvre de Abu Dhabi, projeto de Jean Nouvel”, *Projeto Design*, 8/3/2013.

422 Cohn, D. “Iconos reticentes: los proyectos que vienen”, *op. cit.*, p. 28.

423 *Idem, ibidem*.

No Brasil, mais especificamente no Rio de Janeiro, temos um dos principais exemplos da continuidade da política de “animação cultural” promovidas pelos novos museus. Há, contudo, como observa Pedro Arantes, especificidades locais que devem ser levadas em consideração, pois “numa metrópole desigual como o Rio, a escala dos problemas e o tamanho dos conflitos, [...] não podem ser comparados com os de Barcelona e Bilbao”⁴²⁴. Vale lembrar que o esforço de inserir a cidade no circuito internacional da arte se deu, a princípio, em torno da tentativa de construção do museu Guggenheim, projeto de Jean Nouvel, apresentado em 2003. A obra seria instalada no Píer Mauá e seu custo foi estimado em 500 milhões de reais implicando num desembolso de 1 bilhão de reais do município, somado com isso o custo do contrato com a Fundação Guggenheim – valor três vezes superior ao do museu de Bilbao –, distante, portanto, da realidade dos museus brasileiros, argumenta Arantes⁴²⁵.

Otávio Leonídio comentou o projeto de Nouvel, ressaltando, na ocasião, a incompreensão e o desconforto causados, sobretudo, por parte do “gigantesco plano (na verdade um delgadíssimo paralelepípedo) de alumínio branco, chamado pelo arquiteto de ‘véu/vela’”⁴²⁶. Elemento que,

424 Arantes, P. *Arquitetura na era digital financeira: desenho, canteiro e renda da forma*, op. cit., p. 45.

Aqui o autor se refere ao estudo de Carlos Vainer, “Os liberais também fazem planejamento urbano? Glosas ao ‘Plano Estratégico da Cidade do Rio de Janeiro’”, in: O. Arantes; E. Maricato; C. Vainer, *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos*. Petrópolis: Vozes, 2012. Segundo Vainer, a construção de consensos seria a principal estratégia para a manutenção do poder das elites locais, e suas posições na cidade. O plano baseava-se então, explica o autor, na “naturalização da desigualdade”. (Cf. Pedro Arantes, op. cit., p. 45).

425 *Ibidem*, p. 47.

O projeto “exacerba a condição museu-shopping-parque temático ao sintetizar os estereótipos dos ‘trópicos’ do europeu colonizador e do ‘melhor das férias tropicais’ do norte-americano num território latino-americano”, segundo Ligia Nobre. Cf. Arantes, P. op. cit., p. 48. (Ver Ligia Nobre, “Guggenheim-Rio é visão estereotipada do Brasil”, in: *Fórum Permanente*, 1997).

426 Cf. Leonídio, O. “Arquitetura do desacontecimento: o projeto de Jean Nouvel para o Guggenheim do Rio de Janeiro”, *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 66, jul. 2003, pp. 167-78 (p. 169).

O texto foi elaborado tendo em vista a apresentação feita por Nouvel do projeto, ocorrida em 03 de fevereiro de 2003, durante o seminário Porto do Rio, organizado pela prefeitura do Rio de Janeiro.

segundo o crítico brasileiro, “não obstante suas dimensões e seu destaque”⁴²⁷, não iria abrigar nenhum uso ou função em seu interior. Outro “grande gesto arquitetônico do projeto”, diz ele, era o “gigantesco cilindro metálico localizado na extremidade mais ao mar do píer”⁴²⁸. O projeto ainda se destacaria por sua “simbolização da paisagem carioca no interior do edifício, através de uma floresta sub-tropical submersa”⁴²⁹, o que no entender do autor, não partiria de um releitura poética ou crítica da paisagem, mas sim de um estereótipo, “o da floresta fechada e grotesca e de cachoeiras abissais”⁴³⁰. Portanto, a posição de Leonídio se coloca contrariamente à argumentação do arquiteto, de que o projeto do museu poderia articular algum tipo de experiência crítica em relação a cidade.

A obra de Nouvel não chegou a ser executada, mas outros projetos de repercussão internacional foram posteriormente apresentados, como a Cidade das Artes, obra do arquiteto francês Christian Portzamparc, na Barra da Tijuca, encomendada em 2002 e aberta ao público no início de 2013. Segundo Éride Moura, o complexo cultural foi desde o início alvo de muitas polêmicas. Construído “no cruzamento dos dois grandes eixos traçados por Lucio Costa para a zona oeste carioca”, o edifício foi marcado “por paralisações, retomadas e inaugurações” prematuras, senão oportunistas, “utilizando elementos de nossa arquitetura”⁴³¹. De acordo com Portzamparc, o projeto procurou incorporar elementos consagrados da arquitetura moderna brasileira, como grandes “vãos livres, pilotis e rampas esculturais, uso extensivo e exuberante do concreto e valorização da cultura da sombra”⁴³². Sua dimensão excepcional – “com 90 mil metros quadrados de área construída, sendo 68 mil do edifício” –, partiu do

427 *Idem, ibidem*.

428 *Idem, ibidem*.

429 *Ibidem*, p. 172.

De acordo com Nouvel, o projeto pretendia criar “uma pequena cidade dentro da cidade, um pequeno porto dentro do porto”. Cf. Otavio Leonídio, *op. cit.*, p. 172.

430 *Idem, ibidem*.

431 Cf. Moura, E. “Beleza e técnica: Cidade das Artes, Rio de Janeiro, Christian de Portzamparc”, *Projeto Design*, n. 404, out. 2013, pp. 67-75 (p. 67).

432 *Ibidem*, p. 68.

princípio de que a arquitetura teria que se destacar no contexto da paisagem, “como uma referência forte e audaciosa”⁴³³. O sítio, “com 95,6 mil metros quadrados, está localizado em meio a uma planície urbana de 15 quilômetros de extensão”⁴³⁴.

No conjunto da obra do arquiteto, o edifício surge – diz Moura – enquanto “síntese de suas reflexões sobre a relação entre cheios e vazios e a sobrelevação de estruturas”⁴³⁵. Embora com certas variações, esse conceito teria sido utilizado antes, como na *Cité de la Musique*, em Paris. Todavia, enquanto nos países de clima frio o volume recebeu fechamentos de vidro ou concreto, no Rio, “ele foi elevado, para se destacar ao longe, e aberto lateralmente, expondo o movimento dos blocos irregulares e permitindo vistas para o mar, lagos e mantanhas”⁴³⁶. O complexo, que abriga as várias atividades do programa em cinco blocos de formatos irregulares, foi inicialmente chamado de Cidade da Música, com o objetivo de torna-se a sede da Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB). Além de um grande auditório, com capacidade para 1,8 mil pessoas (música) e 1,4 mil (ópera), foram projetadas salas para outros gêneros musicais (música de câmara, com 500 lugares, e música popular/jazz/eletroacústica, com 800)⁴³⁷.

Em 2003 o projeto de Portzamparc foi aprovado pelo prefeito de então, e a construção foi iniciada em 2004. No entanto, mesmo em estágio já avançado, a obra foi interrompida no ano seguinte, com o redirecionamento dos recursos para a infraestrutura dos Jogos Pan-Americanos do Rio, de 2007⁴³⁸. Retomada no início de 2008, a obra foi inaugurada pelo prefeito, com o edifício ainda inacabado, antes do término de seu mandato. Contudo, o novo prefeito que assumiu em 2009, anunciou a paralisação das obras até que fossem auditados seu gasto. Campanhas realizadas contra o projeto motivaram uma discussão sobre

433 *Ibidem*, p. 68-9.

434 *Ibidem*, p. 68.

435 *Ibidem*, p. 69.

436 *Idem, ibidem*.

437 *Ibidem*, p. 69-71.

438 *Ibidem*, p. 71.

os altos custos de sua execução, considerados exorbitantes para o município. Uma CPI foi então realizada para ouvir representantes de empreiteiras, funcionários envolvidos na obra e até o próprio arquiteto, não se chegando a nenhuma conclusão⁴³⁹. Em 2010, a construção foi então reiniciada e concluída, definitivamente, no final de 2012, com o nome de Cidade das Artes.

Em suma, a Cidade das Artes pode ser compreendida, aqui, como um exemplo bastante representativo de arquitetura icônica tipo-Bilbao. Nas palavras de Pedro Arantes: “é mais um exercício de releitura da arquitetura e da paisagem brasileiras por um arquiteto francês. [...] e se inspira em outro clichê brasileiro: a arquitetura de Niemeyer, em especial os palácios de Brasília”⁴⁴⁰. Dito de outro modo, o edifício – composto por planos horizontais apoiados em volumes curvos escultóricos –, está na chave da arquitetura enquanto renda da forma, pois, de acordo com o autor: “O palácio de Portzmparc é repleto de acrobacias formais, que chegam a ser excessivas, mas são próprias da arquitetura midiática”⁴⁴¹.

Outro exemplo de destaque é o projeto do Museu da Imagem e Som (MIS), apresentado em 2009 pelos arquitetos americanos Elizabeth Diller e Ricardo Scofidio (DS + R), atualmente em construção na orla de Copacabana. O prédio irá substituir as instalações do atual museu, aberto em 1965, localizado em dois endereços: na praça 15 (região central) e na Lapa, e abrigará ainda o Museu Carmen Miranda, situado atualmente no bairro do Flamengo⁴⁴². O edifício será dividido em três grandes eixos: a Galeria de Exposições; a Fábrica da Memória; e o Centro de Documentação. O programa também irá incluir salas de exposições permanentes e temporárias, salas para teatro e cinema com capacidade

439 *Idem, ibidem*.

440 Arantes, P. *op. cit.*, p. 52.

441 *Idem, ibidem*.

442 Nanci Corbioli, “Identidade carioca terá novo templo em Copacabana”, *Projeto Design*, n. 372, fev. 2011, pp. 90-5 (p. 90).

para 300 lugares, loja, café, restaurante, piano-bar, terraço, além de um mirante no topo do edifício⁴⁴³.

De acordo com Evelise Grunow, a “imagem conceitual” do museu é a de “uma tira do calçadão de Copacabana desdobrando-se em planos inclinados que levariam a rua ao museu”⁴⁴⁴. Para a autora, a ideia de “dobradura” dá “identidade arquitetônica” ao edifício, que conta com uma estrutura de concreto e lajes protendidas que garantem vãos de 12 metros, permitindo a otimização dos pés-direito do edifício⁴⁴⁵. O caráter iconográfico pode ser visto na pele projetiva de sua fachada, onde, afirma Grunow, o “assentamento enviesado de barras ortogonais metálicas deverá compor uma imagem cinética do rosto de Carmem Miranda, que se alternará conforme o observador se movimentar ao lado do edifício”⁴⁴⁶. Cabe interrogar, porém, se o propósito da arquitetura é humanizar a tecnologia ou antes fetichizar o *hightech*? Uma que vez que a sofisticação tecnológica e o efeito visual é marca dos projetos de Diller + Scofidio, como “camadas sobrepostas e rendilhados de imagens”⁴⁴⁷. No museu brasileiro, os materiais construtivos: madeira, vidro, aço e concreto, possuem texturas e cores derivadas do cinza, branco e preto, fazendo referência ao calçadão de Copacabana, cujo grafismo tem parte do projeto paisagístico assinado por Burle Marx. Como observa Grunow:

[...] um cromatismo enxuto, austero até, perfurado, deverá revelar a imagem impressa na camada interior de tecido rugoso; nas imagens projetadas em bordas de laje e paredes; e, ainda, nas telas de visualização e toque, inseridas em discretos rebaixos no guarda-corpo de vidro. Uma sintonia fina entre a arquitetura e a museografia – o museu-máquina, de Daniela Thomas –, explícita em detalhes construtivos, como o da laje que se desdobra em arquibancada rente ao vazio⁴⁴⁸.

443 *Ibidem*, p. 92.

444 Grunow, E. “Lumens e hertz de cimento e madeira”, *Projeto Design*, n. 356, fev. 2013, pp. 104-09 (p. 104).

445 *Ibidem*, p. 105.

No registro da autora, estes vãos são parcialmente preenchidos com concreto celular, mais leve que o convencional. Estão previstos três subsolos, dois técnicos e um de apoio, semienterrado para a realização de exposição-boate reversível-auditório.

446 *Idem, ibidem*.

447 *Idem, ibidem*.

448 *Ibidem*, p. 106.

A ideia do “museu-máquina” da museógrafa Daniela Thomas relaciona-se com o conceito de “máquinas pós-modernas”, elaborado por Hal Foster para analisar as obras de DS + R⁴⁴⁹. Fazendo referência ao Instituto de Arte Contemporânea de Boston (2002-06); e seu “antecedente imediato”⁴⁵⁰ o *Eyebeam Museum of Art and Technology* (2002), em Nova Iorque, o autor se refere ao IAC como um edifício “quase modesto”, pois trata-se de “uma caixa simples que parece evitar a iconicidade escultural que muitos museus de arte recentemente abraçaram”, ainda que surpreenda “pela sua presença física”⁴⁵¹. O IAC “representa um novo momento no complexo arte-arquitetura”, uma vez que “se recusa a competir com a arte ao nível da iconicidade escultural, como no Guggenheim Bilbao”, ou ainda, “da escala impressionante, como na *Tate Modern*, que concorre com a arte num registro visual”⁴⁵². Como explicam os próprios arquitetos: “Começamos o projeto com o pressuposto de que a arquitetura não pode competir com a arte, e nem ser um fundo neutro”⁴⁵³.

Nesse sentido, Foster afirma que, se a arquitetura moderna estava tão focada na estrutura e no espaço quanto a arquitetura pós-moderna no símbolo e na superfície, “então as práticas contemporâneas à *la* DS + R estão em algum lugar entre ambas – uma combinação entre espaço-tela”⁴⁵⁴. Nas palavras dos arquitetos: “DS + R é um estúdio interdisciplinar [...] que combina arquitetura com as artes visuais e performativas”⁴⁵⁵. Foster continua dizendo que a “fusão” da arquitetura com a arte foi característica de suas primeiras duas décadas de trabalho.

449 Foster, H. “Postmodernist machines”, in: H. Foster, *The art-architecture complex*. London: Verso, 2011, pp. 87-103 (p. 87). (Aqui em tradução livre).

450 *Ibidem*, p. 92.

451 *Idem, ibidem*.

452 *Idem, ibidem*.

453 Diller + Scofidio, *apud* Foster, H. *op. cit.*, p. 92. (Ver também Nicholas Baume, “it’s Still Fun to Have Architecture: An Interview with Elizabeth Diller, Ricardo Scofidio, and Charles Renfro”, in: Nicholas Baume (Ed.), *Super Vision*. Cambridge, MA: MIT Press, 2006, p. 186).

454 Foster, H. *op. cit.*, p. 96.

455 *Ibidem*, p. 92.

Hoje, porém, DS + R estão em uma “encruzilhada”, pois a indefinição de seus gêneros e sua fusão arquitetura-arte-mídia faz “parte de um pós-modernismo que tem pouco valor à esquerda na modernidade capitalista”⁴⁵⁶. Por outro lado, DS + R também aprenderam a descobrir “uma condição híbrida de trabalho” que, na compreensão do autor, é “uma condição de tensões e mesmo de conflito da qual seus projetos começaram a abrir-se para mediar de um modo que não basta simplificar”⁴⁵⁷.

David Cohn, por sua vez, argumenta que há uma “contundência formal” que marca o projeto do MIS⁴⁵⁸. Trata-se de uma “recriação”⁴⁵⁹ da proposta desenvolvida pelo escritório para o *Eyebeam Atelier*, em Nova Iorque, em 2002. Situado em Copacabana, o museu é um dos principais mecanismos para a revitalização da região, inserindo-se, portanto, na lógica dos novos museus. Na leitura feita por ele, “o museu é organizado em torno de uma escada gigante externa e interna em zig-zag que cobre a sua fachada principal”⁴⁶⁰. Ainda conforme Cohn:

A ideia central consiste em apropriar também o passeio marítimo de autoria do urbanista e paisagista Roberto Burle Marx e dobrá-lo verticalmente, passando de frente aos terraços, bares e restaurantes até atingir o cinema da cobertura. Dentro, os espaços se sobrepõem uns sobre os outros de um modo lúdico. O projeto busca apreender o caráter topográfico de sua localização e entorno, uma massa de edifícios que marca o encontro entre as montanhas e o mar. Seu poder de sedução procede da atração mútua entre ambos os mundos⁴⁶¹.

Em 2009, em meio ao concurso para o MIS-RJ, foi lançado o projeto para o Museu de Arte do Rio de Janeiro (MAR), inaugurado em 2013. O edifício, obra do escritório Bernards & Jacobsen Arquitetura, possui como

456 *Ibidem*, p. 103.

457 *Idem, ibidem*.

458 Cohn, D. “Iconos reticentes: los proyectos que vienen”, *op. cit.*, p. 30.

459 *Idem, ibidem*.

460 *Idem, ibidem*.

461 *Ibidem*, p. 29.

objetivo, segundo Grunow, “dar nova vida”⁴⁶² ao Palacete D. João VI – prédio construído em 1916 – vinculando a ele um acervo especial sobre a cidade. O museu se caracteriza por uma cobertura ondulada que se conecta visualmente à outra edificação – um edifício modernista da década de 1940 que abrigou a primeira rodoviária do Rio –, assumindo o protagonismo do projeto em virtude de sua volumetria contorcida⁴⁶³. Para ela, “os arquitetos passaram a estudar formas de unir as duas edificações”⁴⁶⁴, optando então por uma cobertura capaz de invadí-las. Tal dispositivo possui um efeito cenográfico simbolizando as ondulações das praias de Copacabana, denominada pela autora como a “onda da sedução”⁴⁶⁵.

Além deles, em 2010, anunciou-se a construção do Museu do Amanhã, justamente no Píer Mauá, local anteriormente reservado a Jean Nouvel. Em conjunto com o MIS-RJ, o edifício projetado pelo arquiteto espanhol Santiago Calatrava, é a principal obra do plano de revitalização da nova zona portuária da cidade, encomendada pela prefeitura do Rio de Janeiro em parceria com a Fundação Roberto Marinho⁴⁶⁶. No registro de Pedro Arantes: “A temática do museu, apresentada por meio de tecnologias digitais e interatividades, está afinada com os novos tempos: meio ambiente, práticas sustentáveis e a relação entre homem e natureza”⁴⁶⁷. O edifício de Calatrava está sendo instalado “em uma área verde de 30 mil metros quadrados e avançará em direção ao mar, sobre a Baía de Guanabara”⁴⁶⁸. O museu, orçado em 215 milhões, “quase três vezes mais que a previsão inicial”⁴⁶⁹, possui características ditas

462 Grunow, E. “A onda da sedução”, *Projeto Design*, n. 398, abr. 2013, pp. 68-75 (p. 69).

463 *Ibidem*, p. 71.

464 *Ibidem*.

465 *Ibidem*, p. 68.

466 Arantes, P. *Arquitetura na era digital financeira: desenho, canteiro e renda da forma*, op. cit., p. 52. Ver Ítalo Nogueira, “Projeto espanho dá início à revitalização do porto do Rio”. *Folha de S. Paulo*, 26/2/2010.

467 *Ibidem*, p. 52.

468 “Museu do Amanhã vai discutir ações do homem hoje”, *O Estado de São Paulo*, 03/05/2012.

469 *Idem, ibidem*.

“sustentáveis”, que permitem a otimização de determinados recursos naturais, como na descrição a seguir:

A água da Baía de Guanabara servirá, por exemplo, para a climatização do interior do edifício e também será reutilizada no espelho d’água da construção. Na fachada, estruturas de aço se movimentarão como asas, mudando a iluminação no interior do prédio e servindo como suporte para placas de captação de energia solar⁴⁷⁰.

Além da reutilização da água da baía de Guanabara para resfriamento da temperatura no interior do edifício, há a implantação de estruturas móveis na fachada, que pretendem atuar “como brises, servindo de base a placas fotovoltaicas que possibilitarão a captação de energia solar”⁴⁷¹. A proposta, segundo Nanci Corbioli, propõe ainda que o espelho d’água ao redor do prédio crie um “microclima mais fresco e agradável em seu entorno”, demonstrando aos visitantes o funcionamento de um sistema de filtragem sustentável. A construção do museu – atualmente em andamento –, teve início em dezembro de 2010. No total, serão 12,5 mil metros quadrados de área construída, dos quais cerca da metade serão destinados para a realização de exposições. O edifício conta com dois níveis interligados por rampas de acesso. No térreo irão se localizar: lojas, auditório, salas de exposições temporárias, salas para pesquisa e ações educativas, além de um restaurante; já no piso superior estarão as salas de exposição permanentes e o belvedere para a contemplação da paisagem⁴⁷².

Para Pedro Arantes, os projetos de novos museus no Rio têm em comum o fato não estarem vinculados “a um processo de renovação de áreas centrais, mas de valorização da região mais dinâmica do mercado imobiliário da cidade: a Barra da Tijuca”⁴⁷³. Isso significa que as políticas de animação cultural inicialmente implantadas pelo Beaubourg e,

470 *Idem, ibidem*.

471 Nanci Corbioli, “Ícone arquitetônico abriga caminhos para o desconhecido”. *Projeto Design*, n. 372, fev. 2011, pp. 84-9 (p. 89).

472 *Idem*, p. 84.

473 Pedro Arantes, *Arquitetura na era digital financeira: desenho, canteiro e renda da forma*, op. cit., p. 52.

posteriormente pelo Guggenheim de Bilbao, ainda se fazem presentes. Como observa o autor, o que está em jogo é a intenção clara de marcar a cidade com ícones arquitetônicos de prestígio internacional. Todavia, deve-se ressaltar as dificuldades na expansão da cultura dos novos museus (originalmente europeia) nos países emergentes, uma vez que existem singularidades que devem ser consideradas, pois, muitas vezes, são:

[...] cidades do terceiro mundo não atraentes, sem zonas protegidas de acesso a experiências culturais turísticas, cidades que se caracterizam mais por um planeta de favelas, que não contam com recursos para edulcorar um mundo mágico à disposição dos turistas. Vista em escala global, essa distribuição-concentração de renda é ainda mais perversa. Apenas algumas cidades competem entre si, enquanto outras naufragam num mar de precaridades, em que questões básicas de saneamento e moradia estão longe de ser resolvidas⁴⁷⁴.

Nesses projetos recentes de museus para o Rio de Janeiro, há, portanto, uma tensão entre iconicidade – herdada do efeito-Bilbao – e a dita “simplicidade estética”. Isso porque umas das principais características desses museus é seu caráter de ícone, isto é, de uma forma emblemática, análoga a uma logomarca, que visa redefinir a relação do espectador com a cidade. No entanto, o exemplo do já inaugurado MAR revela que – salvo sua cobertura ondulada – o edifício é em si bastante simples, uma vez que não intervém de modo intempestivo nos edifícios existentes, como mostramos. Também o MIS, mesmo voltando-se para as novas tecnologias, recusa a arquitetura-espetáculo, como observou Hal Foster. Ressalte-se, ainda, que tais projetos caracterizam-se por estarem em sintonia com a nova tendência da arquitetura mundial mais ligada às questões ambientais – embora haja em alguns casos o impacto entre o edifício e seu entorno, como no projeto de Calatrava para o Museu do Amanhã. É visível, assim, que estes novos projetos a beira-mar motivam uma reflexão, também no Brasil, sobre a

474 *Ibidem*, p. 325.

relação entre a arquitetura *high-tech* e o paradigma emergente da sustentabilidade na arquitetura.

O turismo cultural ativado pelos novos museus através de sua arquitetura icônica é “um trunfo dos países centrais para direcionar os fluxos de renda diretamente para si”⁴⁷⁵, na visão de Arantes. Como no caso do chamado “efeito Beaubourg” que mais tarde encontrou em Bilbao seu principal sucessor e que passou a influenciar a política dos grandes museus pelo mundo. Em outras palavras, ao contrário do “turismo exótico” dos países do chamado terceiro mundo, “os países do centro disputam turistas para reforçar sua centralidade na produção cultural dominante”⁴⁷⁶.

Na Europa, o processo de expansão iniciado pelo Guggenheim de Bilbao teve continuidade na década de 2000 com a nova sede do Centro Pompidou, em Metz, na França. No final da década de 1990, quando Jean-Jacques Aillagon era o presidente do Centro Pompidou, portanto, antes de se tornar ministro da Cultura no governo de Jacques Chirac, em 2002, começou a ser desenvolvida “uma política de descentralização dos museus nacionais franceses, inspirada, em parte, pela estratégia usada por Thomas Krens dez anos antes para transformar a marca Guggenheim em uma franquia”, como observa François Chaslin⁴⁷⁷. Além da sede na cidade de Metz, “que já recebeu mais de um milhão de visitantes”⁴⁷⁸, o Centro Pompidou também havia anunciado projetos de filiais em Hong Kong e Xangai que acabaram inviabilizados. O Louvre, por sua vez, anunciou uma parceria com a cidade de Atlanta, sem contar o projeto de Jean Nouvel em Abu Dhabi que, depois do impacto da crise, deverá abrir suas portas em 2015 e, por último, a nova sede recentemente inaugurada na cidade de Lens, que veremos ao final do capítulo.

475 *Idem, ibidem*.

476 *Ibidem*, p. 312.

477 Chaslin, F. “Brumas exactas: SANAA, Musée du Louvre-Lens”, *Arquitectura Viva*, n. 149, v.2, 2013, pp. 46-56 (p. 46). (Aqui em tradução livre).

478 *Ibidem*, p. 47.

O crítico de arte Jean Clair ressalta as questões políticas que envolveram tais projetos, as quais “põem em xeque a vocação cultural das instituições”⁴⁷⁹. Ainda há pouco, os museus franceses causavam “inveja mundial” devido ao apoio recebido pelos governos nacional e municipais, o que os colocavam como exemplos contrários aos museus americanos (sobretudo ao museu-franquia Guggenheim), por exemplo, voltados exclusivamente à iniciativa privada, já que apenas o de Washington recebe financiamento do governo nacional. Todavia, a realidade francesa começou a transformar-se com a atuação do Louvre na cidade americana de Atlanta, por exemplo. Esse “novo estatuto dos museus franceses”, segundo ele, voltado sobretudo para os propósitos comerciais e midiáticos – com a política de expansão internacional – “deve com certeza ser causa de choque”⁴⁸⁰.

Para Clair, o atual quadro é agravado ainda mais com a inauguração do Louvre em Abu Dhabi e potencializado pelo interesse do Centro Pompidou em abrir um anexo na China. Nesse sentido, os museus franceses que até então haviam resistido “a adoção de critérios comerciais e de mídia para localizar suas instituições”, acabaram por ceder à “tentação”⁴⁸¹. Levando em conta a necessidade de conservar e valorizar os acervos institucionais, o autor indaga se seria legítimo “utilizar obras de arte como moeda de troca”⁴⁸². Em outras palavras, segue-se a mesma linha do museu-franquia iniciada pelo Guggenheim-Bilbao.

De acordo com o crítico Will Hunter, o “efeito-Bilbao” se caracteriza por apresentar três aspectos: o “objeto icônico”; a figura do “*starchitect*”; “além de estar localizado em uma cidade ou região desindustrializada”⁴⁸³. Seguindo essa tendência, o Centro Pompidou inaugurou sua filial na cidade de Metz, “cujas indústrias de mineração e metais tradicionais estão

479 Clair, J. “Museus à venda”, *Folha de São Paulo*, +Cultura, 11/02/2007.

480 *Idem*, *ibidem*.

481 *Idem*, *ibidem*.

482 *Idem*, *ibidem*.

483 Hunter, W. “Centre Pompidou-Metz”, Londres, *The Architecture Review*, jun. 2010, pp. 52-7 (p. 53). (Aqui em tradução livre).

em declínio”⁴⁸⁴. No discurso do presidente Nicolai Sarkozy, “o que está em jogo aqui é nem mais nem menos do que um novo renascimento da Lorena”⁴⁸⁵. Como observa Hunter:

O governo, no espírito do descentralismo, confiou 86 milhões de euros ao Pompidou Metz – e cerca de 50 hectares para a regeneração do local – visando um efeito semelhante ao de Bilbao, numa região onde a mineração tradicional e a indústria de metais estão em declínio⁴⁸⁶.

O edifício destaca-se pela iconografia do telhado que figura um chapéu chinês⁴⁸⁷ e é perfurado por uma torre de metal de 77 metros, em referência ao ano de abertura do Beaubourg em Paris. Na visão de Hunter, “as fotografias do edifício no crepúsculo revelam a *raison d’être* do telhado”, isto é, “a imagem vendável do renascimento regional”⁴⁸⁸, fazendo ecoar o mesmo espírito de seu antecessor. Como vimos, o Pompidou de Paris produziu em sua época uma grande animação cultural, logo, seria lícito esperar agora de seu sucessor o mesmo efeito?⁴⁸⁹

Outro ícone recente dos novos museus é o projeto apresentado por Herzog & De Meuron para o anexo da *Tate Modern* (2008-), em Londres. O projeto de ampliação prevê uma torre piramidal conectada ao edifício existente, no qual se veem antigos depósitos de petróleo sendo transformados em galerias. “A torre oferece salas expositivas de diversos

484 *Idem, ibidem*.

485 *Ibidem*, p. 55.

486 *Ibidem*, p. 53.

O autor destaca o fato de que, tanto em Paris como em Metz, os concursos foram vencidos por agrupamentos *ad-hoc*: Renzo Piano e Richard Rogers, com Gianfranco Franchini, em 1971; e Shigeru Ban, Jean de Gastines, com Philip Gumuchdjian, em 2003. (*Ibidem*, p. 55).

487 *Ibidem*, p. 55.

Este chapéu teria sido supostamente encontrado por Ban numa rua de Paris. (Ver Le Centre Pompidou-Metz, “L’architecture”, disponível em: <<http://www.centrepompidou-metz.fr/une-architecture-unique/la-toiture>>).

488 *Idem, ibidem*.

489 *Idem, ibidem*.

O autor cita aqui a exposição inaugural, intitulada “*Masterpieces?*”, em que se expôs uma pequena amostra da coleção com obras de Braque, Léger, Matisse e Picasso. O ponto de interrogação significa, segundo Hunter, uma forma de “encorajar os visitantes da primeira mostra”, mas também é “um símbolo de autoquestionamento institucional, e um reconhecimento meio suprimido que essa relação não está à altura da arquitetura de seu ancestral pioneiro”. (*Ibidem*, p. 57).

tamanhos, assim como galerias com geometrias menos convencionais”⁴⁹⁰. Considerou-se de suma importância que a nova estrutura fosse visível a partir da margem norte do Tâmbisa, “desenhada para se destacar por detrás da icônica chaminé da *Tate Modern*”⁴⁹¹. Sua nova fachada é predominantemente composta de vidro, que também emprega o ladrilho em referência à antiga estrutura, além de uma estrutura “gelosia”⁴⁹² que filtra a luz diurna e irradia a luz artificial durante a noite. Assim, é possível identificar a intenção dos arquitetos no efeito cromático da fachada que é uma das marcas da arquitetura de Herzog & De Meuron:

Este dispositivo reage às inclinações da fachada mediante escalonamentos, criando assim uma textura que, junto às perfurações, transforma um material sólido em um véu que cobre a estrutura de concreto⁴⁹³.

O edifício icônico, com inauguração prevista para 2016, será adicionado ao sul da galeria existente e visa duplicar o espaço expositivo. Conforme dados oficiais da instituição, a *Tate Modern* foi projetada para um público anual de dois milhões de visitantes, passando a receber cerca de 5 milhões de visitantes a cada ano⁴⁹⁴. A abertura da *Tate Modern*, em maio de 2000, fez parte do plano de desenvolvimento da antiga *Bankside Power Station*, inclusive, previa-se que os tanques de óleo abandonados pudessem ser eventualmente integrados à galeria, o que possibilitou a expansão a partir deles, que formam a base desse novo edifício⁴⁹⁵.

Rafael Moneo observa que a emergência da arquitetura de Herzog & De Meuron – no final da década de 1990 – está ligada ao fim dos

490 Herzog & De Meuron, “Projecto Tate Modern”, *AV Monografías*, 2012, p.114. (Aqui em tradução livre).

491 *Idem, ibidem*.

492 *Idem, ibidem*.

De acordo com cada programação do museu esses “panos cerâmicos” podem ser “interrompidos por cortes horizontais que favorecem as vistas panorâmicas, a luz natural e a ventilação, facilitando a visão do museu a partir da cidade”. (p. 114) O que mostra, mais uma vez, a direção contrária tomada pelos arquitetos no projeto original, mais austero e comedido, que não pretendia tantos efeitos visuais.

493 *Idem, ibidem*.

494 Tate Modern, “The Tate Modern Project”, disponível em <<http://www.tate.org.uk/about/projects/tate-modern-project>>.

495 *Idem, ibidem*.

“excessos”⁴⁹⁶ e, por conseguinte, ao surgimento de uma “contenção formal”⁴⁹⁷. Moneo observa que nas obras iniciais dos arquitetos suíços predominavam as dimensões reduzidas e as volumetrias simples e neutras, de modo “que não há nenhum gesto formal que possa indicar expressão pessoal na arquitetura”⁴⁹⁸. Para o autor:

O cansaço produzido pelo pós-modernismo, com toda a absurda iconografia que tal movimento trouxe consigo, acabou encontrando o frescor necessário naquela arquitetura suíça que parecia ignorar as discussões acadêmicas de então, propondo novas metas⁴⁹⁹.

Assim, seria possível ver sobretudo em suas primeiras obras, uma “emoção pelo arcaico”, ou seja, certa “busca das origens”⁵⁰⁰, na expressão de Moneo. Tal “captura do originário”⁵⁰¹ é que levou os arquitetos a “simplificar a forma” e a valorizar os materiais construtivos. Diz ainda que “sua obra é, em primeiro lugar, uma celebração da matéria, sendo a forma somente o veículo que a torna possível”⁵⁰². A importância dada aos materiais é responsável “pelo esquecimento deliberado da imagem, pelo abandono consciente de qualquer referência iconográfica”⁵⁰³. A arquitetura de Herzog & De Meuron, “se deposita em volumes sóbrios e prismáticos, unidades mínimas de atuação”, daí que, para Moneo, “qualquer submissão a uma forma, seja ela imposta por uma linguagem ou por vontade simbólica, deve ser energeticamente combatida”⁵⁰⁴.

O diagnóstico apontado por ele ainda ressalta que a fase central da carreira dos arquitetos – que gravita em torno das décadas de 1980 e 1990 – está marcada pela eliminação de qualquer referência iconográfica

496 Moneo, R. “Herzog & De Meuron”, in: R. Moneo *Inquietação teórica e estratégia projetual na obra de oito arquitetos contemporâneos*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, pp. 323-59 (p 325).

497 *Idem, ibidem*.

498 *Idem, ibidem*.

499 *Idem, ibidem*.

500 *Idem, ibidem*.

501 *Ibidem*, p. 326.

502 *Idem, ibidem*.

503 *Idem, ibidem*.

504 *Idem, ibidem*.

ou imagética: “a imagem não existe”⁵⁰⁵. Aqui, a negação da iconografia leva à inexistência dos “gestos pessoais”, ou seja, “a marca do arquiteto não está presente como naquela que vimos ao falar de Gehry”⁵⁰⁶. Isso fez os arquitetos serem frequentemente associados à corrente estética do minimalismo, pois, tal como os artistas minimalistas, eles enfatizavam a simplicidade formal e a valorização dos materiais construtivos, “abandonando toda alusão à representação como à expressão formal”⁵⁰⁷. Exemplo disso são os prismas com os quais os arquitetos iniciaram suas investigações arquitetônicas, quando então os materiais assumiam o protagonismo das obras, tal como ocorreu em sua primeira intervenção realizada para a *Tate Modern* (1994-2001), na qual valorizou o caráter austero da estrutura rígida do contêiner pré-existente: a grande central elétrica projetada por Giles Gilbert Scott, em 1940.

O autor diz que talvez não seja possível traçar um paralelo tão definido da obra dos arquitetos suíços com o minimalismo, mas reconhece que “poucos arquitetos hoje são tão sensíveis às propostas dos artistas plásticos como Herzog & De Meuron”⁵⁰⁸. Essa tensão será explorada por Hal Foster, como veremos a seguir, ao definir sua obra pelo termo “arte-arquitetura”. Entretanto, já no final da década de 1990, Moneo observa uma mudança de direção em seu trabalho, pois, “em alguns projetos mais recentes aparecem referências iconográficas”⁵⁰⁹. A busca pelo prisma mínimo acabou dando lugar às experimentações das peles ou superfícies. Segundo ele, “o campo de ação do arquiteto se restringiu ao controle das fachadas, à definição da pele do edifício: os materiais agora parecem ser usados somente para isso e perdeu-se a condição estrutural do sólido”⁵¹⁰. A partir daí, é possível observar que o prisma perfeito começa a ser abandonado, o que, para Moneo, “parece necessariamente levar a um

505 *Idem, ibidem*.

506 *Ibidem*, p. 327.

507 *Idem, ibidem*.

508 *Ibidem*, p. 329.

509 *Idem, ibidem*.

510 *Ibidem*, p. 331.

contraponto: um mundo formal”⁵¹¹, isto é, uma maior referência iconográfica, como se vê na Biblioteca da BTU – Universidade de Cottbus (Alemanha), 1993, ou ainda, na pirâmide do anexo da Tate.

Na visão de Hal Foster, a arquitetura de Herzog & De Meuron é o resultado da tensão entre as tendências do “minimalismo” e da “pop”⁵¹². Em outras palavras, “a tensão entre a estrutura literal e o efeito extraordinário é fundamental” em suas obras⁵¹³. O autor compreende que a tendência minimalista entendida como “prática comprometida com a estrutura literal”⁵¹⁴ não está imune da influência “pop”, posto que “preocupa-se com efeito extraordinário”⁵¹⁵. Foster, ao contrário, diz que “as duas estão ligadas entre si dialeticamente”⁵¹⁶. Além de Herzog & De Meuron, é possível ver essa mesma tensão em obras de outros arquitetos, como Rem Koolhaas, Tadao Ando e Kazuyo Sejima (este último que veremos a seguir), “em que há a intenção de se manter o literal, mesmo quando se pretende elaborar o extraordinário, muitas vezes com peles projetivas e luminosas”⁵¹⁷.

A relevância dos projetos de Herzog & De Meuron está na “dialética minimalismo-pop”⁵¹⁸, diz Foster, no qual o “extraordinário”, “muitas vezes

511 *Ibidem*, p. 357.

Moneo se refere ao caráter iconográfico do edifício, valendo-se das palavras dos arquitetos: “Também chegamos à convicção de que a cidade de Cottbus precisava de um novo tipo de edifício, mais escultórico e com maior caráter de marco [...]”. Herzog & De Meuron, *apud* Moneo, R. *op. cit.*, p. 358.

512 Foster, H. “Minimalist museums”, in: H. Foster, *The art-architecture complex*. London: Verso, 2011, pp. 104-29 (p. 106). (Aqui em tradução livre).

Essa dialética está presente em obras de arquitetos contemporâneos como Rem Koolhaas, Jean Nouvel, Bernard Tschumi, Tadao Ando, Kazuyo Sejima, Peter Zumthor, Jacques Herzog e Pierre de Meuron, e Annette Gigon e Mike Guyer. Segundo o autor: “Com os novos materiais leves e técnicas estes arquitetos transvalorizaram o princípio modernista de transparência estrutural, às vezes ao ponto de paródia”. (*Idem, ibidem*). O conceito de “minimalismo”, conforme Foster, não se refere “a simples redução da forma em bases geométricas”, – ou se esta é “brutalista” ou “clean” na expressão de seus materiais. Isso porque, diz ele, “sem essa dialética o minimalismo tornaria-se banal tanto estético e filosoficamente, reduzindo-se a uma “decoração de bom gosto”. (*Ibidem*, p. 108).

513 *Ibidem*, p. 107.

514 *Idem, ibidem*.

515 *Idem, ibidem*.

516 *Idem, ibidem*.

517 *Ibidem*, p. 108.

518 *Ibidem*, p. 123.

parece subsumir o literal”⁵¹⁹, do mesmo modo que se nota na fachada de vidro duplo projetada por Herzog & De Meuron para o anexo da Tate Modern. Esse “efeito extraordinário” – que geralmente é produzido por meio de dispositivos como peles ou superfícies – possui o objetivo “de deslumbrar ou confundir”⁵²⁰. Na chamada ‘arte-arquitetura’, “a luz é transvalorizada, pois, se os modernistas a celebraram como um meio de espiritualidade utópica ou como uma figura do progresso tecnológico, a luz agora é amplamente colocada a serviço de efeitos enigmáticos e ou especiais”⁵²¹.

A “arquitetura da leveza”, conforme o autor, é sintomática de que “a transparência torna-se impossível em um mundo entregue à forma-mercadoria”⁵²². Tal possibilidade foi o que levou Herzog & De Meuron a defenderem uma arquitetura enquanto “superfície de projeção”⁵²³. Nesse viés, Foster diz que há um “fetiche da mercadoria” no projeto do anexo da *Tate Modern*, que propõe “mistificar as “superfícies de projeção”⁵²⁴. Assim, é possível questionar se não seria exatamente essa “arquitetura como projeção” a mais apropriada para a subjetividade da sociedade contemporânea. Ou ainda, se ela não seria apenas um “pretexto para se produzir uma arquitetura de ofuscação, que tende apenas a reforçar a subjetividade de uma sociedade entregue ao fetichismo da imagem e da informação?”⁵²⁵.

519 *Ibidem*, p. 124.

Foster cita o exemplo da fachada projetada por Herzog & De Meuron para o edifício da Coleção Goetz (1992), em Munique, que, conforme depoimento dos próprios arquitetos, trata-se de “uma inversão completa da clareza estrutural da chamada caixa de vidro miesiana”. (Cf. Foster, H. *op. cit.*, p. 124) Ou ainda, na estrutura de vidro projetada por Jean Nouvel para a Fundação Cartier (1991-1994), em Paris, “celebrada não por sua qualidade de transparência, mas por seus efeitos de ofuscamento e esvanecimento”. (*Ibidem*).

520 *Idem, ibidem*.

521 *Ibidem*, p. 125.

522 *Idem, ibidem*.

523 Herzog & De Meuron, *apud* Foster, H. *op. cit.*, p. 126. (Ver também Herzog and de Meuron, “Essays and Lectures”, in: Wilfried Wang, *Herzog & de Meuron*. Zürich: Artemis, 1994).

524 *Ibidem*, p. 127.

525 *Ibidem*, p. 129.

Cabe lembrar que o projeto inicial realizado por Herzog & De Meuron para a *Tate Modern*, entre 1994 e 2001, visava adaptar a central elétrica abandonada, localizada na região de *Millbank*, na margem norte do Tâmis, para abrigar as coleções nacionais de arte britânica e moderna. Como observou o crítico inglês Peter Buchanan, o caráter industrial do edifício foi compreendido como um fator positivo, pois “o aspecto de descarnada provisoriade” se colocava em “claro contraste com a aura de mausoléu dos museus de planta nova”⁵²⁶. O autor diz que o enfoque dado por Herzog & De Meuron se caracteriza por um “perfil comedido”, definindo-se como “modestamente pragmático” em relação ao edifício original, “marcado por seu volume robusto e simétrico em tijolo aparente, com uma chaminé onde se situava a sala das caldeiras”⁵²⁷.

No entanto, se a primeira intervenção realizada por Herzog & De Meuron se caracteriza por um maior comedimento formal, o mesmo não ocorreu com o novo projeto do anexo que está sendo construído. Seu edifício parece ter sido desenhado, na compreensão de Pedro Arantes, para funcionar como um “*logotecture*”⁵²⁸. Nesse sentido, diz Jacques Herzog: “Se a arte e arquitetura são agora mais do que nunca instrumentos políticos é porque estão cada vez mais próximas do universo das marcas”⁵²⁹. Assim, a “sofisticação técnica ostensiva, a diferenciação das superfícies e a exuberância formal”⁵³⁰ da imensa pirâmide seguem ainda a mesma tendência de atrair novos investimentos por meio de uma arquitetura icônica.

Não obstante isso, Arantes aponta uma diferença primordial entre a espetacularização em Gehry e em Herzog & De Meuron, que os ligam ao conceito da “estetização do simples”, pois “a dupla adota uma proposta estética em seus projetos num certo sentido oposta à de Gehry, utilizando

526 Buchanan, P. “De perfil comedido: Galería Tate de Arte Moderno”, *AV Monografías*, n. 71, mai./jun. 1998, pp. 78-84 (p. 78). (Aqui em tradução livre).

527 *Idem, ibidem*.

528 Expressão usada por Frank Gehry, *apud* Arantes, P. “O grau zero da arquitetura na era financeira”, *Novos Estudos*, n. 80, 2008, pp. 175-95 (p. 175).

529 Herzog, J., *apud* Arantes, P. *op. cit.*, p. 175.

530 Arantes, P. *op. cit.*, p. 175.

formas geométricas relativamente simples”⁵³¹ como quadrados modulares, retângulos monolíticos e, mais recentemente, plantas triangulares, como na *Tate* e no projeto da torre Triângulo (2006-), em Paris. O autor prossegue dizendo que “suas estruturas são, em geral, mais racionais e moduladas”, porém, “mesmo nos projetos aparentemente mais contidos”, os arquitetos exploram “progressivamente o tratamentos das ‘peles’ até seu limite”⁵³².

Ora, mesmo se valendo de formas e volumetrias simples, Herzog & De Meuron estão inscritos na arquitetura icônica devido ao tratamento espetacular dado às fachadas de seus edifícios. Para Arantes: “a prevalência das superfícies em relação às estruturas é o que permite a mágica de sua desmaterialização e a transformação em imagem midiática”⁵³³. Esse recurso possibilita, segundo Fredric Jameson, reduzir a massa e a densidade de prédios gigantescos, enfatizando o volume e o contorno: “a diferença entre o tijolo e o balão”⁵³⁴, conforme expressão de Charles Jencks. Portanto, o anexo da Tate seria “mais um ativo espetacular para a arquitetura na era das marcas”⁵³⁵. O novo Louvre, porém, não assume a espetacularidade proposta pelo anexo da Tate, cujo edifício elaborado por Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa (SANAA), é

531 *Ibidem*, p. 193.

532 *Idem*, *ibidem*.

Segundo o autor: “Herzog & De Meuron demonstram ousadia na experimentação de epidermes arquitetônicas cada vez mais inusitadas e imateriais. Eles passaram de uma experiência de arquitetura mais monolítica, com texturas em pedra, cobre e chapas enferrujadas, para invólucros sempre mais leves e *high-tech*. Sejam vidros serigrafados e suportados por aranhas metálicas, como na biblioteca de Brandenburgo; placas poliméricas que refratam a luz de forma multicolorida, no centro de dança Laban, em Londres; losangos de vidros côncavos e convexos na Loja Prada de Tóquio; ou as membranas infláveis do Allianz Arena, o estádio de Munique que sediou a abertura da Copa de 2006”. (*Ibidem*, p. 195).

533 *Idem*, *ibidem*.

534 Jencks, C., *apud* Jameson, F. “O tijolo e o balão: arquitetura, idealismo e especulação imobiliária”, in: *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Petrópolis: Vozes, 2001, p. 202.

Jameson faz referência ao conceito de “modernidade tardia” de Jencks, que permite identificar duas características que ilustram “as nuances formais mais próprias de um capitalismo tardio”. As duas características são o “espaço isométrico extremo” e seus “volumes de superfície fechados”. (*Ibidem*). (Ver também Charles Jencks, “The New Moderns”. New York: Academy London, Rizzoli, 1990).

535 Arantes, P. “O grau zero da arquitetura na era financeira: desenho, canteiro e renda da forma”, *op. cit.*, p. 194.

considerado uma exceção à lógica do museu espetacular tipo-Gehry. A proposta dos arquitetos, como aponta o crítico Francesco Perrotta-Bosch, “não cria uma construção que cause impacto por sua contraposição ao lugar; pelo contrário, o edifício do Louvre integra-se à paisagem sem impor sua presença”⁵³⁶. O material construtivo é uma “pele de alumínio anodizado e polido, cuja superfície reflete e desfoca o que está diante dela”⁵³⁷. O conjunto do edifício é composto por cinco grandes caixas “com suaves inflexões, fragmentadas de acordo com os programas de cada espaço e agrupadas sem que haja um sequenciamento linear”⁵³⁸. O bloco central possui o perímetro todo envidraçado e abriga o hall de acesso. Segundo o autor:

Esse espaço do museu de Lens é fragmentado por ‘bolhas’ de vidro (dando origem a diversas camadas de reflexão e transparência), onde se localizam os setores de apoio da instituição e serviços como a cafeteria, a pequena loja e a livraria. Tendo como referência o bloco de acesso, por um lado, há dois volumes que abrigam o local para exposições temporárias e o auditório. Na porção oposta, encontram-se o pavilhão expositivo de vidro, para artistas locais, e o principal espaço do museu: a Galeria do Tempo, um salão de 125 metros de comprimento em sutil declividade (remanescência da topografia do terreno) onde se localizam os setores de apoio da instituição e serviços como a cafeteria, a pequena loja e a livraria⁵³⁹.

Destaca-se ainda a museografia que dispõe os quadros, não afixados nas paredes do edifício, mas dispostos em meio ao interior das galerias: “O visitante não se põe diante de uma única obra, mas do conjunto, com as pessoas movimentando-se por entre os objetos expostos”⁵⁴⁰. As paredes do espaço expositivo também são de alumínio, mesmo material utilizado nas fachadas. Bosch afirma que a grande contribuição do Louvre de SANAA é “contrapor-se à imagem literal e à óbvia espetacularidade que tem sido tônica nos museus-franquias

536 Perrotta-Bosch, F. “O Louvre fora do palácio”, *Projeto Design*, n. 397, mar. 2013, pp. 92-9 (p. 93).

537 *Idem, ibidem*.

538 *Ibidem*, p. 94.

539 *Idem, ibidem*.

540 *Ibidem*, p. 197.

recentes”⁵⁴¹. Deste modo, a dupla japonesa – através de uma assepsia formal – apresenta uma linguagem arquitetônica que se distingue do excessivo formalismo dos museus autorais contemporâneos.

Conforme o crítico francês François Chaslin, trata-se de “um trabalho evanescente, fugaz, e, no entanto, claro e frio como o metal”⁵⁴². Chaslin, como vimos, contornou as questões ideológicas que envolveram o concurso. Em 2003, sob a política de descentralização dos museus nacionais, decidiu-se estabelecer uma filial do Louvre em uma cidade no interior da França. No ano seguinte, Lens venceu outras seis concorrentes: Valenciennes, Amiens, Arras, Calais, Bethune e Boulogne. O autor considera “um gesto político notável, considerando-se a situação econômica e social desastrosa de Lens decorrente do enclave da mineração”⁵⁴³. O próprio local escolhido, afirma, foi bastante significativo, pois se tratava de “um terreno industrial abandonado por décadas e coberto por uma vegetação”⁵⁴⁴.

Em setembro de 2005, o júri do concurso foi abalado pela polêmica de que alguns arquitetos teriam manobrado em favor do arquiteto Rudy Ricciotti, (vencedor do concurso para o Departamento de Arte Islâmica do Museu do Louvre), outra parte do júri saiu em defesa ao projeto de Zaha Hadid, considerando a proposta de Ricciotti uma “ofensa à mineração”⁵⁴⁵. Algumas semanas depois foi então apresentado um terceiro projeto, de SANAA, que alguns anos antes havia se destacado projetando outros museus, como o *New Museum*, em Nova Iorque e o Museu Kanazawa, no Japão. Para Chaslin, a construção do edifício foi “difícil”⁵⁴⁶, não apenas por razões políticas, mas também econômicas, haja vista que os desdobramentos da crise financeira na Europa chegaram a ameaçar sua viabilidade, tendo sido inaugurado em 2012, após sete anos⁵⁴⁷.

541 *Ibidem*, p. 199.

542 Chaslin, F. “Brumas exactas: SANAA, Musée du Louvre-Lens”, *op. cit.*, p. 46.

543 *Ibidem*, p. 48.

544 *Idem, ibidem*.

545 *Idem, ibidem*.

546 *Idem, ibidem*.

547 *Ibidem*, p. 50.

Convocado em 2005, o concurso pretendia aumentar em cerca de 20.000 metros quadrados a superfície do museu situado na região de *Pas de Calais*, norte da França, e seria instalado no terreno de uma antiga mina de carvão. Os arquitetos evitaram uma “dimensão exagerada do edifício, respondendo aos desníveis do terreno”⁵⁴⁸ construindo-o sobre um amplo espaço aberto, cercado de árvores e outras áreas verdes.

O museu constitui-se de um “processo de fragmentação em volumes alargados, estreitos e ligeiramente recurvados, entrelaçados através de uma disposição fluída que se adapta perfeitamente à topografia”⁵⁴⁹. Estabeleceu-se uma divisão em salas autônomas de formas similares, ainda que com diferentes curvaturas e dimensões: cinco de grande volume e quatro de pequenas dimensões. A fachada do edifício se define por meio de uma pele metálica refletora, seu espaço interior conta com uma iluminação natural, controlada por um mecanismo de escurecimento da cobertura, com uma membrana interna fotossensível⁵⁵⁰.

David Cohn reconhece que as obras de SANAA “se esquivam da contundência formal de Gehry”⁵⁵¹, o que já se via no edifício projetado para o *New Museum* de Nova Iorque. No entanto, ele compreende em chave negativa o projeto do Louvre-Lens, que seria “um exercício zen de presenças ausentes”⁵⁵². Composto de paredes transparentes, com escala e volumetria moderadas, o museu pretende diluir-se na paisagem, mas seu programa “se fragmenta de forma ingênua através de uma série de corpos em escala industrial”⁵⁵³. Ele afirma que:

Presença ambígua na parte externa, seu encerramento acaba por gerar espaços cegos, quase desconectados com o interior, divididos pelos arquitetos com a mesma indiferença formal com a que formulam o conjunto da composição. Em seu centro, um grande volume de entrada, o condensador social multifuncional do museu inverte esta polaridade, abrindo-se à paisagem através de

548 “Museo Louvre-Lens”, *AV Monografías*, n. 121, 2006, p. 142. (Aqui em tradução livre).

549 *Idem, ibidem*.

550 *Idem, ibidem*.

551 Cohn, D. “Iconos reticentes: los proyectos que vienen”, *op. cit.*, p. 28.

552 *Idem, ibidem*.

553 *Idem, ibidem*.

paredes e muros transparentes, aspirando assim a sua própria escavação⁵⁵⁴.

Nessa direção está a posição do crítico Augustín Pérez Rubio, para quem os conceitos de “vazio” e “transparência” presentes no trabalho de SANAA possuem relação direta com o “silêncio”, tal como na obra do compositor norte-americano John Cage⁵⁵⁵. Para ele, do mesmo modo que Cage, “estes arquitetos parecem fazer um pacto silencioso com o nada: o nada que está no espaço intermediário faz com que as coisas atuem como centros que irradiam em todas as direções”⁵⁵⁶. A “introdução no espaço de SANAA”⁵⁵⁷, tal qual o “silêncio” em Cage, requer – como a própria Sejima sugeriu algumas vezes – uma “capacidade de esquecimento”⁵⁵⁸. Para Rubio, existe uma “recusa do eu na arquitetura de Sejima e Nishizawa”, representada “como a recusa do mundo dualista que opera a distinção entre o sujeito e o objeto”⁵⁵⁹, o que torna sua postura “totalmente radical comparada a outros escritórios”, segundo ele⁵⁶⁰.

Rubio entende ainda que a obra desses arquitetos é marcada por uma “indiferença”, pois, em muitos casos, o resultado final é totalmente diverso da ideia inicial do projeto. A “permeabilidade” da arquitetura de SANAA faz com que o edifício permaneça, ainda que altere radicalmente seu programa. Tal “faceta camaleônica”⁵⁶¹, diz, pode ser bem observada nos edifícios construídos para museu de Kanazawa e para a escola Zollverein, onde “o primeiro poderia converter-se perfeitamente numa escola e o segundo em um museu”⁵⁶². Isto se deve à arquitetura de SANAA não ser “impositiva e absoluta, senão relativa, centrada na informação, assentada nesta transparência das funções e nas relações que

554 *Idem, ibidem*.

555 Rubio, A. “Sanaa grado cero”, *AV Monografías*, SANAA (1997-2007), n. 121, 2006, pp. 14-22 (p. 16). (Aqui em tradução livre).

556 *Ibidem*, p. 18.

557 *Idem, ibidem*.

558 Sejima, K., *apud* Rubio, A. “Sanaa grado cero”, *op. cit.*, p. 18.

559 Rubio, A. “Sanaa grado cero”, *op. cit.*, p. 18.

560 *Idem, ibidem*.

561 *Ibidem*, p. 20.

562 *Idem, ibidem*.

a torna perceptual e conceitualmente invisível e modelável”⁵⁶³. Sua prática tende – através do emprego de *pilotis* e de um estreitamento radical – a uma “anorexia arquitetônica”⁵⁶⁴, pois, repetido em muitas ocasiões pela própria Sejima: “é muito importante a estreiteza das formas”⁵⁶⁵.

Embora o resultado final da obra possa ser a “desaparição do próprio espaço”, continua Rubio, ainda assim “a ideia de vazio, que de fato existe, representa o próprio jogo e a própria ideia de arquitetura”⁵⁶⁶. Afinal, “a transparência está ligada ao limite entre o público e o privado, entre o externo e o interno, entre a construção e o entorno”⁵⁶⁷. Consoante o autor, a sensação de desmaterialização que provém de suas construções é a mesma das impressões que se tem de seus retratos nas revistas de arquitetura: “estes rostos em que não se vê a iconografia própria do ‘ego do criador’”⁵⁶⁸. Para ele, essa impressão é a mesma de suas obras, como na luz natural nas “caixas levianas” do Novo Museu de Nova Iorque ou no “exterior verdejante” do Louvre-Lens, onde “torna-se quase invisível a forma e a marca do arquiteto”⁵⁶⁹.

Nota-se que a acolhida da obra de SANAA não é pacífica. William Curtis, por exemplo, recebe-a como um “estilo imediatamente reconhecível distinguido por superfícies minimalistas e geometria plana”⁵⁷⁰. O autor destaca que o “uso sutil de peles de vidro”, além da “atenção ao ambiente natural”⁵⁷¹ tornaram-se a marca dos arquitetos no mercado internacional. Em outros termos, “um alívio bem-vindo para aqueles clientes que desejam jogar o jogo do *star-system* e ainda evitar o excesso com arquitetos como Frank Gehry e Zaha Hadid”⁵⁷². Curtis afirma

563 *Idem, ibidem*.

564 *Idem, ibidem*.

565 Sejima, K., *apud* Rubio, A. “Sanaa grado cero”, *op. cit.*, p. 20.

566 Rubio, A. “Sanaa grado cero”, *op. cit.*, p. 22.

567 *Idem, ibidem*.

568 *Idem, ibidem*.

569 *Idem, ibidem*.

570 Curtis, W. “Less is more? Or less is less? Masters of simplicity SANAA win the Pritzker Prize”, *The Architecture Review*, jun. 2010, pp. 31-2 (p. 31). (Aqui em tradução livre).

571 *Idem, ibidem*.

572 *Idem, ibidem*.

que SANAA estabeleceu uma “linguagem arquitetônica, que permite soluções simples para os problemas arquitetônicos”⁵⁷³. Esta abordagem parece válida em projetos de pequeno e médio porte, como no Museu Ogasawara (1999), no Japão, e no já citado *New Museum* (2011), em Nova Iorque.

Seus edifícios exploram a tensão entre “transparência e materialidade”, diz Curtis, bem como levantam a questão “da simplificação da arquitetura”⁵⁷⁴. Entretanto, muitas vezes falta aos arquitetos certa “riqueza espacial, já que os exteriores simples e os planos abertos, ocasionalmente, carecem de um conceito claro de circulação”⁵⁷⁵. Em certos casos, a “recuperação” de “fórmulas modernistas” torna-se “demasiadamente óbvia”⁵⁷⁶, havendo uma perda da contundência crítica. Na opinião do autor, “seu trabalho é agradável aos olhos, mas de nenhum modo perturbador”⁵⁷⁷, em contraste, por exemplo, com o de Peter Zumthor. Em SANAA, é possível que em certas ocasiões tal “simplicidade constitua uma recusa em enfrentar a complexidade das tarefas de arquitetura”⁵⁷⁸. Sua geometria “finge ser libertadora” e a “luz é gritante”, “enquanto o pensamento”, na expressão de Curtis, “precisa de mais sombras”⁵⁷⁹.

Cabe destacar ainda a posição de Luís Fernández-Galiano, que define a arquitetura de SANAA como “onírica e imaterial”⁵⁸⁰, uma vez que não está na chave tanto do “volume escultórico” quanto do “espaço modelado”⁵⁸¹. Sua obra é uma “arquitetura negativa”, diz ele, alcançada através de certo “despojamento”⁵⁸². Os edifícios “buscam desprender-se

573 *Idem, ibidem*.

574 *Idem, ibidem*.

575 *Ibidem*, p. 32.

576 *Idem, ibidem*.

577 *Idem, ibidem*.

578 *Idem, ibidem*.

579 *Idem, ibidem*.

580 Galiano, L. “SANAA en sueños”, *AV Monografías, SANAA* (1997-2007), n. 121, 2006, pp. 6-12 (p. 6). (Aqui em tradução livre).

581 *Idem, ibidem*.

582 *Idem, ibidem*.

da espessura, prescindir da inércia, liberar-se da densidade”⁵⁸³. Tal processo, afirma, “cria objetos de aparência imaterial, metafísicos, uma vez que transcendem as convenções cotidianas do mundo sensorial, e oníricos”⁵⁸⁴.

Na compreensão de Galiano, trata-se de “uma obra leviana e superficial”, isto é, “lacônica” e “imaterial”, uma “ligeireza fina, sempre à margem do desvanecimento”, onde o “rigor da geometria se submete à disciplina da desapareição”⁵⁸⁵. O “despojamento material”, a “pureza geométrica” e a “leveza translúcida das obras”⁵⁸⁶ são marcas de SANAA. Galiano difere de Cohn quando diz que a obra de SANAA “presta-se também a leitura sob uma chave crítica, em que a depuração visceral da forma pode ser interpretada como uma recusa ao consumismo compulsivo que aglomera os espaços e a vida”⁵⁸⁷. A “anorexia extrema” situada “entre a célula penitencial e a vitrine do glamour”, manifesta “ao mesmo tempo sua vontade de distância e sua condição integrada”⁵⁸⁸. Apesar disso, é possível identificar “certa ambiguidade” ou tensão nos projetos de SANAA, pois, conforme Galiano:

Sejam museus de arte ou residências privadas, o projeto é regido pela sua lei lacônica interior, e fica nas mãos do espectador determinar se existe um convite ao aperfeiçoamento espiritual através da exclusão do invólucro, ou ainda, uma incitação ao exibicionismo sofisticado do minimalismo de alta qualidade⁵⁸⁹.

O arquiteto Toyo Ito, por exemplo, compara os espaços de Sejima à arquitetura virtual dos jogos de computador⁵⁹⁰, uma vez que esta apresenta-se como “inexpressiva e quase inumana”⁵⁹¹, na opinião do crítico espanhol. Sua obra ilustra a “uniformidade e o anonimato da

583 *Idem, ibidem*.

584 *Idem, ibidem*.

585 *Idem, ibidem*.

586 *Idem, ibidem*.

587 *Idem, ibidem*.

588 *Idem, ibidem*.

589 *Idem, ibidem*.

590 Cf. Galiano, L. “SANAA en sueños”, *op. cit.*, p. 8. (Ver Toyo Ito, “Arquitectura Diagrama”, *El Croquis, Kazuo Sejima (1988-1996)*, n. 77, 1996, pp. 18-24).

591 Galiano, L. “SANAA en sueños”, *op. cit.*, p. 8.

sociedade criada pelas tecnologias da informática, tornando-se um ícone instantâneo da arquitetura digital”⁵⁹². Para Galiano, de um lado há uma certa “indiferença espacial” e de outro um “rigor geométrico” e uma “frieza cartesiana” que “leva seu trabalho a uma situação paradoxal”⁵⁹³.

Projetos como o Museu O, em Nagano, e o Museu N, em Wakayama, representam “uma estratégia de desaparecimento até as últimas consequências”⁵⁹⁴, com a desmaterialização do volume e a fragmentação do programa. Outros exemplos são o recente Pavilhão de Vidro do Museu de Arte de Toledo, em Ohio, com a “segregação dos usos em caixas autônomas que não tocam o solo”⁵⁹⁵, as caixas sobrepostas e empilhadas do Novo Museu de Arte Contemporânea em Nova Iorque, assim como da sede da Dior em Tóquio, que buscam os “deslocamentos das caixas de tela metálica para fingir um equilíbrio precário”⁵⁹⁶. Esta “leveza” que, na opinião do espanhol é mais difícil de ser atingida em obras urbanas e verticais, como o *New Museum*, tornou-se possível em Lens, com os pavilhões retangulares e paisagísticos do Novo Louvre, que podem ser compreendidos como um tipo de arquitetura mais “hermética e translúcida”⁵⁹⁷. Há, portanto, na obra de SANAA uma “simplicidade complexa” ou, por que não, estetizada.

A negação à condição imagética e espetacular da arquitetura de Sejima e Nishizawa é confirmada, segundo Mohsen Mostafavi, pela “resistência deliberada à imagem visual” e pela “renúncia sistemática à visualidade gestual e icônica”⁵⁹⁸. Ainda que seja possível identificar certo “método” em sua arquitetura, há “também um esforço para não transformar esse método em um estilo repetitivo”⁵⁹⁹, – ou estilema, como vimos no terceiro capítulo com o Guggenheim de Gehry. Os projetos de

592 *Idem, ibidem*.

593 *Idem, ibidem*.

594 *Idem, ibidem*.

595 *Ibidem*, p. 10.

596 *Idem, ibidem*.

597 *Idem, ibidem*.

598 Mostafavi, M. “Arquitectura inorgánica”, *El Croquis*, SANAA (Sejima+Nishizawa: 2008-2011), n. 155, 2011, pp. 244-50 (p. 244). (Aqui em tradução livre).

599 *Idem, ibidem*.

SANAA aspiram, em vez disso, uma “totalidade conceitual, mais do que uma imagem”, passando “a representar uma crítica às normas sociais e uma revisão dos materiais e métodos construtivos”⁶⁰⁰, portanto, um radical questionamento da própria arquitetura.

Segundo o autor, a aparente “fragilidade” de sua arquitetura, como também da maioria de seus contemporâneos, se deve ao fato de adotarem uma “atitude cética diante da forma e da grande escala”⁶⁰¹. Entretanto, ele ressalta o modo com que SANAA transforma a percepção geral acerca dos materiais, uma vez que estes não são abordados em termos convencionais. O uso do vidro em muitos dos edifícios, por exemplo, não se limita exclusivamente à transparência literal, já que os arquitetos estão também interessados em outras propriedades materiais, como por exemplo, suas qualidades refletoras⁶⁰².

Segundo Mostafavi, é interessante observar a maneira como seus projetos mais recentes se relacionam com a natureza e com a paisagem – como é o caso do Louvre-Lens –, além do que a tendência de “implantar áreas verdes no interior de seus edifícios ajuda a aumentar o contraste entre a artificialidade da arquitetura e suas qualidades pragmáticas”⁶⁰³. São projetos que reforçam, como vimos, a relação entre simplicidade e sustentabilidade. Esses fatores representam, na opinião do autor, “um anseio genuíno de simplicidade”, o que faz a obra de SANAA radicalmente diferente, proporcionando “uma contribuição efetiva para a disciplina da arquitetura”⁶⁰⁴.

De fato, as diferentes posições dos autores – alguns mais otimistas, como Rubio e Galiano, outros mais pessimistas, como Curtis e Cohn, revelam não só as tensões decorrentes da arquitetura de SANAA, mas também da atual condição dos museus contemporâneos. A obra dos arquitetos japoneses em Lens integra perceptivelmente a questão da

600 *Ibidem*, p. 246.

601 *Idem, ibidem*.

602 *Ibidem*, p. 248.

603 *Ibidem*, p. 250.

604 *Idem, ibidem*.

estetização do simples de maneira mais sintomática, inclusive, do que a postura assumida pelos arquitetos suíços no seu novo anexo em Londres que, embora tenham sido mais austeros e parcimoniosos em sua primeira intervenção em fins da década de 1990, agora assumem uma outra direção, mais ligada ao museu espetacular e imagético. O Novo Louvre, ao contrário, é um exemplo perfeito de um ícone contido, senão comedido. Sua arquitetura de formas mínimas e elementares demonstra aspirar agora a outro tipo de iconicidade: a da estética da simplificação.

Museu Kolumba, Peter Zumthor, Colônia (2003-07).

Museu Guggenheim Abu Dhabi, Frank Gehry (2007-).

Museu do Louvre Abu Dhabi, Jean Nouvel (2007-).

Museu Marítimo, Tadao Ando (2007-).

Centro de Artes Performáticas, Zaha Hadid (2007-).

Projeto para o Guggenheim Rio, Jean Nouvel, Rio de Janeiro (2003).

Cidade das Artes, Christian de Portzamparc, Rio de Janeiro (2002-13).

Museu de Arte do Rio, Bernardes & Jacobsen Arquitetura, Rio de Janeiro (2009-13)

Museu de Arte do Rio, Bernardes & Jacobsen Arquitetura,
Rio de Janeiro (2009-13).

Museu de Arte do Rio, vista da cobertura que faz a conexão visual entre os dois edifícios.

Museu do Amanhã, Santiago Calatrava, Rio de Janeiro (2010-).

Museu da Imagem e do Som, Diller + Scofidio, Rio de Janeiro (2009-).

Museu da Imagem e do Som (continuação).

Centro Georges Pompidou-Metz, Shigeru Ban e Jean de Gastines, Metz (2003-10).

Centro Gerges Pompidou-Metz, Shigeru Ban e Jean de Gastines, Metz (2003-10).

Ampliação da Tate Modern, Herzog & De Meuron, Londres (2004-).

No alto: imagem da nova torre; abaixo: os antigos depósitos da usina transformados em espaços espositivos.

Tate Modern (continuação).

New Museum, Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa (SANAA), Nova Iorque (2003-07).

Museu do Louvre-Lens, Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa (SANAA),
Lens, (2005-12). Imagens do projeto.

Museu do Louvre-Lens, no alto: o edifício visto do parque; abaixo: imagem da fachada.

Museu do Louvre-Lens, imagem do interior do espaço expositivo.

Museu do Louvre-Lens (continuação).

CONCLUSÃO

Tanto o anexo de Rafael Moneo no Prado quanto o Louvre-Lens de SANAA demonstram o declínio da tendência do museu icônico e o surgimento em seu lugar da “estética do simples”. Contudo, não se pode afirmar que a cultura dos novos museus tenha se extinguido de todo, uma vez que eles ainda são requeridos pelas cidades. O que é passível de discussão, como vimos, é se o modelo de urbanidade espetacular encenado pelos novos museus nas décadas de 1980 e 1990 já teria chegado ao seu fim. Essa nova estratégia do museu pode ser capaz de designar um fenômeno nascente, no qual a arquitetura se simplifica ao mesmo tempo em que a cidade assume o protagonismo do espetáculo. Em resumo, os parques temáticos agora não parecem ser mais os museus, mas a própria cidade. O fenômeno da estetização do simples ocorrido com os museus pós-crise é, assim, um indicativo de que o espetacular não está mais na arquitetura, mas na cidade de um modo geral.

Observamos igualmente, numa rápida inflexão, que os museus examinados demarcam posições arquitetônicas específicas, como no exemplo do Guggenheim de Bilbao, que não partilha da mesma “expressividade construtiva”⁶⁰⁵ que o Centro Georges Pompidou. Como notou Pedro Arantes, o museu basco é um caso mais específico de “*co-branding* urbano”, já que procura associar a imagem midiática do museu à marca Guggenheim a fim de reanimar a economia local. Ainda assim, foi possível identificar seu principal antecedente no “efeito Beaubourg” de vinte anos antes, pois, como vimos no segundo capítulo, a construção do Centro Pompidou no final dos anos 1970 fazia parte de um processo de animação cultural, “em meio ao clima ambíguo do rescaldo pós-68”⁶⁰⁶.

605 Arantes, P. *Arquitetura na era digital-financeira: desenho, canteiro e renda da forma*. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 30.

606 *Idem, ibidem*.

Segundo Otília Arantes, a iconicidade do museu francês baseava-se em “formas puras”, seguindo a premissa de que “pureza formal e racionalidade social parecem dar as mãos, porém no plano exclusivo da representação”⁶⁰⁷. Logo, se no Pompidou esse formalismo ainda poderia guardar “alguma promessa, mesmo que ideológica, de intervenção social”, no Guggenheim-Bilbao “qualquer perspectiva minimamente civilizatória” é esvaziada, posto que, como afirma Pedro Arantes, o museu é “concebido agora segundo as mais estritas regras do *management*”⁶⁰⁸. A renúncia de Gehry à uma forma prismática é preenchida por “uma instabilidade formal que revela o contexto de dominância especulativa sob o qual foi produzida”⁶⁰⁹. O museu foi estrategicamente planejado como operação comercial no contexto da gentrificação urbana da década de 1990. A arquitetura de museus assumia então a centralidade das cidades contemporâneas, devido ao aquecimento do mercado, o que possibilitou seu caráter midiático e especulativo.

Nesse contexto, Baudrillard afirmou que a “arquitetura apocalíptica” do Beaubourg revelava a “morte concreta” da cultura, uma vez que, segundo ele, “a cultura está em toda parte”⁶¹⁰. O chamado “efeito-Beaubourg” criou uma “estetização generalizada através de serviços arquitetônicos, tais como museus”⁶¹¹. No entanto, para Baudrillard, o Beaubourg ainda seria capaz de guardar consigo uma tensão, na medida em que “é a síntese dessa total culturalização”, mas “é também um evento único, singular na história”⁶¹². Nesse sentido, assume a condição de “objeto singular”, capaz de se contrapor à generalização da cultura na contemporaneidade. Ao contrário da estetização generalizada ocorrida com o “efeito-Bilbao”, diz o autor, em que o automatismo do gesto

607 Arantes, O., *apud* Arantes, P. *Arquitetura na era digital-financeira: desenho, canteiro e renda da forma*, op. cit., p. 38.

608 Arantes, P. op. cit., p. 38.

609 *Idem, ibidem*.

610 Baudrillard, J. “The singular objects of architecture”. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005, p. 20.

611 *Ibidem*, p. 21.

612 *Idem, ibidem*.

arquitetônico de Gehry gerou uma repetição formal e estilística que fez com que se perdesse a singularidade do objeto construído.

Com o Guggenheim-Bilbao, afirma Baudrillard, “é possível imaginar uma centena de museus do mesmo tipo, análogos, obviamente, já que nenhum dos quais se assemelham uns com os outros”⁶¹³. Dito de outro modo, no Guggenheim não há mais a “literalidade” ainda presente no Beaubourg, pois a repetição formal fez com que se perdesse a “forma singular”, isto é, “que não pode ser traduzida por outra forma”⁶¹⁴. A partir daí podemos imaginar o museu de Gehry como o laboratório de um modelo de urbanidade espetacular encenado pelas cidades, já que “o Guggenheim em si é infinitamente traduzível em muitos outros tipos de objetos, como parte de uma cadeia”, gerando um “fluxo quase ininterrupto de imagens”⁶¹⁵, ou seja, um “efeito simulacro”. Em suas palavras:

[...] o Guggenheim é um *readymade*. Todos os elementos estão lá desde o início. A única coisa que precisa ser feita é transpô-los, permutá-los, brincar com eles de maneiras diferentes, e com isso já se teria feito arquitetura. A própria transposição é automática, um pouco como a escrita automática do mundo, ou da cidade. Podemos então imaginar cidades inteiras construídas sobre este princípio⁶¹⁶.

Contudo, essa arquitetura icônica impulsionada pelo Guggenheim de Bilbao no final da década de 1990 – denominada pelo crítico Luíz-Fernandez Galiano como a “arquitetura do otimismo”⁶¹⁷ – não é mais a tônica com o “desabamento econômico de 2008”⁶¹⁸. O *boom* do sistema imobiliário fez com que a arquitetura assumisse a centralidade das cidades, encontrando no museu basco a “confiança na capacidade da

613 *Ibidem*, p. 48.

No Guggenheim-Bilbao, segundo ele, “o edifício parte da virtualidade à realidade”, uma vez que “o modelo criativo já é virtual”, o que implicaria a própria perda do objeto arquitetônico. (*Ibidem*, p. 49)

614 *Idem, ibidem*.

615 *Ibidem*, pp. 48-9.

616 *Ibidem*, p. 49.

617 Galiano, L. “Firmitas, utilitas e venustas”, *Revista Arquitetura e Urbanismo*, n. 181, abr. 2009, pp. 80-84 (p. 81).

618 *Idem, ibidem*.

arquitetura emblemática, simbólica, para reconstituir a cidade por objetos de arquitetura como motores turísticos e de *branding* urbano”⁶¹⁹. No entanto, o autor reconhece que “agora nos encontramos em uma conjuntura muito difícil e complicada”⁶²⁰, pois o que “temos vivido nos últimos anos são frutos tardios dessa etapa de grande confiança e otimismo”⁶²¹. O museu como megaevento foi resultado, portanto, de um otimismo acrítico frente ao futuro das cidades.

As chamadas “novas urbanidades”, diz Galiano, “provém substancialmente da troca do protagonismo econômico do mundo”⁶²² para os países até então ditos emergentes. Além dos exemplos já examinados anteriormente dos grandes projetos a serem inaugurados no Brasil e Oriente Médio, há também a Nova China, que, como observa Otília Arantes, passou a fazer parte do “imaginário internacional muito recentemente”, despertado pelo megaevento das Olimpíadas de 2008, trazendo-lhe visibilidade internacional. Para a autora, tanto Pequim em 2008 quanto Xangai em 2010 figurariam como “etiqueta no mostruário”⁶²³. Trata-se, ela afirma, “de uma cartada de alcance geopolítico, extraordinariamente mais ambiciosa do que um simples marketing urbano”⁶²⁴. Com megaedifícios de estrelas da arquitetura internacional, como a torre da sede da CCTV de autoria de Rem Koolhaas; o Estádio Nacional de Pequim – popularmente batizado como “o ninho”, de Herzog & De Meuron; além do Aeroporto Internacional de Pequim, de Norman Foster⁶²⁵. A “fórmula”, já nos é bastante conhecida, “mas talvez

619 *Idem, ibidem*.

620 *Idem, ibidem*.

621 *Idem, ibidem*.

622 *Ibidem*.

Nas palavras do autor, “em muitos casos, são regimes petroleiros que utilizam sua prosperidade que provém da venda de combustíveis fósseis para alterar substancialmente suas bases urbanas. Em outros, como na China, é um fenômeno que tem outras origens e ao mesmo tempo uma consistência muito maior”. (*Ibidem*, p. 81)

623 Arantes, O. “Delirious Beijing”, in: O. Arantes, *Chai-na* (São Paulo: Edusp, 2011), pp. 75-87 (p. 77).

624 *Idem, ibidem*.

625 *Ibidem*, p. 84.

não nesta escala, nem exatamente com o mesmo sentido”⁶²⁶, reconhece a autora.

A nova centralidade das cidades também pode ser vista, observa Arantes, no exemplo do processo de reurbanização do complexo Potsdamer/Leipsiger Platz, em Berlim, iniciado em meados de 2000. A cidade passou a “disputar o lugar na malha das cidades globais” utilizando-se da arquitetura “mais *up to date* do *star system* mundial exposta a céu aberto”⁶²⁷. O exemplo berlinense serve, ela diz, para identificar traços desse urbanismo de última geração, isto é, um “outro surto de grandes projetos, que devem se estender pelas próximas décadas”, a partir do princípio da “mistura social”, que corresponde à “mistura de função na cidade”⁶²⁸. A saber: “conjuntos multiplex – essencialmente de lazer”, onde uma nova sociabilidade é encenada, com “suas salas de cinema, teatro, shows, cassinos, hotéis, restaurantes, o muito badalado *mall Arkaden*, sem falar, é claro, nas habitações”⁶²⁹. A eles se aliaram prédios corporativos construídos sob a iniciativa das empresas Sony, Daimler-Bens e Brown-Bovery/ABB.

Com Potsdamer Platz coloca-se a questão da “arquitetura precária *stricto sensu*, reciclável”, voltada para a concepção da arquitetura enquanto “acontecimento”, ou seja, “que está lá para causar sensação”⁶³⁰. A praça, afirma Arantes, surpreende pela “exuberância arquitetônica”, o que realça sua “falsa condição de espaço público”. Esses novos “espaços públicos que são, segundo ela, “*open spaces* em todos os sentidos”⁶³¹, e podem ser assumidos como exemplos “desta nova urbanidade que começa a tomar conta das cidades”⁶³². Potsdamer Platz é, na visão da autora, “um parque temático encravado no coração de Berlim”⁶³³; um

626 *Ibidem*, p. 86.

627 Arantes, O. “Nota introdutória”, in: O. Arantes, *Berlim e Barcelona: duas imagens estratégicas*. São Paulo: Annablume, 2011), pp. 7-9 (p. 9).

628 *Idem*, “Berlim reconquistada”, in: O. Arantes, *op. cit.*, pp. 105-59 (p. 105).

629 *Ibidem*, p.111.

630 *Ibidem*, p. 112.

631 *Idem, ibidem*.

632 *Ibidem*, p. 113.

633 *Ibidem*, p. 111.

híbrido de “microcidade-evento”, ou, em outros termos, “a aplicação mais enfática e escancarada deste novo modelo urbano”⁶³⁴.

O modelo da praça em Berlim mostra, portanto, que essas novas práticas arquitetônicas, muitas vezes deixam de ser o edifício e ganham o espaço público, eliminando assim a noção de invólucro ou de contingente, já que a obra não possui um envoltório e um interior circunscrito ou bem definido, espalhando-se no espaço da cidade. Há, nessas obras, uma cenarística urbana e não uma arquitetura cenográfica, uma vez que a arquitetura agora não está mais limitada ao espaço dos museus, mas se expande no urbano de modo geral. Nesse sentido, o que essas novas práticas arquitetônicas sugerem é que os museus estão saindo de cena, mas deixam o legado de sua experiência, que agora se alastra pelo espaço público.

Podemos pensar essa hibridização crescente entre arquitetura e cidade, segundo o crítico Anthony Vidler, como o “campo ampliado da arquitetura”⁶³⁵, devido ao “esfumaçamento crescente das distinções entre a pintura, a escultura e a arquitetura, por meio de práticas como performance, a instalação, o *site-specific*, a *land-art* e outras”⁶³⁶. Deste modo, não se poderia preservar a integridade ou unidade da arquitetura, na medida em que não há mais uma divisão definida entre as fronteiras, “o que é mais problemático no caso da escultura e da arquitetura”⁶³⁷, sobretudo quando arquitetos como Frank Gehry investiram no caráter formal da obra, diluindo-a no campo da escultura. Daí que “aquilo que Rosalind Krauss primeiro chamara de ‘campo ampliado’ da escultura

634 *Ibidem*, p. 119.

Como demonstra o registro da autora, a arquitetura de ponta das novas centralidades urbanas em Berlim é vista exemplarmente na Daimler Platz, projetada por Piano: “um verdadeiro *show room* de arquitetura”; na “caixa de vidro escalonada de Rogers”; no Hotel Hyatt de Rafael Moneo, “com suas monotemáticas janelas quadriculadas”, ou ainda, na “torre de tijolos escuros de Kollhoff”; “sem falar nos dois blocos de Isosaki”. (p. 150). Ou seja, uma verdadeira “mistura” de “formas, tanto quanto de funções”, mobilizado pelo *star system* arquitetônico internacional. (*Ibidem*).

635 Vidler, A. “O campo ampliado da arquitetura”, in: A. Krista Sykes (org.) *O campo ampliado da arquitetura: ontologia teórica (1993-2009)*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 242-51 (p. 249).

636 *Ibidem*, p. 244.

637 *Idem, ibidem*.

invadiu a arquitetura”⁶³⁸, tornando possível “o *continuum* entre o construído e o natural, o edifício e a cidade”⁶³⁹. Em suma, essa disseminação da arquitetura no espaço urbano revela que a centralidade hoje não está mais na arquitetura, mas na cidade, resultado da necessidade urgente de se repensá-la. Práticas como o projeto em construção do Complexo da Praça de Museus da Universidade de São Paulo, realizado pelo arquiteto Paulo Mendes da Rocha, em parceria com o escritório Piratininga Arquitetos Associados⁶⁴⁰ e a 10ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo: “Cidade: Modos de fazer; modos de usar, modos de ser moderno”⁶⁴¹, que ocorre entre 12 de outubro a 1 de dezembro de 2013, em que a curadoria realizada por Guilherme Wisnik, Ana Luíza Nobre e Ligia Nobre é espalhada em diferentes pontos da cidade; estão, portanto, em sintonia com essa nova tendência internacional que enfatiza mais a cidade em detrimento da forma arquitetônica do edifício.

A proposta da Bienal, segundo os próprios curadores, é instalar a exposição no espaço urbano, em uma rede de lugares conectados ao sistema de transporte público de São Paulo, com destaque para o metrô e o trem. Outros edifícios escolhidos para abrigar a mostra, como o Sesc Pompeia e o Centro Cultural São Paulo, possuem ruas internas e são abertos à cidade, reforçando seu protagonismo. A exposição ainda terá como foco as discussões acerca das metrópoles contemporâneas após o colapso do modelo de desenvolvimento urbano desencadeado com a crise financeira internacional, procurando então se contrapor à concepção da

638 *Idem, ibidem*. (Ver Rosalind Krauss, “A escultura no campo ampliado”, *Gávea*, n. 1, Rio de Janeiro, 1984, pp. 87-93).

639 *Ibidem*, p. 247.

640 O complexo irá contar com o Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE); o Museu de Zoologia (MZO); pelo Edifício Expositivo (EEX); e um edifício para uso de outras atividades culturais (EAC). Ver Joanna Helm, “Em construção: Complexo Praça dos Museus da USP / Paulo Mendes da Rocha + Piratininga Arquitetos Associados”. *Archdaily*, 17, jun. 2013.

641 Wisnik, G. [et al.], “Cidades em processo”, *Folha de São Paulo, Ilustríssima*, 06/10/2013. (Ver também Grunow, E. “Arquitetura em fragmentos do real: 10ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo”, *Revista Projeto Design*, n. 404, out. 2013, pp. 76-85).

cidade enquanto máquina de gerar renda. Uma vez que, segundo os curadores, “as cidades estão hoje no centro da discussão mundial”⁶⁴² em razão dos próprios “problemas e complexidades para os quais apontam”. Assim, se a década de 1990 representou “uma espécie de fatalismo, segundo o qual as cidades pareciam não ter alternativa a não ser entregar-se inteiramente ao capital financeiro e globalizado”⁶⁴³, hoje as experiências urbanas atuais demonstram que os centros urbanos não podem ser apenas “máquinas de produzir riqueza”⁶⁴⁴.

Segundo essa perspectiva, podemos pensar que o museu ensejou uma reflexão que se estendeu para toda a arquitetura, e agora também para a cidade. Em outros termos, seria provável pensar uma arquitetura crítica dos museus, ou ainda, em que medida os exemplos de museus examinados ao longo do trabalho nos ajudam a entender a crítica da arquitetura enquanto disciplina, e que hoje operaria no próprio espaço urbano? Mesmo que não sejam passíveis de respostas objetivas, perguntas como essas animaram nossa investigação, centrada mais nas tensões por trás desses projetos e obras. Há, por exemplo, a intenção de se saber se as práticas arquitetônicas dos museus examinados seriam capazes de operar criticamente ainda que inseridas no circuito midiático dos grandes projetos internacionais. Nesse sentido, o que se pôde perceber de maneira clara é que houve ao menos um incontestável legado: as competições convocadas em torno dos projetos de edifícios tornaram-se dispositivos úteis para ativar a publicidade em torno das obras⁶⁴⁵.

Cabe investigar, como faz Witold Rybczynski, se “projetar sob o brilho dos concursos esteja incentivando os arquitetos a produzirem

642 *Idem, ibidem.*

643 *Idem, ibidem.*

644 Molotch, H.; Logan, J., *apud* Wisnik G. [et al.], *op. cit.* (Segundo a definição dos sociólogos Harvey Molotch e John Logan em “Urban Fortunes”).

645 Haja vista, como se observou, que muitos museus planejaram seus anexos e filiais convidando arquitetos famosos para apresentar seus projetos nas chamadas competições internacionais.

melhores edifícios”⁶⁴⁶, uma vez que, segundo ele, “a atmosfera midiática promove a extravagância ao invés da cuidadosa reflexão”⁶⁴⁷. A desvalorização do entorno tornar-se, então, ainda mais evidente nas competições internacionais, nas quais se espera que os arquitetos vencedores adicionem verdadeiros ícones urbanos, “em cidades que puderam visitar apenas uma vez ou duas vezes”⁶⁴⁸. Por outro lado, para o crítico Jeffrey Kipnis, é concebível realizar uma arquitetura crítica, sobretudo a partir dos projetos, que, segundo ele, são “um bom ponto de partida para uma análise” da própria arquitetura⁶⁴⁹. De acordo com essa concepção, é possível ver nos projetos “um tipo de pensamento filosófico”⁶⁵⁰ – na expressão do autor – que se insurge não apenas contra a espetacularidade, mas também contra as categorias datadas de moderno e pós-moderno. Em outras palavras, é justo pensar a partir das práticas projetivas a inseparabilidade entre a prática e a reflexão arquitetônica, uma vez que a crítica se faria muito mais pela reflexão propiciada pelos projetos do que pela prática arquitetônica propriamente dita. Como no caso da Bienal de Arquitetura, pois, como observam os curadores, em uma mostra de arquitetura “não estamos diante das próprias obras, como em uma exposição de pintura, e sim de representações delas”⁶⁵¹. Seria possível, então, efetuar uma reflexão da arquitetura através dos projetos e não propriamente dos edifícios construídos.

Por fim, esse espalhamento ou dissolução da arquitetura no urbano torna factível refletir sobre os novos museus a partir do paradigma da

646 Rybczynski, W. “The Bilbao Effect” *The Atlantic*, Washington D. C., set. 2002. Disponível em: <www.theatlantic.com/doc/200209/rybczynski>.

647 *Idem, ibidem*.

648 *Idem, ibidem*.

649 Kipnis, J. “Duas visões de Koolhaas e Eisenman: Jeffrey Kipnis e Robert Somol”, in: *Supercrítico: Peter Eisenman e Rem Koolhaas*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, pp. 77-146 (p. 110).

650 *Ibidem*, p. 111.

651 Wisnik G. [et al.], “Cidades em processo”, *op. cit.*

"arquitetura-cidade"⁶⁵², na expressão de Luiz Recamán, pois, segundo ele, "a arquitetura, como disciplina, é hoje coadjuvante na formação da imagem da cidade, ou melhor, da cidade como imagem"⁶⁵³. O museu constituiu-se, portanto, o laboratório de um vírus que se desencapsulou na cidade, já que nenhuma iniciativa hoje teria como "passar ao largo dessa contaminação, porque um círculo se fecha e se retroalimenta. Tudo é mercadizado, não apenas a arte, mas a cultura"⁶⁵⁴. Nessa direção, podemos nos perguntar se a arquitetura teria perdido a propriedade que lhe permitia operar como crítica da sociedade capitalista; ou seja, se seria ainda possível uma arquitetura crítica que contribuisse para o desenvolvimento de novas socialibilidades no espaço urbano. Muitas dessas questões se apresentam a partir do arco de problemas levantados pelos novos museus desde os anos 1970. Não existe, na verdade, nenhuma resposta fácil ou simplificadora, pois "encontrando seu lugar, uma nova área se ilumina para a resolução de novos problemas"⁶⁵⁵. O que está claro, porém, é que "sobretudo em momentos como este, de crise, que se apresenta a chance de mudar as coisas"⁶⁵⁶. Daí, o nosso otimismo.

652 Recamán, L. "Posfácio: nem arquitetura nem cidades", in: O. Arantes, *Urbanismo em fim de linha: e outros estudos sobre o colapso da modernização arquitetônica*. São Paulo: Edusp, 2011, pp. 211-22.

653 *Ibidem*, p. 215.

654 *Ibidem*, p. 217.

655 *Ibidem*, p. 222.

656 Guilherme Wisnik [et al.], "Cidades em processo", *op. cit.*

ILUSTRAÇÕES

- 1 – Centro Georges Pompidou, Renzo Piano e Richard Rogers, Paris (1971-77), in: Renzo Piano, *Carnet de travail*, Paris: Seuil, 1997, p. 39.
- 2 – Museu Guggenheim de Bilbao, imagem aérea do edifício, in: Coosje van Bruggen, *Frank O. Gehry: Musée Guggenheim Bilbao*, New York: Guggenheim Museum Publications, 1999, p. 131.
- 3 – Ampliação do Museu do Prado, Rafael Moneo, Madri (2000-07), in: Marco Casamonti, *Rafael Moneo*, Motta Architettura: Milano, 2008, p. 65.
- 4 – Ampliação da Tate Modern, Herzog & De Meuron, Londres (2004), in: “Proyecto Tate Modern, 2004-Londres”, *AV Monografías*, n. 157-8, 2012, pp. 114-21 (p. 115).
- 5 – Museu do Louvre-Lens, Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa (SANAA), Lens (2005-12), in: François Chaslin, “Brumas exactas: SANAA, Musée du Louvre-Lens”, *Arquitectura Viva*, n. 149, 2013, pp. 46-57 (p. 47).
- 6 – Centro Georges-Pompidou, Renzo Piano e Richard Rogers, Paris (1971-77). No alto: versão definitiva da fachada oeste; abaixo, maquete definitiva da fachada oeste, in: Renzo Piano, *Carnet de travail*, Paris: Seuil, 1997, p. 40.
- 7 – Centro Georges Pompidou, à esquerda: detalhe das tubulações das fachadas; à direita: desenhos estruturais do edifício, in: Renzo Piano, *Carnet de travail*, Paris: Seuil, 1997, p. 41.
- 8 – Centro Georges Pompidou, foto aérea do edifício visto de uma das torres da *Catedral de Notre-Dame*, in: Renzo Piano, *Carnet de travail*, Paris: Seuil, 1997, p. 44.
- 9 – Centro Georges Pompidou, imagens externas das escadas rolantes da fachada oeste, in: Renzo Piano, *Carnet de travail*, Paris: Seuil, 1997, p. 45.
- 10 – Centro Georges Pompidou (continuação), in: Georges Pompidou Centre: 1971-1977, *Architecture and Urbanism*, “20th Century Architecture and Urbanism: Paris”, v. 9, Sep. 1990, pp. 152-63 (p. 158).

- 11 – Centro Georges Pompidou (continuação), in: Georges Pompidou Centre: 1971-1977, *Architecture and Urbanism*, “The 20th Century Architecture and Urbanism: Paris”, v. 9, Sep. 1990, Extra Edition, pp. 152-63 (p. 154).
- 12 – Museu Guggenheim Bilbao, Frank Gehry, Bilbao (1993-97). desenho, maquete física e modelo digital, in: Pedro Arantes, “Arquitetura na era digital financeira: desenho, canteiro e renda da forma”, São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, Tese de Doutorado, 2010, p. 124.
- 13 – Museu Guggenheim Bilbao, renderização em CATIA, in: Coosje van Bruggen, *Frank O. Gehry: Musée Guggenheim Bilbao*, New York: Guggenheim Museum Publications, 1999, p. 136-7.
- 14 – Museu Guggenheim Bilbao, imagens de maquete construída em fevereiro de 1994, in: Coosje van Bruggen, *Frank O. Gehry: Musée Guggenheim Bilbao*, New York: Guggenheim Museum Publications, 1999, p. 155.
- 15 – Museu Guggenheim Bilbao, imagens do edifício em construção, in: Pedro Arantes, “Arquitetura na era digital financeira: desenho, canteiro e renda da forma”, São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, Tese de Doutorado, 2010, p. 169.
- 16 – Museu Guggenheim Bilbao (continuação), in: Pedro Arantes, “Arquitetura na era digital financeira: desenho, canteiro e renda da forma”, São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, Tese de Doutorado, 2010, p. 9.
- 17 – Museu Guggenheim Bilbao (continuação), in: Pedro Arantes, “Arquitetura na era digital financeira: desenho, canteiro e renda da forma”, São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, Tese de Doutorado, 2010, p. 10.
- 18 – Ampliação do Museu do Prado, Rafael Moneo, Madri (2000-07). No alto: planta do andar térreo; abaixo: maquete física da intervenção, in: Marco Casamonti, *Rafael Moneo*, Motta Architettura: Milano, 2008, p. 63.

- 19 – Ampliação do Museu do Prado, imagem externa do edifício construído em torno do Claustro, in: <<https://www.museodelprado.es/la-institucion/la-ampliacion/introduccion/>>.
- 20 – Ampliação do Museu do Prado, imagem do interior do Claustro dos Jerônimos, in: Marco Casamonti, *Rafael Moneo*, Motta Arquitetura: Milano, 2008, p. 64.
- 21 – Ampliação do Museu do Prado (continuação), in: Marco Casamonti, *Rafael Moneo*, Motta Arquitetura: Milano, 2008, p. 62.
- 22 – Museu Kolumba, Peter Zumthor, Colônia (2003-07), in: “Arte Sagrado: Museo Kolumba em Colonia, Alemanha”, *Arquitectura Viva*, n. 116, pp. 38-45 (p. 40).
- 23 – Museu Guggenheim Abu Dhabi, Frank Gehry (2006-); Museu do Louvre Abu Dhabi, Jean Nouvel (2007-); Museu Marítimo, Tadao Ando (2007-); Centro de Artes Performáticas, Zaha Hadid (2007-), in: Catherine Slessor. “Fantasy Island”, London, *The Architecture Review*, mar. 2010, n. 1321, p. 30-1.
- 24 – Projeto para o Guggenheim Rio, Jean Nouvel, Rio de Janeiro (2001-03), in: Pedro Arantes, “Arquitetura na era digital financeira: desenho, canteiro e renda da forma”, São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, Tese de Doutorado, 2010, p. 30.
- 25 – Cidade das Artes, Christian de Portzamparc, Rio de Janeiro (2002-13), in: Éride Moura, “Beleza e técnica: Cidade das Artes, RJ”, *Projeto Design*, n. 404, out. 2013, pp. 67-75 (p. 68).
- 26 – Museu de Arte do Rio, Bernardes & Jacobsen Arquitetura, Rio de Janeiro (2009-13), in: Francesco Santoro, “MAR – Museu de Arte do Rio”, *Arquitetura e Urbanismo*, ano 28, n. 229, abr. 2013, pp. 30-7 (p. 35).
- 27 – Museu de Arte do Rio, Bernardes & Jacobsen Arquitetura, Rio de Janeiro (2009-13), in: Francesco Santoro, “MAR – Museu de Arte do Rio”, *Arquitetura e Urbanismo*, ano 28, n. 229, abr. 2013, pp. 30-7 (p. 34).

- 28 – Museu de Arte do Rio, vista da cobertura que faz a conexão entre os dois edifícios, in: Francesco Santoro, "MAR – Museu de Arte do Rio", *Arquitetura e Urbanismo*, ano 28, n. 229, abr. 2013, pp. 30-7 (p. 31).
- 29 – Museu do Amanhã, Santiago Calatrava, Rio de Janeiro (2010-), in: Nanci Corbioli, "Ícone arquitetônico abriga caminhos para o desconhecido", *Revista Projeto Design*, n. 372, fev. 2011, pp. 84-9 (p. 85-6).
- 30 – Museu da Imagem e do Som, Diller + Scofidio, Rio de Janeiro (2009-), in: Nanci Corbioli, "Identidade carioca terá novo templo em Copacabana", *Revista Projeto Design*, n. 372, fev. 2011, pp. 90-5 (p. 91).
- 31 – Museu da Imagem e do Som (continuação) in: Nanci Corbioli, "Identidade carioca terá novo templo em Copacabana", *Projeto Design*, n. 372, fev. 2011, pp. 90-5 (p. 92).
- 32 – Centro Georges Pompidou-Metz, Shigeru Ban e Jean de Gastines, Metz (2003-10), in: "Centro Pompidou, Metz (Francia)", *AV Monografías*, n. 139, 2009, pp. 82-7 (p. 84).
- 33 – Centro Georges Pompidou-Metz, Shigeru Ban e Jean de Gastines, Metz (2003-10), in: "Centro Pompidou, Metz (Francia)", *AV Monografías*, n. 139, 2009, pp. 82-7 (p. 83).
- 34 – Ampliação da Tate Modern, Herzog & De Meuron, Londres (2004), in: "Proyecto Tate Modern, 2004-Londres", *AV Monografías*, n. 157-8, 2012, pp. 114-21 (p.117-8).
- 35 – Ampliação da Tate Modern (continuação), in: "Proyecto Tate Modern, 2004-Londres", *AV Monografías*, n. 157-8, 2012, pp. 114-21 (p. 120).
- 36 – New Museum, Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa (SANAA), Nova Iorque (2003-07), in: "Nuevo Museo de Arte Contemporáneo", *AV Monografías*, n. 121, 2006, pp. 134-49 (p. 134).
- 37 – Museu do Louvre-Lens, Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa (SANAA), Lens (2005-12). Imagens do projeto, in: "Museo Louvre-Lens", *AV Monografías*, n. 121, 2006, pp. 142-9 (p. 143-5).

38 – Museu do Louvre-Lens, no alto: o edifício visto do parque; abaixo: imagem da fachada, in: François Chaslin, “Brumas exactas: Musée du Louvre-Lens”, *Arquitectura Viva*, n. 149, 2013, pp. 46-57 (p. 48-9).

39 – Museu do Louvre-Lens (continuação), in: François Chaslin, “Brumas exactas: Musée du Louvre-Lens”, *Arquitectura Viva*, n. 149, 2013, pp. 46-57 (p. 55).

40 – Museu do Louvre-Lens (continuação), in: François Chaslin, “Brumas exactas: Musée du Louvre-Lens”, *Arquitectura Viva*, n. 149, 2013, pp. 46-57 (p. 56).

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. "Museu Valéry Proust", in: Adorno, T. *Prismas: crítica cultural e sociedade*, São Paulo: Ática, 1998, pp. 173-85.
- ARANTES, Otília. *O lugar da arquitetura depois dos modernos*, São Paulo: Edusp, 1993, pp. 231-46.
- _____. "Uma estratégia fatal: a cultura nas novas gestões urbanas", in: Vainer, C.; Maricato, E. (Orgs.), *A cidade do pensamento único: desmanchando conceitos*, Petrópolis: Vozes, 2000, pp. 11-74.
- _____. "Delirious Beijing", in: *Chai-na*, São Paulo: Edusp, 2011, pp. 75-87.
- _____. *Berlim e Barcelona: duas imagens estratégicas*, São Paulo: Annablume, 2011.
- ARANTES, Otília; ARANTES, Paulo. "Um ponto cego no projeto moderno de Habermas: arquitetura e dimensão estética depois das vanguardas", São Paulo: Brasiliense, 1992.
- ARANTES, Paulo. "Sofística da assimilação", *Praga: Revista de Estudos Marxistas*, São Paulo, n. 8, pp. 75-100, ago. 1999.
- ARANTES, Pedro. "O grau zero da arquitetura na era financeira", *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 80, pp. 175-95, mar. 2008.
- _____. "Arquitetura na era digital financeira: desenho, canteiro e renda da forma", São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, Tese de Doutorado, 2010.
- _____. *Arquitetura na era digital financeira: desenho, canteiro e renda da forma*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- "Arte sagrado: Museo Kolumba en Colonia, Alemanha". *Arquitectura Viva*, n. 116, pp. 38-45, 2007.
- BAUDRILLARD, Jean; NOUVEL, Jean. "The singular object of the architecture", Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.
- BAUDRILLARD, Jean. "O efeito Beaubourg", in: *Simulacros e simulação*, Lisboa: Relógio d'Água, 1991, pp. 81-96.

BENEVOLO, Leonardo. "O último capítulo da arquitetura moderna", Lisboa: Edições 70, 2009.

_____. "Os pacientes e impacientes catadores de novidades e suas perspectivas", in: *A arquitetura no novo milênio*, São Paulo: Estação Liberdade, 2007, pp. 203-58.

BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", in: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRUGGEN, Coosje van. "Vers une unite des contraires: simple bâtiment et architecture sculptural", in: *Frank O. Gehry: Musée Guggenheim Bilbao*, New York: Guggenheim Museum Publications, 1999, pp. 95-133.

BUCHANAN, Peter. "De perfil comedido: Galería Tate de Arte Moderno", *AV Monografías*, n. 71, pp. 78-84, mai./jun. 1998.

CASATI, Cesare. "Nuovo oggetto a Parigi: il centre national d'art et de culture georges pompidou", *Domus*, n. 566, pp. 5-37, jan. 1977.

CLAIR, Jean. "Museus à venda", *Folha de São Paulo, +Cultura*, 11/02/2007.

CHASLIN, François. "Brumas exactas: SANAA, Musée du Louvre-Lens", *Arquitectura Viva*, n. 149, v.2, pp. 46-56, 2013.

COHN, David. "Iconos reticentes: los proyectos que vienen", *Arquitectura Viva*, n. 139, pp. 24-35, 2009.

"Começa a obra do museu do Louvre de Abu Dhabi, projeto de Jean Nouvel", *Projeto Design*, 8/3/2013.

CORBIOLI, Nanci. Ícone arquitetônico abriga caminhos para o desconhecido, *Projeto Design*, n. 372, pp. 84-9, fev. 2011.

_____. Identidade carioca terá novo templo em Copacabana, *Projeto Design*, n. 372, pp. 90-5, fev. 2011.

CURTIS, William. "Rafael Moneo: la estructura de las intenciones", *El Croquis* (Rafael Moneo 1995-2000), Madrid, n. 98, pp. 28-40, 2000.

_____. "O pluralismo na década de 1970", in: Curtis, W. *Arquitectura moderna desde 1900*, Porto Alegre: Bookman, pp. 589-613, 2008.

_____. "Una conversación con Rafael Moneo", *El Croquis (Rafael Moneo 1995-2000)*, Madrid, n. 98, pp. 6-27, 2000.

_____. "Less is more? Or less is less? Masters of simplicity SANAA win the Pritzker Prize", *The Architecture Review*, pp. 31-2, jun. 2010.

DEMORIANE, Hélène; BARRÉ, François. "Le défi Beaubourg: un double choix culturel e urbanistique", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Paris, n. 189, pp. 41-7, fev./mar. 1977.

_____. "Un mécano géant: deux fois la Tour Eiffel". *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Paris, n. 189, p. 57, fev./mar. 1977.

_____. "La mecanique Beaubourg", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Paris, n. 189, pp. 70-77, fev./mar. 1977.

FABBRINI, Ricardo. "A fruição nos novos museus", *Especiaria: Cadernos de Ciências Humanas*, v. 11, n. 19, pp. 245-68, jan./jun. 2008.

_____. "O fim das vanguardas", *Cadernos da Pós-Graduação*, Instituto de Arte – Unicamp, ano 8, n. 2, pp. 111-29, 2006.

FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*, São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. "La forme du lieu et la forme de l'objet", in: Piano, R. *Carnet de travail*, Paris: Seuil, 1997, p. 7.

FOSTER, Hal. "Master Builder", in: *Design and crime: and other diatribes*, London: Verso, 2002, pp. 27-42.

_____. "Postmodernist machines", in: *The art-architecture complex*. London: Verso, 2011, pp. 87-103.

GALIANO, Luis-Fernández. "Museos ciudadanos", *Arquitectura Viva*, n. 123, p. 3, 2008.

_____. "Más por menos", *Arquitectura Viva*, n. 133, p. 3, 2010.

_____. "Firmitas, utilitas e venustas", *Revista Arquitetura e Urbanismo*, n. 181, pp. 80-84, abr. 2009.

_____. "SANAA en sueños", *AV Monografías*, SANAA (1997-2007), n. 121, pp. 6-12, 2006.

GIOIA, Mario. "Livro de ensaios do arquiteto Rafael Moneo chega ao Brasil", *Folha de São Paulo*, 09 fev. 2009.

- GLANCEY, Jonathan. "Frank Gehry: de Bilbao aos Simpsons", *O Estado de São Paulo*, 05 jul. 2008.
- GRUNOW, Evelise. "Lumens e hertz de cimento e madeira", *Revista Projeto Design*, n. 356, pp. 104-9, fev. 2013.
- _____. "A onda da sedução", *Projeto Design*, n. 398, pp. 68-75, abr. 2013.
- HABERMAS, Jürgen. "Arquitetura moderna e pós-moderna", *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 18, pp. 115-24, set. 1987.
- HERZOG & DE MEURON. "Projecto Tate Modern", *AV Monografías*, p.114, 2012.
- HUNTER, Will. "Centre Pompidou-Metz", Londres, *The Architecture Review*, pp. 52-7, jun. 2010.
- HUYSEN, Andreas. "Escapando da amnésia: o museu como cultura de massa", in: Huyssen, A. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996, pp. 222-55.
- _____. "Mapeando o pós-moderno", in: Hollanda, Heloisa Buarque de (org.), *Pós-modernismo e política*, Rio de Janeiro: Rocco, 1991, pp. 15-80.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, São Paulo: Ática, 1996.
- _____. *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*, Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.
- _____. "Pós-modernidade e sociedade de consumo", *Novos Estudos*, São Paulo, n. 12, pp. 16-26, jun. 1985.
- KIPNIS, Jeffrey. "Duas visões de Koolhaas e Eisenman: Jeffrey Kipnis e Robert Somol", in: *Supercrítico: Peter Eisenman e Rem Koolhaas*, São Paulo: Cosac Naify, pp. 77-146, 2013.
- LEBRUN, Gerard. "A mutação da obra de arte", in: *A filosofia e sua história*, São Paulo: Cosac Naify, 2006, pp. 327-40.
- LEONÍDIO, Otavio. "Arquitetura do desacontecimento: o projeto de Jean Nouvel para o Guggenheim do Rio de Janeiro", *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 66, pp. 167-78, jul. 2003.

MARINETTI, Fillipo. "Fundação e manifesto do futurismo", in: Bernardini, Aurora F. (Org.), *O futurismo italiano: manifestos*. São Paulo: Perspectiva, 1980, pp. 31-6.

MONEO, Rafael. "Ampliacion del Museo del Prado: Madrid, España, 1996/1998/1999", *El Croquis (Rafael Moneo 1995-2000)*, Madri, n. 98, pp. 186-91, 2000.

_____. "On typology", *Oppositions*, New York, n. 13, pp. 22-45, summer 1978.

_____. *Inquietação teórica e estratégia projetual na obra de oito arquitetos contemporâneos*, São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MORA, Miguel. "O urbanismo está morto", *Folha de São Paulo*, +Cultura, São Paulo, domingo, 31 jan. 2010.

MOURA, Éride. "Beleza e técnica: Cidade das Artes, Rio de Janeiro, Christian de Portzamparc", *Projeto Design*, n. 404, pp. 67-75, out. 2013.
"Museo Louvre-Lens", *AV Monografías*, n. 121, p. 142, 2006.

MUSEO NACIONAL DEL PRADO. "Historia del Museo", disponível em: <<http://www.museodelprado.es/en/la-institucion/historia-del-museo>>.

_____. "La ampliación", disponível em: <<http://www.museodelprado.es/la-institucion/la-ampliacion>>.

"Museu do Amanhã vai discutir ações do homem hoje", *O Estado de São Paulo*, 03/05/2012.

"Museu do Prado, em Madri, tem a maior expansão de sua história", *Folha de São Paulo*, 31 mar. 2007.

PERROTTA-BOSCH, Francesco. "O Louvre fora do palácio", *Projeto Design*, n. 397, pp. 92-9, mar. 2013.

PIANO, Renzo; ROGERS, Richard. "L'histoire du projet", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Paris, n. 189, pp. 54-55, fev./mar. 1977.

PIANO, Renzo. *La responsabilidad del arquitecto*, Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

_____. *Carnet de travail*. Paris: Seuil, 1997.

- RECAMÁN, Luiz. "Posfácio: nem arquitetura nem cidades", in: Arantes, O. *Urbanismo em fim de linha: e outros estudos sobre o colapso da modernização arquitetônica*, São Paulo: Edusp, 2011, pp. 211-22.
- RYBCZYNSKI, Witold. "The Bilbao Effect", *The Atlantic*, Washington D. C., set. 2002. Disponível em:
<www.theatlantic.com/doc/200209/rybczynski>.
- ROGERS, Richard. *Architecture: A Modern View*, London: Thames and Hudson, 1991.
- RUBINSTEIN, Raphael. "What's New, Pompidou?", *Art in America*, New York, pp. 25-7, fev. 1997.
- RUBIO, Agustín Pérez. "Sanaa grado cero", *AV Monografías, SANAA* (1997-2007), n. 121, pp. 14-22, 2006.
- SERAPIÃO, Fernando. "Coadjuvação protagonista", *Projeto Design*, n. 355, pp. 102-5, set. 2009.
- _____. "The day after", *Projeto Design*, n. 363, p. 98-101, mai. 2010.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi. "Do contraste à analogia: novos desdobramentos do conceito de intervenção arquitetônica", in: Nesbitt, K. *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*, São Paulo: Cosac Naify, 2006, pp. .
- SPERLING, David. "As arquiteturas de museus contemporâneos como agentes no sistema da arte", in: Mariotti, G.; Grossmann, M. (Orgs.), *Museu Arte Hoje*, São Paulo: Hedra, 2011, pp. 171-84.
- SYKES, A. Krista (org.) "Introdução", in: *O campo ampliado da arquitetura: antologia teórica (1993-2009)*, São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- TATE MODERN. "Transforming Tate Modern", disponível em:
<<http://www.tate.org.uk/modern/transformingtate>>. Acesso em maio de 2010.
- WISNIK, Guilherme; NOBRE, Ligia; NOBRE, Ana Luíza. "Cidades em processo", *Folha de São Paulo, Ilustríssima*, 06/10/2013.
- WU, Chin-Tao. "Conclusão: do conservadorismo ao neoconservadorismo", in: Wu, C. *A privatização da cultura: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 1980*, São Paulo: Boitempo, 2006, pp. 297-329.

VALÉRY, Paul. "O problema dos museus", *Revista MAC*, São Paulo, n. 2, pp. 53-5, nov. 1993.

ZEIN, Ruth V. "Duas décadas de arquitetura para museus", *Projeto*, Porto Alegre, n. 144, pp. 30-48, 1997.