

MODERNIDADE EM ARQUITETURA-URBANISMO COMO *ENSEMBLE* DAS ARTES

LINEU CASTELLO

Professor Titular, PROPAR/UFRGS; Pesquisador CNPq
Rua Marquês de Pombal 1385/201, CEP 90540-001, Porto Alegre, RS
Tel./FAX: (51) 3342-1572 - e-mail: lincastello@terra.com.br

JOÃO GALLO

Arquiteto, Mestrando no PROPAR/UFRGS

RODRIGO OSÓRIO

Estudante de Arquitetura, Bolsista Iniciação Científica CNPq

MODERNIDADE EM ARQUITETURA-URBANISMO COMO *ENSEMBLE* DAS ARTES

“Rooted in modernism, Siza transcends it (...) Siza starts where the modernists left off” (Huxtable, 2008, p. 22). A apaixonada observação da crítica de arquitetura Ada Louise Huxtable sobre a obra do arquiteto português Álvaro Siza desperta provocantes inquietações para os que tentam compreender os rumos tomados pelo pensamento arquitetônico moderno na atualidade. A recente inauguração de seu primeiro edifício em terras brasileiras, a sede da Fundação Iberê Camargo em Porto Alegre, traz nova contribuição e permite ampliar a discussão a respeito da influência do modernismo brasileiro no presente cenário arquitetônico.

Sensível às particularidades locais, Siza, partindo de um olhar contemporâneo e português, fez sua releitura da arquitetura moderna brasileira, e ao homenageá-la reforçou a importância do patrimônio moderno como parte constituinte de nossa cultura e, também como válida fonte de inspiração para novas realizações. Contrariamente ao que se passava no período áureo do Modernismo brasileiro, a contratação de um arquiteto estrangeiro, por sua vez, hoje revela a inserção tardia do Brasil em um mercado globalizado de arquitetura, cujas consequências para a produção local ainda são muito discutidas e bastante criticadas.

A observação da obra brasileira de Siza em conjunto com um grande exemplar da arquitetura moderna brasileira, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, obra de Reidy, pretende clarificar semelhanças e diferenças entre museus modernos e contemporâneos, vistas sob o particular enfoque da síntese das artes, preocupação inerente aos embates incluídos no Movimento Moderno do século XX e pertinente até hoje, especialmente na interdisciplinaridade entre Arte, Arquitetura e Urbanismo. Os paradoxos derivados da interação dessas três vertentes de conhecimento serão abordados a partir de três eixos: (i) da constituição de um possível *ensemble* das artes, integradas na edificação museológica e refletindo o estágio de modernidade a que aspira representar a cidade que a hospeda; (ii) das características arquitetônicas monumentais, tendo como foco a natureza do espaço expositivo, a relação desses edifícios icônicos com seus respectivos sítios e paisagem circundante, assim como a leitura clara da expressão das correntes arquitetônicas em que se embasam; (iii) da crescente abrangência do papel dos museus no funcionamento das cidades, destacando-se o enorme potencial neles presente para a geração de um *lugar urbano*, não só por apresentarem uma agregação de diversas funções, como, também, pela ação conjugada do binômio *placemaking* e *placemarketing*, graças à qual, alguns museus conseguem extrapolar a simples soma de suas funções, para alcançar o status até mesmo de *lugar* na cidade de hoje.

Os três eixos, simultâneos e interdependentes, proverão uma estrutura metodológica para o *paper* que permitirá acompanhar a modernidade expressa na obra brasileira de Siza e, a partir daí, iniciar uma investigação sobre as manifestações de modernidade reveladas na arquitetura contemporânea de museus, em escala global.

Palavras-chave: arquitetura de museus; modernidade; percepção de lugar

MODERNIDADE EM ARQUITETURA-URBANISMO COMO ENSEMBLE DAS ARTES

INTRODUÇÃO

Desde a transição ocorrida a partir do final do séc. XVII do espaço expositivo do colecionador privado de antiguidades rumo ao espaço público do museu (MONTANER, 1995), este programa vem se mostrando como um dos campos mais férteis para o desenvolvimento da arquitetura. Por tratar-se de um programa relativamente novo, em constante evolução em conjunto com a área da museologia, e a partir da posição central ocupada na cultura ocidental, os museus, nestes últimos dois séculos, apresentam valiosos exemplares nos quais foram materializados grande parte do pensamento arquitetônico vigente em suas respectivas épocas.

É com o desenvolvimento da arquitetura moderna que o *programa museu* adquire suas maiores mudanças. Até início do século XX, os museus, apesar de públicos, tinham seus acessos muito limitados àquelas pessoas que possuíam algum tipo de ligação com as belas artes, sendo pouco voltados para o público leigo em geral. A crítica promovida pelos artistas da vanguarda do início do século que “passaram a chamar *os velhos museus de necrópole da arte*” por sua ligação com a arte oficial (KIEFER, 2001, p. 70) abriu caminho para que os arquitetos modernos repensassem o tema dos *museus* em novos termos, considerando as mudanças no panorama artístico e elevando sua função educativa em destinação às grandes massas.

Herdeiros deste desenvolvimento, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM), obra de Affonso Eduardo Reidy, e a Fundação Iberê Camargo em Porto Alegre (FIC), de autoria do arquiteto português Álvaro Siza Vieira, se colocam como oportunos exemplos dos rumos tomados pelo paradigma da modernidade em arquitetura-urbanismo na última metade de século.



Fig. 1 - MAM



Fig. 2 - FIC

ENSEMBLE DAS ARTES

O conceito de integração das artes sob o “guarda-chuva” da arquitetura está na base do modernismo brasileiro. Como reação à substituição das linguagens historicistas pela abstração modernista, a inclusão de painéis pictóricos, esculturas, entre outras formas de suporte artístico compensam, de certa maneira, a abolição do ornamento em arquitetura (Sá, 2005, p. 96), cujo paradigma é a sede do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro (1936-1945), e pode ser considerado uma das principais peculiaridades em relação às vanguardas europeias. Também podemos acrescentar como fator determinante da inclusão de obras artísticas nos espaços arquitetônicos a função didática assumida pela arquitetura moderna na formação do *homem moderno*.

Sob essas condições, está assentada a formação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Desde a sua concepção inicial, o MAM tinha como princípio a agregação das mais diferentes manifestações artísticas, fato que acaba por refletir tanto na composição do seu *programa* como no resultado final de sua arquitetura.

Desta forma, o *ensemble* das artes no museu carioca como afirmação de princípio projetual, ocorreu àquela altura já transformado pelas idéias provenientes do debate arquitetônico e das realizações dos anos 40, tanto em termos nacionais quanto internacionais. Com a adoção do concreto bruto como expressão de materialidade do edifício, o uso de painéis de azulejaria¹ é substituída pela disposição de esculturas nos jardins públicos no entorno do museu e por uma ênfase no paisagismo pictórico de Burle Marx, ele mesmo desenhista, pintor, tapeceiro, ceramista, pesquisador e criador de jóias (LEENHARDT, 2006). Neste desenho paisagístico, as conhecidas faixas onduladas, executadas tanto em mosaico português quanto em superfícies gramadas de duas tonalidades, contrastam com o traçado regular.

Porém, é na configuração do *programa* da instituição onde podemos perceber a avançada visão artística amplamente sustentada pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Aqui cabe lembrar dois pontos: apenas a partir da década de 30 que o tema do museu moderno começa a ganhar importância com a proposta de Le Corbusier para o *Museu Sem Fim* nos arredores de Paris; e somente nos anos 50 é que são fundadas as bases da museologia como disciplina com a fundação do Instituto Internacional para a Conservação de Trabalhos Históricos e Artísticos (IIC), cujas demandas só viriam ser atendidas com a onda de construção dos novos museus a partir da década de 80 (KIEFER, 2001, p. 74). A partir destes fatos, podemos imaginar a importância dos arquitetos modernos na proposição dos programas de museu, cuja tarefa, no caso do MAM, foi dividida entre Reidy e Carmen Portinho, nomeada, então, diretora adjunta do museu.

¹ Forma primordial de integração com as artes visuais na fase heróica da arquitetura moderna brasileira baseada na construção calcada no revestimento.

Conforme observa Eline Maria Caixeta,

Desde sua criação, a concepção museológica do MAM-RJ envolvia um projeto educativo cuja tarefa primordial era a de educar as 'massas'. Assim, enquanto entidade, ele foi concebido como um espaço para que se 'entendesse' a arte moderna, um espaço que ajudasse a desenvolver a sensibilidade do homem comum em direção a uma nova estética essencialmente calcada no abstracionismo; um 'museu-escola' voltado para a formação de uma produção artística integrada à indústria e à tecnologia (CAIXETA, 2002, p. 63).

Tal pretensão, como já mencionado anteriormente, reflete-se de forma radical na composição do programa da sede da instituição que viria a ser construída no aterro do Flamengo, no qual é incluído, além dos espaços expositivos às artes visuais, equipamentos como um grande teatro para 1000 lugares e uma ambiciosa Escola de Criação nos moldes da Escola de Ulm, fruto do contato de Reidy e Portinho com Max Bill em 1953 (CAIXETA, 1999, p. 415). As palavras que seguem ajudam a ilustrar a intenção de caracterizar o museu não apenas como um ambiente onde *ensemble* das artes é apresentada ao público, mas sim como um centro de criação e propagação de novas formas de integração artística.

Completado pela Escola, o Museu não se limitará a colecionar, conservar, mostrar, informar. Será um Museu com sua tese cultural: a integração das artes na cultura contemporânea, a aliança arte-técnica, a influência das formas artísticas nas formas industriais, a formação de um pensamento e de uma atitude estéticos em contínua adaptação à transformação formal e material do mundo em que vivemos (In: 1958, apud CAIXETA, 1999, p. 417).

Aproximadamente 50 anos depois, começou a ser escrito um novo capítulo na história dos museus brasileiros. Provavelmente o fato mais importante ocorrido depois da criação do MASP de Lina Bo Bardi e o MUBE de Paulo Mendes da Rocha, a sede da Fundação Iberê Camargo em Porto Alegre inaugura um novo modelo de produção de espaços culturais no Brasil. A gênese da FIC é situada na esteira da onda de construção de novos museus que tomou conta de países europeus a partir da década de 80 e da bem sucedida implantação do Museu Guggenheim de Bilbao de autoria do arquiteto americano Frank Gehry.

Diferentemente do Museu de Arte Moderna do Rio em que o autor da obra era um arquiteto local, funcionário da Prefeitura do então Distrito Federal, as circunstâncias em que a sede da FIC foi idealizada remetem aos conceitos de "efeito-bilbao" (RAJCHMAN, 1999) e "starchitecture" (SUDJIC, 2005). Concebida pelo arquiteto português Álvaro Siza (prêmio Pritzker 1992), o museu destinado à obra do pintor gaúcho, falecido em 1994, pode ser enquadrado na categoria de museus monográficos, fruto da especialização temática ocorrida a partir do último quartel do século XX. Caso análogo a diversas cidades que se mobilizaram para realizar museus destinados aos seus principais

artistas, como a Fundação Miró de Sert em Barcelona, o Paul Klee Zentrum de Piano em Berna e, como exemplo sul-americano, podemos citar o Museu Xul Solar em Buenos Aires, obra de Pablo Beitía.

Apesar de se tratar de um museu destinado a um único artista, a ambição da Fundação, além de preservar e divulgar a obra do próprio Iberê Camargo, pretende “incentivar a reflexão sobre a produção artística contemporânea” (FIC, 2009). Diante da atual dissolução das expressões artísticas tradicionais, a FIC, ao pretender ser uma instituição contemporânea, visa abarcar as mais diversas manifestações. O átrio monumental é um espaço multiuso. Não possuindo o “peso” da formalidade das salas de exposição, a este espaço é concedido um caráter flexível, onde é possível ocorrer diversos tipos de atividades artísticas e sociais, abrigando desde imensas instalações/esculturas até mesmo performances e apresentações musicais.

Retomando o tema do *ensemble* das artes sob o “guarda-chuva” da arquitetura, podemos observar, na postura poética de Álvaro Siza ao projetar, uma certa sensibilidade expressionista que vai ao encontro da obra de Iberê Camargo. Siza manipula elementos compositivos procurando explorar uma ambígua gestualidade, como se o edifício tivesse sido diretamente transposto de um vigoroso croqui para a construção, buscando impregná-lo com um *sabor* expressionista. Contribuindo nesta direção, cabe incluir a observação de Comas a respeito das rampas do edifício quando diz que estas parecem que “descolam-se progressivamente, como *impasto* (tinta espessa aplicada sobre uma superfície de maneira tosca, com a aparência e consistência de uma pasta amanteigada, típica do expressionismo praticado por Iberê)” (COMAS, 2008, p. 30).

A FIC é, com certeza, a obra mais escultórica da carreira de Siza. Além de ser inspirada por um imaginário brasileiro e, como veremos a seguir, pela beleza do contexto, a vinculação com o campo das artes propicia a interpretação do volume do edifício como uma grande escultura modelada *in loco* e exibida sobre um pedestal.

OBJETO, ESPAÇO, SÍTIO

No artigo “Otra modernidad” (MONEO, 2007), Rafael Moneo estabelece um franco debate entre as diferenças da modernidade em arquitetura de hoje e daquela pregada pelos arquitetos do movimento moderno. As idéias dos antigos mestres sobre as noções de espaço, estrutura, lugar, entre outras, passaram por reavaliações que resultaram em uma nova sensibilidade contemporânea.

Em uma comparação entre as respostas arquitetônicas apresentadas pelos dois exemplares em questão, percebe-se como valor central a relevância da paisagem nas respectivas genealogias formais. Tanto Reidy quanto Siza justificam suas posturas projetuais reportando-se à vontade de

responder apropriadamente aos estímulos suscitados pela paisagem circundante, como podemos ver, primeiramente, nas palavras do arquiteto carioca,

Se a correspondência entre a obra arquitetural e o ambiente físico que o envolve é sempre uma questão de maior importância, no caso do edifício do museu de arte moderna do Rio de Janeiro esta condição adquire ainda maior vulto, dada a situação privilegiada do local em que está sendo construído, em pleno coração da cidade, no meio de uma extensa área que num futuro próximo será um belo parque público, debruçado sobre o mar, frente à entrada da barra e rodeada pela mais bela paisagem do mundo. Foi preocupação constante do arquiteto evitar, tanto quanto possível, que o edifício viesse a constituir um elemento perturbador na paisagem, entrando em conflito com a natureza. Daí o partido adotado, com o predomínio da horizontal, em contraposição ao movimento perfil das montanhas, e o emprego de uma estrutura extremamente vazada e transparente, que permitirá manter a continuidade dos jardins até o mar, através do próprio edifício, o qual deixará livre uma parte apreciável do pavimento térreo". (REIDY, 1953, apud BONDUKI, 2000, p. 164)

A seguir, as palavras de Siza sobre a concepção da FIC demonstram uma interessante sintonia com as considerações de Reidy,

Uma questão fundamental foi a beleza deste lugar, deste vazão na parede escarpada da montanha, coberta por uma vegetação incrível, diante de um rio que é como o mar, com uma paisagem horizontal e com a cidade antiga e suas torres em um dos extremos; é um sítio belíssimo.

(...) Recordo quando trabalhava no projeto do Museu Iberê Camargo, (...) as formas curvas do edifício surgiram como resposta a escarpada montanha próxima, com a qual são ligeiramente simétricas. Quando fui corrigir esta curvatura nos meus desenhos pensei que sua forma vinha sugerida pela presença do plano escarpado quase vertical que queria preservar (...). No Brasil havia um estímulo evidente entre o rio e a montanha, pelo qual o controle da forma arquitetônica dependia da relação que estabeleceria com esta paisagem (SANTOS, 2008, p. 48,49).

Não obstante, as materializações das preocupações de ambos arquitetos tomam rumos diferentes. Reidy lida com o imaginário modernista a respeito da construção de um *novo mundo*. O museu é imaginado sobre terras conquistadas ao mar; como utopia, a cidade moderna precisa se expandir para além de seus limites para desta forma se concretizar sob os ideais estéticos da nova arquitetura. Trata-se de um ambiente *criado* cujo paisagismo faz a apropriação do território e, sob a influência do espaço cartesiano, edifício e paisagem construída colocam-se perfeitamente orientados segundo uma relação norte-sul.

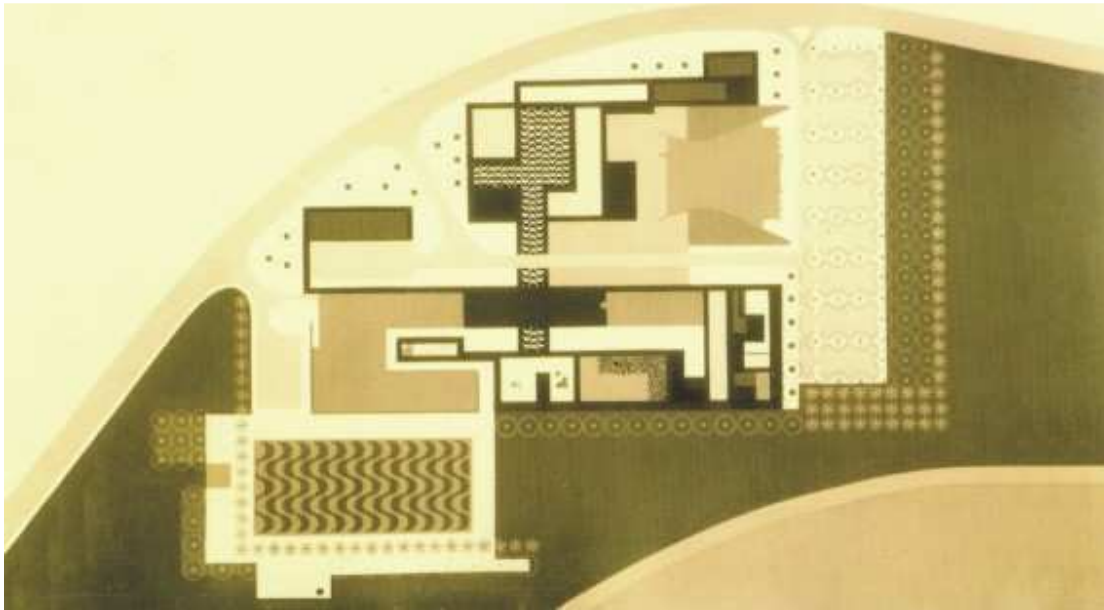


Fig. 3 – Projeto do paisagismo do MAM, desenho de Burle Marx

Siza, por sua vez, tem na modernidade seu ponto de partida, porém, como bem observa Jorge Figueira, o arquiteto português “(...) foi acrescentando à matriz da arquitetura moderna as modificações que ocorreram na cultura arquitetônica, por vezes fortemente críticas desse legado.” (FIGUEIRA, 2008, p.25). A modernidade aos olhos de Siza é matizada pela influência de escritos que surgem em meados dos anos 60. Questionamentos de autores como Venturi, Rossi, Rowe e Norberg-Schulz são incorporados a sua prática profissional. Neste sentido, somada à influência do empirismo nórdico da obra de Aalto, os postulados de Schulz parecem assumir relevância ao revalorizarem a idéia de lugar e de um contexto concreto.

No caso da sede da FIC, o edifício pretende estabelecer uma relação formal com a paisagem concreta, tendo como resultado a grande massa encaixada na porção mais larga do terreno, definida pela parede curva e seus “braços” em balanço, contrastando com a série de pequenos volumes fragmentados que se adaptam à forma do terreno. O volume curvilíneo da Fundação remete à memória do lugar, anteriormente deformado pela exploração de uma antiga pedreira que Siza conota sua reconstituição, em ato que se aproxima à *fenomenologia do lugar* de Norberg-Schulz. O resultado foge à idéia do volume puro, intocado. Seu processo de trabalho busca uma aproximação com o contexto, gerando formas singulares para locais específicos. Esta arquitetura não contém nada de genérico, foi pensada para e a partir do sítio e assim faz com que dele seja inseparável.

Podemos observar que ambas materializações, apesar da atenção dada ao sítio compartilhada por Reidy e Siza, acontecem a partir de distintos preceitos que podem explicar as diferenças traçadas entre a modernidade ortodoxa e aquela da arquitetura de hoje. Reidy, imerso no projeto moderno,

entendia o conceito de racionalidade como valor substancial da arquitetura que, segundo MONEO, estava cristalizado, sobretudo, na valorização da construção e da estrutura,

(...) La arquitectura moderna (...) hizo de la expresión de la racionalidad en la estructura una de sus banderas. Si uno examina el perfil de Pier Luigi Nervi para el Estadio de Florencia, se da cuenta, en el comienzo de la operación proyectual, está la explicación de la racionalidad de la estructura portante. Lo mismo podría decirse de Mies van der Rohe. Cuando las culturas son conscientes de la dificultad que conlleva construir, la estructura emerge como un valor formal. Pero a medida que la construcción se va haciendo más asequible y, en cierto modo, más fácil, la estructura va perdiendo este valor, hasta el extremo de que hoy podemos decir que ya casi apenas cuenta. La meta de hacer coincidir estructura y programa, que inspiró a tantos arquitectos del siglo pasado, hoy carece de sentido. La estructura ha quedado absorbida por la arquitectura. (...) La racionalidad de la estructura ha dejado, por tanto, de tener valor para los arquitectos contemporáneos (MONEO, 2007, p. 51,52).

O trecho acima torna evidência ainda mais tais diferenças. A consciência de que a arquitetura moderna de outra hora estava assentada sobre um programa ideológico-formal estruturado é essencial para a sua compreensão. Torna-se evidente que Reidy² trabalha sobre bases fornecidas a priori, onde elementos como pilotis, planta livre, transparência, etc. são trabalhados de forma a se adequarem a programa e sítio. Neste sentido cabe lembrar que o Colégio Brasil-Paraguai se enquadra como um precursor formal do MAM.

Por sua vez, “a arquitetura de Siza ocupa o lugar da ‘crise’ (...) Quando Siza escreve ‘não aponto um caminho claro; os caminhos não são claros’, inscreve a ‘crise’ como um estado natural, aceita caminhar dentro deste paradoxo” (FIGUEIRA, 2008, p. 25). E desta forma, sua arquitetura é uma “aproximação dos opostos” (SIZA, 1983, p.65), trabalhando a história da arquitetura (incluindo aí a moderna) como herança valiosa. Na Fundação Iberê Camargo, a partir de uma “abordagem collagiste” (FRAMPTON, 2008, p. 94), ao mesmo tempo em que soma metáforas formais do imaginário moderno – como as rampas de Lina Bo Bardi do Sesc Pompéia e as curvas de Niemeyer – Siza funde a tipologia clássica das salas em *enfilade* com o organismo espacial criado por Wright no Guggenheim de Nova York para, assim, criar um novo objeto arquitetônico. Cabe aqui reforçar a afirmação de Moneo; na sede da FIC a estrutura do edifício é algo resultante da estruturação espacial do programa, sendo desta forma absorvida pela arquitetura de Siza.

2 "Mas não foi apenas o antigo conceito de museu que se transformou: a própria noção do espaço arquitetural modificou-se. O desenvolvimento das novas técnicas de construção deu lugar à 'estrutura independente' e, como consequência, ao 'plano livre', isto é, a antiga função passou a ser exercida exclusivamente pelas colunas; as paredes, liberadas da sua antiga responsabilidade estrutural, passaram a desempenhar, então, com uma liberdade nunca antes imaginada, o papel de simples elementos de vedação: placas leves, de diferentes materiais, livremente dispostas, oferecendo as mais amplas possibilidades na ordenação dos espaços. Surge assim um novo conceito de espaço arquitetural, o 'espaço fluente', canalizado, que vem substituir a antiga noção do 'espaço confinado' dentro dos limites de um compartimento cúbico." (REIDY, 1953, apud BONDUKI, 2000, p. 164)

Sob este aspecto, é pertinente a colocação de Edson Mahfuz, sobre o caráter pouco sistemático e didático da arquitetura do Museu Iberê Camargo em contraposição à tradição tectônica da arquitetura moderna brasileira:

Essa falta de sistematicidade aparente impede que a FIC desempenhe um papel importante reservado às edificações de importância coletiva até há poucas décadas: o de modelo para as construções cotidianas, como foi o caso de tantos edifícios clássicos e modernos no passado. Sempre que um edifício for projetado de tal modo que se possam identificar visualmente os seus subsistemas formais/construtivos, como é o caso de outros dois importantes museus brasileiros, o MAM, no Rio, de Reidy, e o Masp, de Lina Bo Bardi, cria condições para que outros possam extrair lições dele e aplicá-las em outros projetos (MAHFUZ, 2008, p. 49).

Por fim, para completar a análise arquitetônica, torna-se relevante abordar a espacialidade presente nesses exemplares. Talvez, na obra de Siza, essa questão seja o principal ponto de contato com a arquitetura dos mestres modernos. Em contraposição a idéia de espaço sustentada pelos demais arquitetos contemporâneos³ (MONEO, 2005, p. 45), “o espaço é ainda para Siza o protagonista da arquitectura, por referência à idéia de *promenade architecturale*” (FIGUEIRA, 2008, p. 27).

Enquanto no MAM a fluidez da espacialidade interior é resultado de uma ética que pretendia ser universal, relacionada com certas premissas formais como transparência, planta livre, flexibilidade, fluidez e neutralidade (MONTANER, 1995, p. 9), onde os limites entre interior e exterior são dissolvidos e estabelecem uma relação genérica e irrestrita com a paisagem exterior⁴; na FIC, o espaço é resultado da conjugação de dois modelos espaciais, como já dito anteriormente. Atendendo as atuais exigências museológicas (e também, em grande parte, ao gosto do arquiteto), predomina o espaço encerrado, amplamente configurado, em que o percurso arquitetônico assume uma dimensão narrativa, ora apresentando as obras artísticas expostas, ora estabelecendo relações com a paisagem circundante através das aberturas especialmente dispostas por Siza. Concluindo, o átrio no interior do edifício, possui uma forte identidade ordenadora, conferindo caracterização institucional à sede da Fundação e estabelecendo uma hierarquia inteligível ao submeter os ambientes adjacentes à sua matriz espacial. Tais atributos parecem concordar com a reflexão de Robert Venturi sobre atributos do museu contemporâneo, quando trata da sua extensão da *National Gallery* em Londres:

Our architectural approach to these three problems of spatial complexity, remoteness of the art, and loss of institutional identity is to make the spatial system hierarchical – perceptually simple in its major order if actually intricate in its minor order; to make the long progression to or over to

3 “La biblioteca de Seattle de Rem Koolhaas muestra que, hoy, el espacio es resultado y no origen de la acción y el gesto proyectual. Aunque en términos fenomenológicos y sensoriales el espacio esté presente, nadie diría que el arquitecto ha elaborado su proyecto desde él.” (MONEO, 2005, p. 45)

4 “Em lugar de confinar as obras de arte entre quatro paredes, num absoluto isolamento do mundo exterior, foi adotada uma solução aberta, em que a natureza circundante, participasse do espetáculo oferecido ao visitante do museu.” (REIDY, 1953, apud BONDUKI, 2000, p. 164)

the art direct, simple and imageful – (...); and to design the entrance lobby so that visitors at first perceive simple architectural forms with generous scale that bespeak an institution; and then soon after, they can be reassured by the clutter of specific functional and communicative elements which will then look good and work well in their larger context (VENTURI, 1996, p.231).



Fig. 4 – Interior do MAM



Fig. 5 – Átrio da FIC

Pode-se dizer que, ao longo da arquitetura do século XX, o museu se concretizou basicamente em duas concepções espaciais. A primeira, na qual podemos enquadrar o Museu de Arte Moderna de Reidy, é herdeira do racionalismo e se constitui a partir da idéia do espaço isotrópico, absoluto, diáfano e fluído, conceito conhecido como antiespaço (PETERSON, p. 15). Por sua vez, a segunda concepção, herdeira da tradição orgânica, encara o espaço como um sistema seqüencial de recintos, tendo o percurso arquitetônico como elemento primordial, cujo exemplo máximo é o Guggenheim de Nova York e na qual podemos incluir a FIC como integrante deste grupo.

NA CADÊNCIA DA MODERNIDADE

Quando Le Corbusier apregoa sobre “Mudar a cidade, mudar o mundo...” pode-se facilmente subentender que nisso reside uma metáfora não só sensível, como, também, passível de nos conotar ao comportamento da sociedade no espaço construído: as mudanças no espaço urbano acarretariam igualmente mudanças na visão de mundo das pessoas que passam a vivenciar os novos espaços da

modernidade. Este fato remete, mais uma vez, a idealização da arquitetura moderna como disciplina ativa na formação do *homem moderno*, idéia cujos autores do MAM acreditavam estar presente no projeto da instituição carioca.

De fato, interpretando com alguma liberdade essa alegoria corbusiana, torna-se praticamente irresistível deixar de nela embutir-se uma tênue referência ao que se vem hoje entendendo, com crescente generalização, como “lugar” em Arquitetura e Urbanismo. E não só em Arquitetura-Urbanismo senão, também, em um bom número de outras disciplinas que trazem importantes colaborações ao conceito de lugar, entre as quais é imperioso incluir, no mínimo, Psicologia, Sociologia e Antropologia, para mencionar apenas algumas.

No terceiro aporte que programamos para o presente texto, pretendemos brevemente elaborar sobre o papel dos museus na gênese de lugares urbanos contemporâneos. E, particularmente, na multifuncionalidade que, na cadência da modernidade, a Arquitetura e o Urbanismo passaram a trazer aos museus modernos.

Hoje, um museu não é mais apenas um museu. Um museu é um complexo de atividades diversificadas e inclusivas, despertando a gênese de um evento urbano de extraordinário realce no ambiente da cidade. Na verdade, como observa Deyan Sudjic, antigo crítico de arquitetura do Guardian e que tem em seu currículo a curadoria da Bienal de Arquitetura de Veneza de 2002, além de ter sido um dos editores da revista Domus,

*The museum has become a central part of the way of life of the modern city, less a storehouse of scholarship and treasures than a **place** in which many of the conventional parts of civic life can take **place**, public spaces in which families and individuals can promenade to meet each other and to encounter strangers. A **place** to eat out, and in which to go shopping, or to browse in a bookshop. (SUDJIC, 1993, p. 140) (ênfase nossa).*

Interessa sobremaneira, portanto, acompanhar um pouco mais de perto a crescente abrangência do papel dos museus no funcionamento das cidades, destacando-se o enorme potencial neles presente para a geração de um lugar urbano, não só por apresentarem uma agregação de diversas funções, como, também, pela ação conjugada do binômio placemaking e placemarketing, graças à qual, alguns museus conseguem extrapolar a simples soma de suas funções, para alcançar o status até mesmo de um lugar da urbanidade nas cidades de hoje.

De fato, os museus podem ser tacitamente incluídos entre os novos lugares urbanos contemporâneos, que incluem uma diversificada variedade de funções a recobrir desde os ubíquos shopping malls até as mais discretas livrarias e cafeterias. Muitos desses novos lugares – desses “lugares inventados”, como os classificam Carmona et al. (2003) – são produzidos de acordo com desígnios econômicos, obedecendo a forças do mercado. Entretanto, passam a experimentar uma

crescente apropriação pública como se fossem “construções sociais”, aqueles mesmos lugares criados espontaneamente pelas pessoas em suas experiências cotidianas de vida. Dessa forma, tornam-se claras ilustrações materiais daquilo que De Certeau (1994) denominava “as artes de fazer” – ou seja, a morfologia das práticas do cotidiano. Pois bem, essas artes de fazer acontecem hoje também no interior dos museus. Estes acabaram por se tornar inclusivos – a incluírem também aquela qualidade que as cidades oferecem e que se convencionou denominar de urbanidade, a oferta de oportunidades de conagração e interação social, de trocas de informação, de práticas de comunicação.

Nos tempos recentes, os museus – especialmente os museus de arte – passaram a se transformar em magnetos de atratividade para os cidadãos, que a eles acorrem estimulados pela variada diversidade de interesses por eles ofertada, tornando-os concentradores de urbanidade. A arquitetura do museu e sua inserção no tecido urbano já parecem ser orientadas previamente para a criação de um “lugar” – obedecem a um desenho de fazer-se lugar, de placemaking – expressão que a literatura específica, aliás, costuma mais comumente empregar. Ora, é essa urbanidade que poderá passar a se constituir num verdadeiro prêmio na competitiva disputa que as cidades de hoje embatem na atração que buscam exercer sobre seus próprios moradores e a visitantes externos, tornando-se mais altamente qualificadas (FAINSTEIN & JUDD 1999; FLORIDA 2004). O próprio processo de produção e disseminação desses lugares criados já conta com uma terminologia também específica nos estudos urbanos que se fazem hoje a respeito de lugar: é a prática do placemarketing, do gerenciamento dos lugares novos. Escusado dizer que a ação conjugada de placemaking e placemarketing pode se tornar operacionalmente muito eficaz. E essa eficácia tem sido abundantemente alcançada com os multi-usos que os museus contemporâneos vêm incorporando ao longo da evolução dos processos modernizadores que atravessam. Vale recordar, ainda, que os museus multifuncionais concentram, hoje em dia, um verdadeiro ensemble das artes no contexto da cidade contemporânea. Com isso, é claro, não almejam pouco. Porém, alcançam muito. Alcançam até mais do que a simples soma de suas funções, extrapolando-a para adquirir, às vezes, até mesmo o status de lugar na cidade de hoje.

A modernidade do museu de Siza em Porto Alegre traz boas diretrizes para se entender melhor o que seja a “inclusividade” – a abrangência multi-utilitária – do museu moderno. Nada melhor para isso do que experimentar uma visada seletiva sobre os múltiplos papéis desempenhados pelos museus modernos: quais seriam esses papéis?

Uma grande variedade deles poderia ser facilmente delineada, a começar pelos mais óbvios, como os que se vinculam a objetivos permanentes do planejamento, como aqueles invariavelmente vinculados a metas sociais e econômicas; mas, dando margem para incluir, também, objetivos que despertam reflexões mais inusuais, como as que se relacionam com o estilo de vida da sociedade

atual e aos ganhos existenciais que essa sociedade pode usufruir na busca de suas realizações cotidianas. Aliás, refletir sobre esses ganhos conduz, por outro lado, a reflexões sobre o importante papel fenomenológico que está incluído na “inclusividade” dos modernos museus de arte.

Certamente, uma lista exaustiva desses papéis não pode sequer ser tentada aqui. No entanto, um ensaio sobre eles não poderia deixar de citar os seguintes:

Um papel social – com o museu visto como uma localização favorável a uma concentração de pessoas em escala gregária;

Um papel econômico – com o museu representando um verdadeiro magneto tendendo a produzir resultados de natureza econômica;

Um papel administrativo – com o museu oferecendo uma ferramenta pragmática para viabilizar o gerenciamento urbano da cidade que o abriga;

Um papel perceptivo – quando as pessoas que visitam o museu são percebidas não só como visitas, mas como atores que participam da ação;

Um papel educacional – que brota da concentração acumulada de conhecimento e documentação (e de suas produções) que o museu pode oferecer em relação a determinados temas;

Um papel psicológico – quando o museu passa a induzir a ocorrência de ambientes comportamentais inovadores, ricos na provisão de estímulos subjetivos a seus usuários;

Um papel comunicacional – um papel que se atribui a um museu quando o mesmo se transforma numa imagem urbana, simbolizando o estágio de modernidade alcançado pela cidade;

Um papel arquitetural – quando o museu se torna conhecido e reconhecido como um dos marcos na paisagem construída, capaz de atrair visitantes;

Um papel ambiental – quando o museu encoraja o estabelecimento de um ambiente de experiências de arte contemporânea em seus átrios;

Um papel urbanístico – quando a visita ao museu se torna um ato sucedâneo aos atos da vida cívica, ou seja, um lugar onde a vida cívica pode ter lugar.

Fazendo assim uma aproximação dos três aspectos observados, sugere-se que na cadência do seu desenrolar, a modernidade, já teve uma postura muito preocupada em tentar moldar um suposto indivíduo coerentemente conectado ao seu tempo. No entanto, hoje incorpora uma sensibilidade *inclusiva* que almeja atender às necessidades existenciais do ser contemporâneo e ao pragmatismo das contingências de uma realidade concreta, onde questões como identidade cultural e sustentabilidade parecem possuir uma posição central.

Bibliografia

- BONDUKI, Nabil (Org.). Affonso Eduardo Reidy. Lisboa: Editora Blau, 2000.
- BRUAND, Yves. Arquitetura contemporânea no Brasil. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.
- CAIXETA, Eline Maria Moura Pereira. Affonso Eduardo Reidy, "O Poeta Construtor". Tese de Doutorado, UPC. Barcelona, 1999.
- CAIXETA, Eline Maria Moura Pereira. Affonso Eduardo Reidy, O Poeta Construtor. In: Cadernos de Arquitetura Ritter dos Reis nº 3, 2001. Porto Alegre: Editora Ritter dos Reis, 2001.
- CAIXETA, Eline Maria Moura Pereira. Uma Arquitetura para a Cidade: a Obra de Affonso Eduardo Reidy. In: Arqtexto/UFRGS. Faculdade de Arquitetura. –v.1, nº 2 (2002). Porto Alegre: Departamento de Arquitetura, PROPARG, 2002. p. 58-67.
- CARMONA, Matthew; HEATH, T; OC, T.; TIESDELL, S. Public Places - Urban Spaces. Oxford (UK): Architectural Press, 2003.
- CASTELLO, Lineu ; GALLO, João. The Iconic Urban Branding Moves Southwards: Starchitecture In Porto Alegre. In: International Scientific Conference for the Centennial of the Faculty of Fine Arts, 2008, Cairo, Egito. Reviewed Papers: 100 Years of Creativity Fine Arts in Egypt. Cairo, Egito : Faculty of Fine Arts/Helwan University, 2008. v. CD-ROM.
- COMAS, Carlos Eduardo. Um Museu em Porto Alegre. In: Aplauso: cultura em revista. Ano 10, n. 92, 2008. p. 30.
- DE CERTEAU, Michel. A Invenção do Cotidiano. Artes de Fazer. (Título original: L'Invention du Quotidien - 1. Arts de Faire. Paris: Gallimard, 1990). Tradução: Ephraim Ferreira Alves. Nova edição, estabelecida e apresentada por Luce Giard. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994
- FAINSTEIN, Susan & JUDD, Dennis (eds.). The Tourist City. New Haven / London: Yale University Press, 1999.
- FIC. A Fundação. Porto Alegre: FIC, s.d. Disponível em:
< <http://www.iberecamargo.org.br/content/fundacao/default.asp> > Acesso em 20 mai. 2009, 03:42:27.
- FIGUEIRA, Jorge. Álvaro Siza. Modern Redux. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2008.
- FISCHMANN, Daniel Pitta. O Projeto de Museus no Movimento Moderno: Principais Estratégias nas Décadas 1930-60. Dissertação de Mestrado, PROPARG/UFRGS. Porto Alegre: 2003
- FLORIDA, Richard. The Rise of the Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life. Cambridge (USA): Basic Books. 2004.
- FRAMPTON, Kenneth. O Museu Como Labirinto. In: KIEFER, Flávio (Org.). Fundação Iberê Camargo: Álvaro Siza. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2008. p. 91-105.
- HUXTABLE, Ada Louise. On Architecture. Collected Reflections on a Century of Change. New York: Walker & Company, 2008.
- JODIDIO, Philip. Álvaro Siza. Köln (GER) : Editora Taschen, 1999.
- KIEFER, Flávio. Arquitetura de museus. In: Arqtexto/UFRGS. Faculdade de Arquitetura. –v.1, nº 1 (2001). Porto Alegre: Departamento de Arquitetura, PROPARG, 2002. p. 64-77.
- LEENHARDT, Jacques. Nos jardins de Burle Marx. São Paulo: Ed. Perspectiva. 2006.
- MAHFUZ, Edson. Fundação Iberê Camargo. In: AU. Arquitetura e Urbanismo, v. 171, p. 48-49, 2008.
- MONTEIRO, Rafael. Inquietação teórica e estratégia projetual na obra de oito arquitetos contemporâneos. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2008.

- MONEO, Rafael. Otra Modernidad. In: Arquitectura y Ciudad: la tradición moderna entre la continuidad y la ruptura. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2007.
- MONTANER, Josep Maria. Museos para el nuevo siglo. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1995.
- PETERSON, Steven Kent. Espacio y anti-espacio. In: Ideas en arte y tecnología, Buenos Aires, n. 2/3, p. 3-25, s.d.
- RAJCHMAN, John. The Bilbao Effect. In: Casabella 673/674, dez. 1999-jan. 2000, p. 163-164.
- REIDY, Affonso Eduardo. Solar Grandjean de Montigny. Rio de Janeiro: Index Promoções Culturais, 1985.
- SÁ, Marcos Moraes de. Ornamento e Modernismo: a construção de imagens na arquitetura. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2005.
- SANTOS, Juan Domingo. El Sentido de las Cosas: Una Conversación con Álvaro Siza. In: El Croquis. -n. 140 (2008). Madrid: Croquis Editorial, 1982-.
- SIZA, Álvaro. Oito Pontos (1983). In: Álvaro Siza: Obras e Projectos. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporânea / Electa 1995. p.65,66.
- SOUZA, Abelardo de. Arquitetura No Brasil Depoimentos. São Paulo: Editora da USP, 1978.
- SUDJIC, Deyan. The 100 Mile City. New York: Harcourt Brace & Company, 1993.
- SUDJIC, Deyan. The Edifice Complex: how the rich and powerfull – and their architects – shape the world. Londres: Ed. Penguin Books Ltd., 2005.
- VENTURI, Robert. From Invention To Convention In Architecture (1988). In: Iconography and Electronics Upon a Generic Architecture. Cambridge (MA) : MIT, 1996. p. 227-238.

Referência das fotografias

- Fig. 1 – João Gallo (acervo do autor)
- Fig. 2 – João Gallo (acervo do autor)
- Fig. 3 – BONDUKI, Nabil (Org.). Affonso Eduardo Reidy. Lisboa: Editora Blau, 2000. p. 180
- Fig. 4 – BONDUKI, Nabil (Org.). Affonso Eduardo Reidy. Lisboa: Editora Blau, 2000. p. 174
- Fig. 5 – El Croquis. -n. 140 (2008). Madrid: Croquis Editorial, 1982-. p. 304