

Antonio Aparecido Fabiano Junior

Arquiteto, mestrando do departamento Projeto da Arquitetura pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), Rua Doutor Adriano de Oliveira, nº 287, apto 114, Vila Helena, Jundiaí, SP, CEP 13206-703, (11) 4607-9132, (11) 8225-6697, antoniofabianojr@gmail.com

Resumo

O texto pretende discutir e problematizar sobre as potencialidades sócio-culturais do espaço urbano, criando paralelos e inserindo as instituições museológicas neste contexto, refletindo sobre o papel da arquitetura como mediadora destas relações apontando ainda para questões mais amplas como os limites e reciprocidades entre os aspectos que envolvem o espaço público e o privado revendo, ou revisitando, a necessidade e o papel demarcatório da arquitetura frente à cidade contemporânea em dois estudos de caso: o Museu Guggenheim de Bilbao e a Nova Sede da Fundação Iberê Camargo de Porto Alegre.

Palavras-chave: museus, espaço público, espaço privado.

Muitas leituras são feitas através de museus: museus enquanto objeto arquitetônico; museus e relações com seu sítio; museus e suas abrangências cultural e simbólica, ora apresentando-se como pólo transformador de espaço, pessoas e vidas, ora como peças de marketing para instituições comerciais. O enfoque do texto presente passará por alguns questionamentos contemporâneos que nos parecem interessantes para tais edifícios (ou programas). São eles: 1- hoje perguntamos e discutimos a relevância das artes nos museus, uma vez que Marcel Duchamp nos pregou sua morte. E, sendo a cidade considerada como artefato cultural, perguntamos por que ainda temos museus, questionamos sua relevância para as artes ou para a cidade artística e indagamos se eles expõem arte ou são arte¹; 2- hoje, refletimos sobre o significado da assinatura de um projeto museológico (e partindo aqui do pressuposto que, se a assinatura vale muita coisa, será que a arquitetura que conversa, discute e versa com o próprio “fazer arquitetônico” é algo comunicável?

Quem comunica hoje, o espaço ou a assinatura?) e 3- ainda hoje, na esfera pública, há uma noção de que cabe à arquitetura o papel representacional (ou seja, de encontrar uma expressão simbólica para as instituições que definem essa cidade). As igrejas já foram seus grandes exemplos, os museus também. Mas será que em 2009 essas instituições não são as grandes lojas? E será que os museus não estão virando grandes lojas?

Antes de tais apontamentos, comecemos desvendando a palavra que nos interessa: museu, segundo a mitologia grega “casa ou templo das musas”, relacionada às nove musas que presidiam as artes liberais, filhas de Zeus, Deus dos deuses, e Mnemosine, deusa da memória; do culto dessas deusas, no templo das musas surge o termo museu - no vocábulo grego mouseion e no latim museum - que também significa “gabinete de literatos, homens de letras e de ciências”. Significados esses que têm gerado infinitas discussões.

¹ Aqui vale abrir um breve parêntese para citar Giulio Carlo Argan, historiador e crítico de arte que, ao eger a cultura como objeto de sua reflexão, passou a se interessar especialmente pelas cidades, considerando-as obras de arte, ao mesmo tempo suporte da memória dos homens e objeto da sua ação transformadora, que por sua vez cita essa linha de raciocínio de Lewis Mumford.

Aqui, o espaço-museu e a arquitetura-museu serão tratados e analisados, acima de tudo, como algo público. Assim como a arquitetura também o é. Para tanto, o texto se desenvolverá, em primeiro lugar, na discussão contemporânea dos espaços públicos através de dois filósofos: Hannah Arendt e Jünger Habermas². No segundo momento, tendo como base e respaldo a dicotomia “espaço público x espaço privado”, cabe discorrer sobre a cidade contemporânea (sendo ela entendida como fruto/ resultado ou como produtora dessa questão). Esses assuntos introdutórios servirão como base para entender o processo mutante dos museus que, ao longo dos tempos, passaram de túmulos guardiões de acervos para elementos estruturadores das políticas culturais das cidades. Bilbao e Porto Alegre entram, assim, como dois estudos de caso. Nos estudos, vale ressaltar, serão feitas análises descritivas de seus projetos (Museu Guggenheim e Sede da Fundação Iberê Camargo) para, na conclusão, averiguar e confrontar como esses casos respondem ou questionam tais problemáticas.

Espaço - (Ao) público resta o que sobra das necessidades do que é privado

Lao-tsu. Tao Te Ching ao século VI aC:

“Reunimos trinta raios e os chamamos de roda; mas é do espaço onde não há nada que a utilidade da roda depende. Giramos a argila para fazer um vaso; mas é do espaço onde não há nada que a utilidade do vaso depende. Perfuramos portas e janelas para fazer uma casa; e é desses espaços onde não há nada que a utilidade da casa depende. Portanto, da mesma forma que nos aproveitamos daquilo que é, devemos reconhecer a utilidade do que não é.” (CHING, 1998, p91).

Hannah Arendt biparte a esfera pública entre liberdade e necessidade, remetendo ao conceito grego da polis. Deixando as necessidades humanas e sua devida manutenção à esfera privada, Arendt acredita que o espaço público nos garante a multiplicidade, a pluralidade, e que, as n possibilidades de ações, pensamentos, visões, fusões, amarrações e idéias nos trariam a visualização do comum, a (nossa) condição humana e a (co)presença física do homem nesse espaço.

Transportando as necessidades humanas para a esfera privada, a raiz da esfera pública enfocaria a relação dos homens entre iguais, entre cidadãos, mais do que um espaço que propicia o trabalho, a circulação e as trocas mercantis. E só assim, discursando sobre a ação, a imaginação e sua conseqüente representação, seria possível compartilhar o mundo (onde a pluralidade só é mantida pela capacidade de cada cidadão – cidadão e não somente homem – de imaginar o estar no lugar do outro no mundo). A idéia, como cita David Sperling, de compartilhar o mundo com “semelhantes e estranhos passa pela imaginação da multiplicidade, do plural que traria a visualização do comum: a condição humana de habitante do espaço público, esfera da liberdade que se constrói por meio da ação e da palavra.” (SPERLING, 2001). Temos então aqui, o espaço público proveniente da noção de pensamento da práxis grega (cidadãos livres de suas necessidades cotidianas trazem para o espaço público a sua diversidade de ação e discurso) onde esta práxis daria o devido suporte e manutenção à pluralidade de cidadãos. Pluralidade mais do que necessária para não criar e, posteriormente desmantelar, um espaço informe, cinza, uníssono e unânime.

Para Jünger Habermas, a emancipação do mundo não vem do mundo grego, mas das promessas que a constituição da esfera pública burguesa se colocou, realizando assim uma inversão deste mundo, já que o próprio público é constituído por pessoas privadas. Aparecem assim três ações desta dita nova esfera pública: a lógica do argumento, a razão intersubjetiva e a ação social comunicativa. Ações estas praticadas por pessoas privadas em locais de “acontecimentos públicos”. Espaços estes, não estranhamente, de caráter burguês: cafés, teatros, museus, livrarias (e não somente as bibliotecas) entre outros. Chegamos assim a uma esfera pública de certo modo plural, constituída também por espaços de compreensão de pessoas (onde a literatura, a cultura, a política, a cidade e internet estariam presentes). E esses espaços “tornados públicos passam a ser palco do raciocínio público provindo das subjetividades da sociedade, que por meio da argumentação de idéias, estabelecem um contato social que pretende a manutenção de seus interesses e o entendimento desta mesma esfera pública: vários deles são espaços culturais que, por si, tem como objeto final a cultura – aqui já assumindo forma de mercadoria – e sua

² Confrontamento bastante discutido nos estudos de Otilia Arantes (ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. “O Lugar da Arquitetura Depois dos Modernos”. São Paulo, Edusp, 2000) e David Sperling (SPERLING, David. “Museu Brasileiro da Escultura, utopia de um território contínuo”. Vitruvius - Arqutextos, São Paulo, n.18, texto especial 18, nov.2001. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arqutextos/arq018/arq018_02.asp>. Acesso em: Fev 2007.)

discussão a partir das quais o público entende a si mesmo” (SPERLING, 2001).

Tomando como premissa os conceitos de Habermas, vemos, por um lado, a importância dos espaços culturais como lugares de efetivação de uma esfera pública, já que ao propiciarem espaço para a veiculação da cultura (e na maioria dos casos, também da arte) agregam as suas três ações enunciadas acima. E ao trabalharem como espaços públicos, os espaços culturais (também caso dos museus) passam a valorizar o julgamento do leigo onde só havia um círculo de “pessoas entendidas”. Mesmo os tendo e sendo, muitas vezes, peças de capital (como comenta Régis Michel, conservador-chefe das artes gráficas do Louvre: “eles podem ser privados, como nos EUA; ou públicos, como na França. A questão é que na maior parte eles são grandes máquinas preocupadas essencialmente com o marketing, com arranjar dinheiro a todo custo. A serviço de que está esse dinheiro?”³) esses espaços culturais trabalham com uma linha tênue que ora são diferenciados de espaços estritamente comerciais (como shopping centers) ora são equivalentes (vide estudos de Otilia Arantes). E isso se dá porque, mesmo promovendo grandes exposições acadêmicas e oficiais (preocupadas apenas com a grandeza, com a centralização e com a devida publicidade), os museus pregam a troca de informação, formação e vivência (valores intrinsecamente ligados aos espaços públicos). Dualidade essa também encontrada nos estudos de Koolhaas sobre parques em Nova York: é o embate entre o urbanismo reformista das atividades saudáveis e o urbanismo hedonista do prazer (KOOLHAAS, 2008, p. 93).

Dois fins, entendidos numa primeira leitura, como antagônicos e contraditórios (a esfera pública enquanto idéia bipartida entre privado e público, dialogando com a pólis grega, onde os cidadãos trazem para o espaço público a pluralidade de idéias, pensamentos e ações e a esfera pública proveniente de “pessoas privadas” e espaços tornados públicos gerados por essas pessoas) para definir o espaço público. Existe uma dicotomia. Cumpra analisá-las. Mas antes de enfrentar essa problemática (problemática necessária para entender os projetos arquitetônicos de museus uma vez que não existem entidades físicas independentes e que a realidade é um conjunto de co-relações, um

emaranhado de eventos inter-conexos que trocam permanentemente informações), vale ressaltar a necessidade de ter, apresentar e enfrentar verdades opostas. O epistemólogo Thomas Kuhn, destrói toda e qualquer objetividade da ciência como uma fonte de verdades. Segundo ele, “não é a ciência uma série infinita de modelos onde nada garante que um seja mais verdadeiro do que o outro?” (KUHN in CORREA, 2006) É comum pesquisadores com paradigmas concorrentes terem não somente conceitos diferentes, mas também percepções divergentes. Assim, a explicação de um mesmo fenômeno fica sempre sujeita à controvérsia nas formulações de modelos rivais.

Nesse primeiro momento, e como parte integrante da justificativa da necessidade de estudar os projetos arquitetônicos museológicos como espaços públicos, vale, mais do que destrinchar e submeter os dois pensamentos em análises comparatórias, descrever o que esses nos apresentam como suporte para os devidos centros culturais. Nesse sentido, torna-se importante, como descrito acima, a noção dos espaços culturais como locais de efetivação de uma esfera pública. Seguindo esse raciocínio, a acessibilidade da arte (arte também como espaço de discussão, reconhecimento, troca e produção de atos e palavras) para todos (como prega Arendt) e o não fechamento segmentado e direcionado (porque ao se tornar acessível publicamente a arte torna-se objeto questionável também em si mesmo) é imprescindível para termos o museu como “instrumento de emancipação da sociedade tanto em sua dimensão crítica quanto em sua dimensão ativa” (SPERLING, 2001).

E assim, “por mais exclusivo que o público pudesse ser, ele nunca poderia fechar-se completamente e transforma-se em clique; pois ele sempre já se percebia e se encontrava em meio a um público maior. As questões discutíveis tornam-se gerais não só no sentido de suas relevâncias, mas também de sua acessibilidade: todos devem poder participar” (HABERMAS, 1984, p.53). E ao se efetivarem como espaços públicos (como prega Habermas), os espaços culturais passaram a valorizar o julgamento do leigo onde só havia um círculo de entendimentos que por isso detinham privilégios sociais; ao se reconhecer a autoridade do argumento, a discussão sobre a arte torna-se meio da sua apropriação.

³ Como comenta Régis Michel, conservador-chefe das artes gráficas do Louvre: “[...] eles podem ser privados, como nos EUA; ou públicos, como na França. A questão é que na maior parte eles são grandes máquinas preocupadas essencialmente com o marketing, com arranjar dinheiro a todo custo. A serviço de que está esse dinheiro?” (Folha de S. Paulo, 1/7/2006)

Cidade, espaço da arte, espaço da arquitetura

Como sabemos, a cidade tem sido, desde longa data, campo privilegiado de/para investigações, questionamentos e produções estéticas. Marco Polo já nos ensinava, em suas andanças por cidades invisíveis, que, assim como o desenho do arco, o material bruto/pedra nos era de muita serventia⁴. Porém, hoje, “a comédia da cultura” virtual, comunicativa e política contemporânea, nos brinda com a proliferação de edifícios, paisagens arquitetônicas e espaços urbanos cenográficos. Como resultado, temos a expulsão integral do mundo real e cotidiano entrando assim num ciclo vicioso: ao direcionar a arquitetura como meio ativo de intervenção e concepção de uma época em que temos o vídeo como o principal - e para alguns o único - meio de comunicação sem tempo e sem espaço, sem ontem e nem amanhã, capaz de transmitir diversos fusos horários, destruindo as horas, o dia e a noite, onde a imagem registrada não deixa, portanto, nenhum traço físico e confunde ao mesmo tempo passado e presente, concreto e abstrato, sonho e realidade, acabamos esquecendo também seu papel como instrumento auxiliar de uma tentativa de compreensão destas concepções. Resumindo: vivendo num mundo virtual, acabamos produzindo arquiteturas (algumas vezes) sem espaço e (muitas vezes) sem contato. Ou seja: produzimos arquitetura?

Como é notório, é difícil falar de cidade (tanto das reais quanto das virtuais). Isso porque todas elas parecem existir em um mundo próprio, que o discurso não pode alcançar. Correlacionando-as à arte (e aqui, sabendo das dificuldades também infinitas de definir arte), poderíamos dizer que ela fala por si mesma, onde um poema não deve significar e sim ser, e ninguém poderia nos dar uma resposta exata se quisermos saber, exatamente o que é jazz. Artes e cidades: particulares, indefiníveis e unilateralmente indescritíveis.

Não conseguindo descrevê-las, acabamos também, muitas vezes, não conseguindo entendê-las. Se antes as cidades se adensavam de forma desmedida, subindo, rompendo, alargando-se, buscando no crescimento e na expansão sem limite sua razão de existir, onde mercado imobiliário, a carga publicitária e o estereótipo moderno construíam um desenho urbano regido pela lógica comercial de

um espaço que se comportava, ora em movimento constante, gerado nos centros das cidades (graças à grande concentração comercial neles existentes), ora como desertos no período noturno, gerando situações que favoreciam a concentração de pessoas marginalizadas e a prática da criminalidade (tendo o inverso acontecendo nas áreas de predomínio residencial onde durante o dia impera a ausência de movimento), hoje, o resumo do que temos baseia-se no desenraizamento. Mesmo não tendo sido o responsável por sua criação, nosso tempo consumou, produz em alta escala e vende incessantemente o desenraizamento.

E além dessa perda física, nos escorre pelos dedos o direito de controle. Não controlamos mais as horas e as informações, não controlamos nossas influências justamente porque não dominamos todos os processos aos quais, instintivamente, fazemos parte. Um deles é a chamada ideologia do mercado, a partir da qual há uma tendência quase irresistível a tratar todos os aspectos da vida como objetos de consumo, muito bem embalados em imagens sem substância. Assim, nos deparamos, a olhos vistos, com a transferência de atividades que antes eram realizadas em espaços abertos da cidade para o interior dos edifícios. O espaço aberto, apto para tal função, margeia-se e incorpora somente características de circulação de pessoas e mercadorias, perdendo, inclusive, seu papel de troca e circulação de informações. Este espaço, agora renegado de suas vitais funções para se transformar, agir e trabalhar como algo público, cola, diretamente, à questão do consumo, à transferência de pessoas em busca de comida e diversão paga em lugares segregados, monitorados e controlados. Locais onde todos se “sentem seguros”. Segurança esperada e cobrada. O próprio termo espaço público perde significado nestas condições, passando talvez a ser mais adequado falar-se em espaço coletivo.

O maior problema dessa interiorização do espaço público é a relação direta com o aumento significativo dos chamados não-lugares na cidade. Os museus, talvez, e em alguns casos, sejam uma exceção entre os novos lugares do final do século 20, pois, tornam-se (mesmo trabalhando e apresentando didaticamente a apostila da ideologia do mercado) motivo de orgulho para determinadas comunidades que os constroem e, em geral, sua arquitetura é de qualidade superior. Mas mesmo nesses tempos da cultura se sente a

⁴ “Marco Polo descreve uma ponte, pedra a pedra. - Mas qual é a pedra que sustém a ponte? - pergunta Kublai Kan. - A ponte não é sustida por esta ou aquela pedra - responde Marco, - mas sim pela linha do arco que elas formam. Kublai kan permanece silencioso, reflectindo. Depois acrescenta: - Porque me falas das pedras? É só o arco que me importa. Polo responde: - Sem pedras não há o arco”. CALVINO, Ítalo. “As Cidades Invisíveis”. São Paulo, Cia das Letras, 1990, pg79.

penetração dos valores consumistas da época, no sentido em que muitos museus têm se tornado verdadeiros centros comerciais e gastronômicos.

Resumindo: vemos aqui alguns pontos importantes para levarmos em consideração à análise dos museus: o da problematização da própria arquitetura contemporânea, o da dificuldade de possuímos espaços públicos e, conseqüentemente, o de termos edifícios com significância histórica / usual / formal / funcional.

Museu, arquitetura

A origem dos museus se confunde com o crescimento das cidades, pois trata-se de uma instituição urbana por excelência. Ao mesmo tempo que sua história se mescla com a história das cidades, o sentido de tempo, preservado em seus interiores, mesmo em museus contemporâneos (em projeto e acervo) mantém-se, muitas vezes, inalterado. Assim é possível afirmar que o lugar abriga possibilidades de ser, a um só tempo, relacional, identitário e histórico.

No Brasil, o advento dos museus é anterior ao surgimento das universidades. A formação de cientistas e a produção científica, sobretudo na segunda metade do século 19, tinham nos museus um dos seus principais pontos de apoio. Por isso mesmo as relações entre os campos do museu e da museologia no Brasil antecedem a criação de um dispositivo legal para a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Estas referências apresentadas são importantes para indicar que as noções e as práticas de preservação e uso educacional do que viria a ser chamado de patrimônio cultural amanheceram cedo no campo dos museus. Registre-se, por exemplo, que o trabalho do

"[...] Museu Histórico Nacional, criado em 1922, e o apoio do curso de museus, criado em 1932, foram importantes para a elevação da cidade de Ouro Preto à categoria de monumento nacional, em 1933. Vale lembrar ainda que em 1934, antes de Mário de Andrade elaborar o seu famoso ante-projeto para o Serviço do Patrimônio Artístico Nacional, foi criada, por iniciativa de Gustavo Barroso, no Museu Histórico Nacional, a Inspeção de Monumentos Nacionais. Esta Inspeção foi um antecedente reconhecido e bastante concreto do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, criado em 1936 e

chefiado por Rodrigo Melo Franco de Andrade." (CHAGAS, 2006).

A partir dos anos 70 do século 20, o conceito de museu (que operava com as noções de edifício, coleções e público) foi confrontado com novos conceitos que, a rigor, ampliavam e problematizavam as noções citadas e operavam com mais intensidade com as categorias de território, patrimônio e comunidade. A partir daí, as questões da prática social e territorial e as relações sociais de memória e pertencimento se enraizam e se apresentam como questões centrais aos museus.

Criando uma pequena linha norteadora dos projetos de museus conclui-se, inclusive com certa clareza, cinco fases. A primeira fase, focada na constituição e preservação de acervos, mostra-nos os museus em espaços adaptados em palacetes (segundo circuitos fechados de visitação) como locais de conhecimento e pesquisa (como guardiões de memória e depósito de sabedoria passada). A segunda fase volta-se para a discussão da apresentação das obras ao público; a terceira, preocupada com formas de atrair o visitante e com as decorrentes estratégias educativas. Aqui, é interessante também notar a necessidade de transformar os museus em peças emblemáticas para as mudanças ocorridas nas cidades. São duas as vertentes dessas mudanças: a primeira, norteia-se pela transição agrícola/industrial da sociedade, e a segunda, muito em virtude dessa transição, encaminha-se para a necessidade da criação de identidade da organização dos poderes (poderes aos quais estas cidades estavam vinculadas) das cidades que estavam sendo criadas. Os museus tornam-se peças fundamentais dessa busca/consolidação de identidade uma vez que, sua sociedade pautada nos preceitos de riqueza e serviço passa a ser transformada numa sociedade formada pela tríplice serviço/informação/cultura. A quarta fase, em sintonia com o grande fluxo de informação agudizado pelo processo de globalização, atenta ao papel do museu como um centro de informação (reforçando cada vez mais o papel de instituições capazes de criar identidade). E, aqui, cabe o questionamento: se as instituições (e as formas arquitetônicas que a abrigam) exercem uma função de controle na sociedade (segundo os livros de Foucault - A história da loucura, As palavras e as coisas e Vigiar e punir) qual o verdadeiro papel dessas instituições frente à sociedade? E, por fim,

a atuação como centro energético e interativo, despojado da pretensão de ranço catequético, de ser portador de verdades, depositário esclarecido do que deve ser ou não ser conhecido no plano estético pelo visitante.

Após esse pequeno e resumido panorama, é importante também apontar, primeiro, o crescimento significativo de museus nos últimos anos, e segundo, a grande e pertinente discussão dos chamados eco-museus ou museus de sítio.

“Esse modelo seria, para alguns museólogos, o modelo de museus do século XXI. No entanto, se esse museu sem paredes se constitui como um paradigma para o futuro, passemos a analisar como a mistura de museus com as demais instituições da sociedade contemporânea vem se dando de maneira bastante acelerada nos últimos anos.” (FREIRE, 1997, p87).

A crescente necessidade de lazer e os lugares restritos para encontros sociais são apenas algumas razões que possibilitam ao museu um papel de destaque nas cidades hoje. No entanto, é importante ressaltar que esse museu referido aqui mantém poucas semelhanças com os locais reservados no passado à pura relação com a arte, ou seja, os museus da “fase cinco” estão muito mais próximos de shopping centers, como aponta Otília Arantes, do que os próprios museus da primeira fase.

Sobre esses novos museus, descreve a autora:

“[...] são os principais responsáveis pela difusão dessa atmosfera de quermesse eletrônica que envolve a vida pública reproduzida em modele réduit. Seria descabido suspirar pelo retorno de uma relação hoje inviável com a obra de arte armazenada nos museus, intimamente perdida e inviabilizada numa sociedade de massas; pelo contrário, trata-se de compreender no que deu a expectativa abortada quanto às virtualidades progressistas de uma atenção distraída da arte, como imaginaria Walter Benjamin.” (ARANTES, 1991, p166).

E assim, no meio da quinta fase, fase que dá possibilidades de erro, de ação, de interação, de discussão com todos, ou de aceitação de opinião de alguns, esclarecida da necessidade do nosso papel ativo como produtor de significado, que o trabalho

de análise realmente começa. Nunca se falou tanto de museus. Talvez nunca se falou tão mal deles e, no entanto, nunca se viu tamanha proliferação.

Os museus mudam, (re)mudam e voltam a mudar. Errados estão quem os trata como tumbas. Se boa parte da arte ali está morta ou, ao menos envelhecida, a outra boa parte está viva, vivíssima, nova e sempre um passo além dos próprios manifestos de vanguarda e teorias de curadores. Christo e Matthey Barney às vezes (e muitas vezes) são menos contemporâneos que Rembrandt, Picasso ou o próprio Duchamp. O museu vive, e vive porque exhibe amostras eletivas de suas coleções para que o público tenha uma experiência, antes de tudo, sensorial, física, sensual. Essa é a experiência do aberto. Seu tempo é o durante. E por mais informado que alguém chegue às suas portas, ao percorrer seus espaços, estará sempre exposto à descoberta ou reencontro. Reencontro com o museu, ou com a cidade, ora mostrando algo novo, ora nos levando ao reencontro de coisas não tão novas.

E tratando-se de um trabalho investigativo, algumas premissas merecem receber atenção (e aqui, esta atenção vem em forma de alguns apontamentos/questionamentos) frente aos museus:

Questionamento um: o espaço da arquitetura (em especial a arquitetura de museus) é mesclado, confundido e inter-relacionado com o da arte? Existe uma linha de divisão entre estes espaços? Como chegamos a esta realidade hoje?

Questionamento dois: Kate Nesbitt (2006,p.70) desmembra a discussão sobre a problematização da arquitetura, e de que tipo de papel esta deve desempenhar na sociedade em quatro grandes frentes: a arquitetura podendo ser indiferente às preocupações sociais e a seus modos de expressão e representação; a arquitetura podendo colocar-se a favor do status quo e aceitar as condições existentes; a arquitetura podendo guiar a sociedade para um novo rumo e a arquitetura fazendo uma crítica radical e reconstruindo a sociedade. Os museus, aqui, entram apenas como exemplificações de possíveis teorias, ou se comportam como grandes eixos de discussão assumindo papel fundamental nos rumos da arquitetura?

Questionamento três: a arquitetura é feita de matéria

e espaço. Podemos concordar com Lao-tsu (já citado) e creditar maior valor (se é que conseguimos medir valor no estudo do espaço), hierarquicamente, para o vazio, onde se dá a vida das pessoas, suas ações e conseqüentemente onde nasce a esfera pública (conceitos de Arendt). Porém, cabe à forma e organização material, criar parte dos sonhos coletivos como um lugar completamente habitado. Onde estão os limites da arquitetura perante o tema museu?

Estudos de caso: Museu Guggenheim de Bilbao e Nova sede da Fundação Iberê Camargo de Porto Alegre

As indagações que inauguram o texto (sobre os sentidos do espaço público e do museu na cidade/ sociedade contemporânea) pretendem encontrar desdobramento nos dois exemplos apresentados a seguir: a cidade de Bilbao/Espanha e seu Museu Guggenheim projetado pelo arquiteto americano Frank Gehry e a cidade de Porto Alegre/Brasil e a nova sede da Fundação Iberê Camargo projetada pelo arquiteto português Álvaro Siza Vieira. Como parte da metodologia para entender os fenômenos apontados anteriormente, os projetos serão analisados separadamente deixando as correlações e suposições para a conclusão final. Para a análise, cabe o enfoque em dois pontos: a valorização das áreas comerciais nos programas desses novos musues (como cafés, livrarias, restaurantes, lojas) e a relação do fazer do arquiteto como resposta (ou provocação) sobre o nosso tempo, sobre o programa e sobre arquitetura.

Museu Guggenheim Bilbao

Nos subúrbios da cidade espanhola de Bilbao, às margens do rio Nervión, próximo a uma velha ponte, o espaço se transformou. Ali, Frank Gehry criou uma arquitetura de temática náutica revestida em pele de titânio. A camada exterior, revestida de pedra e metal, com seu perfil torcido, curvo e saliente, parece a de um navio ancorado às margens desse rio. Há uma antiga ponte incorporada na estrutura escultórica que fica num dos extremos do piso térreo.

Antes de entrar na discussão do projeto em si e das suas relações espaciais com seu espaço e tempo, vale a pena ler pequenos trechos de Dominique Perrault e de Scott Gutterman:

“Nada menos que nada, sem âncora, rixas ou ganchos, sem teorias rígidas sobre cidade [...], mas uma confrontação com ‘nosso mundo’; esse, o verdadeiro chamado mundo ‘duro’, aquele que a gente diz não querer” Dominique Perrault sobre a mudança na postura intelectual de arquitetos da contemporaneidade (IBELINGS, 1998, p133.).

“Existem arquitetos que gostam do desenho “puro” sem limitações de lugar, espaço ou pressupostos. E existem outros que gostam do contato com o mundo, que encontram harmonia no caos do conflito de estilos que constituem o entorno edificado. Frank Gehry não só se encaixa nesta última categoria como praticamente a define” Scott Gutterman no início de seu artigo sobre o Museu Guggenheim (GUTTERMAN, dez. 1996).

A partir destas duas colocações, é interessante relembrar uma das causas da Teoria das Catástrofes que diz que é comum entre os pesquisadores percepções divergentes a respeito de modelos (já citada anteriormente no texto introdutório). Isto se dá devido a visões de mundo desiguais, etnias, etc. apesar da globalização e, a partir daí, é possível que construam métodos diversos para conceber e organizar sua pesquisa científica. A explicação de um mesmo fenômeno está sujeita a controvérsia em muitas formulações.

Ao eleger o projeto de Gehry, as Instituições Bascas renovaram o compromisso da Fundação Guggenheim com o desenho inovador. Definitivamente causa e efeito são os grandes responsáveis por mudanças na gênese de formas: a proposta arquitetônica de Gehry basta por si mesma sem necessidade de procurar significados específicos. Não é negação de nada; note-se a planta canônica em cruz, a qual falta uma perna, um espaço central de luz, diversos elementos estruturais e a estrutura magnífica, certamente imbuída do espírito de “nobre serenidade e calma grandeza” de Winckelmann, como se houvesse um constante diálogo entre passado e presente (e o arquiteto não pretende esconder essa realidade projetual dual e de organização do espaço).

A colocação de Gutterman citada acima não deixa de ressaltar que o resultado das mudanças que surgem num núcleo devem-se a maturação histórica. Neste sentido, Bilbao daqui a uns anos, tende a tornar-se um modelo de cidade denominada por Jenks

(HITNER, 2006) como heterópolis, sem plano prévio para a tipologia urbana, tipo *laissez-faire*. A antiga tipologia ligada a lastros históricos da cidade do século XIX perdeu-se com a demolição das estruturas adjacentes iniciada em julho de 1993 (aliás, bem dentro do antigo conceito do Modernismo dos anos 50-60), a mando dos empreendedores.

O empreendimento do museu pretende grande ampliação e urbanização da área (por exemplo, um novo sistema ferroviário metropolitano, urbanização de 94.000m² de terrenos adjacentes incluindo a conversão de antigas instalações novas em parques, apartamentos, etc.; além de cinquenta milhões de pesetas injetadas para ampliar a capacidade do porto, reconstrução do aeroporto de Bilbao, etc).

Definido antropológicamente, este tipo de lugar como uma área que adquiriu significado a partir de atividades humanas que se dão ali, tem todas as características apontadas por Auge (HITNER, 2006), para se tornar um não-lugar, entendido como espaço de circulação, distribuição e de comunicação, aonde nem a identidade, nem qualquer relação, nem a história deixam-se captar, sendo uma característica da época contemporânea (é a materialização do desenraizamento, apontado anteriormente). Como diz Ibelings, a partir do momento que a mobilidade (em espaços semipúblicos ou de destino turístico), acessibilidade e infra-estrutura são aspectos fundamentais em nosso tempo, as implicações de uma obra deste tipo vão muito além de uma simples proposta arquitetônica. A vinda de restaurantes (o do Museu, 550m²), cafés (150m²), hotéis, salas de convenções (600m²), lojas (ainda do museu, de 400m²), replantação de pequenos centros comerciais nas imediações de um lugar em franca expansão de 10.500m² (HITNER, 2006), dá oportunidade a este espaço de reconverter o antigo local em um núcleo econômico tão considerável que brevemente começará a competir com a própria cidade para cujo serviço foi criado, pois faz parte integral de uma aposta de reurbanização geral da cidade de Bilbao empreendida pela Administración Basca que apostou no projeto de Gehry, que definitivamente, privilegia o entorno e o insere como significante da obra. É interessante notar a importância espacial desse programa: o café e a loja estão conectados ao pensamento público do Habermas.

Pensando que um dos preceitos da Teoria das Catástrofes aponta para o detalhe que diz que a aquisição de uma forma depende de um conflito, mas quando o trajeto leva a primeira forma para a dobra da prega, para usar o vocabulário Deleuziano, e ela se precipita, de súbito, do estado A para o B, este "de súbito" é traduzido catastroficamente, e indica a série de pontos em que o brusco salto formal pode vir a dar-se. Conclusão: um bairro desprezado e pobre de Bilbao em quatro anos (o trabalho começou em 1993 e terminou em 1997) transformou-se no mais fashion e desejado do mundo.

Caindo mais precisamente no projeto arquitetônico do edifício, o projeto de Gehry em Bilbao, ainda que indiferente à ideologia de lugar, desenhou uma arquitetura extremamente entrosada com as circunstâncias locais bastante complicadas, articulando as vias que margeiam o rio e o desnível entre o leito e o bairro onde o museu se insere. Disposto entre a cidade e o rio Nervión, o museu se afasta da dos limites do terreno com a malha urbana e aproveita a pendente desta área livre para formar um adro que mergulha em direção à entrada principal, desembocando no gigantesco átrio central envidraçado, por onde chega a luz natural depois de resvalar nos prismas que o envolvem. A partir daí toda a composição se desenvolve em relação à margem do rio, estendendo-se até a ponte, enlaçando-se a ela que, com a junção de uma torre metálica para acesso à cota da transposição do rio, parece fazer parte da edificação.

O museu de Bilbao foi desenhado pela expressão do gesto artístico. Dobras, torções e sobreposições são animadas pela aparente espontaneidade das formas, no fundo lapidada ao longo de uma minuciosa operação cumulativa de formas separadamente estudadas, empenhada em organizar uma escultura habitável. Inúmeras maquetes de cada uma das formas que compõem o edifício foram confeccionadas, experimentadas e modificadas segundo o efeito de superfície desejado. Uma gesticulação intensificada, negando à medida do possível a objetividade dos meios arquitetônicos para reforçar a excitação dos sentidos. Um novo exercício formalista, para entretenimento do espectador. É a era dos projetos-embrulhos, envoltos por camadas de informações, assinaturas e grifes.

Como parte final, vale ainda falar sobre o processo do fazer do arquiteto. O que vemos de mais especial no trabalho de Gehry, quando tratamos de método de trabalho/produção de arquitetura, é sua incessante utilização do que pode ser utilizado como material para produção de um projeto. Em um mesmo programa, volume e partido, o arquiteto se apossa de croquis feitos rapidamente a mão, esculturas moldadas em argila, maquetes seccionadas de locais específicos do projeto, maquetes volumétricas, modelos/protótipos para estudo de proporções e sensações que queria passar nos futuros usuários (assim como FLW o fazia) até a utilização de programas avançadíssimos de computador como o CATIA desenvolvido por Dassault, França para o desenho de aviões de caça.

Binóculos, Peixes e Flores Metálicas se transformam e ganham forma com um conjunto de técnicas de criação que num primeiro olhar lembram muito o modo de criação dos artistas contemporâneos. Podemos analisar duas situações perante essa afirmação. A primeira é que de fato Gehry quer produzir como os “artistas de vanguarda” fazem. Esse mix de técnicas além de abrir o leque de possibilidades geram uma área de vanguarda ao arquiteto. E em segundo lugar, independente da quantidade de técnicas (e deixa-se claro que a palavra técnica, refere-se aos modos de produção descritos acima) o que o arquiteto faz simplesmente, é a utilização delas. O grande trunfo de Frank Gehry não é a invenção da roda, mas a utilização máxima dessa criação que não é dele. Ou melhor: Gehry compreende o tempo em que está. Gostando (do arquiteto e do tempo) ou não.

Nova sede da Fundação Iberê Camargo

Porto Alegre é a primeira cidade brasileira a ter um prédio projetado pelo português Álvaro Siza, um dos mais respeitados arquitetos da atualidade em todo o mundo, com um currículo de premiações e mais de 100 obras construídas em três continentes. Siza foi o responsável pela idealização da sede da Fundação Iberê Camargo, um espaço erguido junto às margens do Guaíba, na Avenida Padre Cacique, que em seus quatro andares, abriga um museu com aproximadamente quatro mil obras do artista plástico gaúcho Iberê Camargo, além de disponibilizar e fornecer para a comunidade biblioteca, salas expositivas, café, auditório e outros espaços.

Objetivando divulgar a obra do artista plástico gaúcho, Iberê Camargo, a Fundação Iberê Camargo – FIC - foi criada há cinco anos (1995), tendo como seu presidente o empresário Jorge Gerdaud Johannpeter. Através de exposições de seu acervo de pinturas, gravuras e desenhos a Fundação busca ampliar o universo de conhecedores da trajetória e da produção de Iberê, além de desenvolver outras atividades como seminários, projetos junto às escolas e cursos de gravura que inserem a FIC no contexto da arte contemporânea.

Dos pontos de vista conceitual e formal, o autor do projeto afirmou (em palestra proferida para os alunos da Faculdade de Arquitetura, no Salão de Atos da UFRGS, no dia 17 de julho de 2003, sobre o tema “O projeto do Museu Iberê Camargo” - 4) ter se inspirado no Museu Guggenheim de New York, e essa comparação pode ser útil para a análise do edifício. A principal protagonista da planta é a rampa branca e contínua que percorre o edifício de cima a baixo. A rampa não possui o desenho regular da de New York, ao contrário, o seu desenho assimétrico tem a peculiaridade de entrar e sair do edifício, sendo parcialmente interna e parcialmente externa, criando um percurso dinâmico e por vezes descontínuo (característica intrínseca às grandes rampas). Essa rampa não se destina à exposição: sua função é de circulação entre as diversas salas, cujas formas e tamanhos são diferenciados e flexíveis.

As salas de exposição, que são acessíveis pela rampa, podem ser comparadas com as salas do edifício anexo, que constitui a ampliação do edifício de New York. O espaço central definido pela rampa tem uma altura total, como o Guggenheim. Como em New York, há também a possibilidade de subir pelo elevador e descer pela rampa, fazendo o percurso no sentido descendente. A ligação entre o museu e a paisagem à beira do rio se estabelece através das pequenas aberturas existentes no espaço de circulação.

Pela configuração formal, o edifício não entra em choque com a paisagem, a implantação busca sua integração. Pode ser comparado com o Centro Gallego de Arte Contemporânea, em Santiago de Compostella, também projeto de Siza, cuja característica é a produção de uma arquitetura silenciosa, adaptada à topografia e à paisagem.

Encaixa-se numa depressão da encosta e se abre para o Rio Guaíba, que é a grande estrela da paisagem de Porto Alegre.

Com uma arquitetura que retoma ao mesmo tempo as duas atitudes projetuais que marcaram a primeira metade do século - as poéticas racionalista e organicista - e com grande capacidade de adaptação, Siza propõe uma espécie de "atualização de culturas arquitetônicas plurais" (REGO, 2001). O seu desenho se descobre como um palimpsesto: nele encontramos resíduos variados que nos reportam a experiências alheias, anteriores, aqui revividas sob nova relação intencional. A história da arquitetura é referência manipulada no seu método projetual que vai da reconstrução tipológica à releitura.

Com licença poética, Siza retoma temas e soluções formais da arquitetura de Corbusier, Wright, Aalto, Mies, Loos, Mendelshon, Stam, Scharoun em seus projetos (talvez como a amplitude e a fluidez dos espaços de Niemeyer na cobertura do Pavilhão da Expo 98 ou as passarelas do Sesc de Lina no Museu Iberê Camargo). Seus desenhos reviveram (ou buscam reviver), na escuridão de olhos fechados, imagens da história da arquitetura. Sua arquitetura é interferência nessa realidade. Aí, o arquiteto ratifica a idéia de que a arquitetura nunca surge no vazio: suas formas remontam a outros desenhos e suas imagens nos remetem a outras arquiteturas.

Podemos analisar seu trabalho por duas facetas que, por um lado, remete à iconografia da própria arquitetura e, pelo outro, entabula um diálogo das formas experimentadas com as possibilidades materiais da paisagem. A matéria condicionante 'maltrata' a aparência das formas - sua imagem ganha vida na aderência ao seu lugar. Daí os 'acidentes', papel da circunstância, na arquitetura de Siza.

Para Siza, os arquitetos não inventam nada, apenas transformam a realidade. Desse modo, a história da arquitetura - como parte integrante da realidade do arquiteto - também concorre na imaginação de Álvaro Siza, na medida em que o registro de suas formas e as instâncias visuais produzidas por uma memória sem fronteiras alimentam seu imaginário.

Mas, entendamos bem essa liberdade. Há que se evitar aí a presença da força de uma prática abstrata que superponha seus efeitos à paisagem. O traço pós-moderno de Siza rejeita esquemas mortos ou fórmulas anunciadas na mesma intensidade em que afasta formas puras, geometrias platônicas.

O projeto da arquitetura organicista é outra referência marcante e perseverante no seu trabalho. No modo como o arquiteto recria a idéia de lugar e na relação material do desenho com o contexto, manifesta-se sua afinidade com as atitudes projetuais de colegas nórdicos, como Utzon ou Aalto. Sua arquitetura inquietante enquanto transformação da realidade começa com um intenso diálogo com o lugar - configuração palpável da cultura na natureza - no e a partir do qual o arquiteto projeta. A arquitetura nasce sob um método "decididamente empírico e atento aos dados do contexto" (MONTANER, 1993, p.196.), deixando gravada nos seus edifícios a singularidade do artefato arquitetônico.

As formas de Siza dialogam com o lugar, acidentam-se nele. Em Siza, realizar a arquitetura conota rechaçar a tranqüilidade de formas regulares, abstratas, pela adesão à paisagem. Entre a realidade e a forma platônica das idéias, são como que a abdicação do sonho da forma ideal, do volume abstraído; regularidade clássica, essa é a sua desistência em favor de uma arquitetura da circunstância.

Não se descarta, entretanto, o formalismo corbusiano: da plasticidade das formas conjugadas sob a luz, Siza constrói uma arquitetura de sensações - objects à reaction poétique. Como no Corbusier purista, que refaz a dinâmica cubista pela ordem que a geometria desenha, a beleza o espectador a encontra no ânimo da tensão estética.

De cada transformação - desassossego da forma - que acontece no projeto de Siza emerge o fragmento de vivências momentâneas. "Cada desenho", diz Siza, "deve captar, com o máximo rigor, um momento preciso da imagem palpitante, em todas suas tonalidades, e quanto melhor puder reconhecer essa qualidade palpitante da realidade, mais claro será" (REGO, 2001). Em uma imagem fixa, linear, continua Siza, não cabe tal proposta. É na forma fragmentada que se poderá encontrar uma resposta menos exclusivista à natureza complexa e multifacetada do projeto.

O distúrbio da harmonia, quer seja pela circunstância da paisagem e aderência ao contexto quer pela tensão embutida no fragmento e variação da constância formal, estabelece a particularidade e a singularidade do artefato. A arquitetura se mostra, mas é proveniente de uma resposta enraizada.

Conclusão

O texto em pauta tenta apresentar e problematizar as interfaces entre as potencialidades sócio-culturais do espaço urbano, a inserção das instituições museológicas neste contexto e o papel da arquitetura como mediadora destas relações, a partir de argumentações e exemplificações concretas e reais (Bilbao e Porto Alegre).

Vimos o edifício para o Guggenheim Museum de Bilbao, de Franky Gehry, realizado em 1997, como expressão máxima do processo do projeto que o arquiteto produziu: racionalidade da planta, fachada escultórica e implantação correta. Entretanto, a implantação parece almejar mais, no momento em que o bloco de exposições das obras temporárias passa por baixo a ponte do rio Nervión, integrando-a ao museu. Outro componente da sua poética é a correspondência entre o programa, a forma e os materiais: para as salas de exposições permanentes a forma e os materiais são absolutamente tradicionais, ao passo que para as temporárias que abrigam as obras contemporâneas – mais livres que as antigas e as modernas – o espaço e a forma são também mais livres, e os materiais, menos convencionais.

Vimos também o projeto da Fundação Iberê Camargo onde identifica-se um partido muito bem definido e apropriado à situação do terreno, buscando o equilíbrio entre a autonomia da forma e as especificidades do entorno. Trata-se de entender o conceito atual de funcionalidade do museu e estudar precisamente o lote junto ao programa exigido. É uma busca pela essencialidade da arquitetura, sem devaneios e exageros, atenta aos usos e suas mutabilidades, conceituando o espaço do museu de forma poética e ao mesmo tempo tectônica. Siza trabalha equilibradamente com as exigências programáticas especulativas e o conceito de como deve ser um museu, “disponibilizando espaços com proporções de iluminação diversificadas, de clara conformação e abertas a usos não inteiramente previsíveis; dispondo de espaços de utilização pública

cotidiana (biblioteca, cafeteria, livraria e espaço comercial, auditório, salas polivalentes)” (DANTAS, 2005).

A análise e a discussão voltadas aos museus contemporâneos deve passar necessariamente por um novo cenário, capaz de compreender a importância e o impacto transformador desses edifícios no contexto das cidades, bem como sua contribuição para a arquitetura mundial. Hoje, tais construções assumem o papel de centros culturais avançados, onde se prioriza os usos voltados à sociedade de consumo em massa, em detrimento da valorização e da reflexão sobre a arte – transformando-a em um mero entretenimento. Um museu contemporâneo não pode mais ser tratado como uma caixa neutra para o simples “armazenamento” de obras de artes organizadas segundo temas específicos. Além de enfrentar as novas maneiras de representação e apresentação da arte contemporânea, a nova concepção e definição de museu vêm acompanhadas por um processo de acréscimo de funções e usos de diversas atividades extra-expositivas.

Paradoxalmente, existem dois lados antagônicos dessas transformações que se deve considerar. Por um lado, temos a implementação forçada de usos culturais mercadológicos, o que tem levado à banalização destes. Por outro, temos a busca da construção de uma alternativa de entretenimento e lazer dentro da condição contemporânea. Cabe aqui analisar criticamente estes valores para que o debate seja uma possibilidade de discutir arquitetura dentro de uma esfera ampla e abrangente, confrontando as tendências arquitetônicas que aparecem na evolução desses edifícios. Ou seja, o que importa é organizar e ampliar essa discussão ligando a arquitetura de museus com a construção do lugar no espaço da cidade, sem perder de foco a importância da obra de arte como estrutura fundamental.

Na atual condição de exploração exacerbada dos museus, a arte assume um papel secundário e perde espaço para as múltiplas atrações, inclusive para o “espetáculo da arquitetura”. A relação intimista entre o observador e a obra de arte, a possibilidade de exploração sensitiva e as experiências estéticas subjetivas sofrem um conturbado impacto provocado por uma arquitetura muitas vezes preocupada com o mercantilismo da arte e a promoção de marketing do espaço cultural voltada à homogeneidade da

massa. E no meio de tanto marketing, volta-se a perguntar (como questionado no início do texto): , será que a arquitetura que conversa, discute e versa com a própria arquitetura é algo comunicável? Quem comunica hoje, o espaço ou a assinatura? A construção do espaço ou a publicação deste no maior número de revistas?

Atrelada a estas questões, e em como os dois arquitetos respondem, por meio de seus projetos as questões contemporâneas, faz necessário tais apontamentos finais:

_ A implantação de sistemas urbanos de primeira necessidade (infra-estrutura, acessibilidade e equipamentos básicos de moradia, educação e saúde) passou a combinar-se com novas estratégias de marketing urbanístico, no sentido literal, de projetar (de preferência) internacionalmente a “marca” da cidade que está recebendo tais intervenções arquitetônicas de impacto simbólico, com o mote de atrair mais investimento e emprego. Para tanto, evidencia-se o investimento em grandes programas ou verdadeiros eventos urbanísticos, no quadro de um progressivo regime de competição territorial entre cidades. Temos a cidade como produto para viabilização de sua economia no âmbito territorial internacional. E se essa situação, evidentemente, não é nova, como podemos notar nos estudos de Rem Koolhaas, sobre Nova York descrevendo que “o Empire State é um edifício cujo único programa é dar concretude a uma abstração financeira – isto é, existir. Todos os episódios de sua edificação são governados pelas leis inquestionáveis do automatismo.” (KOOLHAAS, 2008, p.165), constatamos que estamos que hoje, ela é soberana.

_ Se vivemos na “era da complexidade”, devemos abordar a condição urbana também em sua complexidade, sabendo que ela não tem um prazo de validade ou uma data de fabricação ou limites, afinal, são parte integrantes da cidade o edifício de apartamentos, a via expressa, a loja de grife, as esquinas, a rua, o shopping, a feira-livre, as grandes marcas, o mendigo, o aeroporto, a favela, os casarões tombados, os museus... Enfim, todas as camadas de história, erros e acertos, mudanças e costumes resistentes. Coube então, a esse trabalho, investigar se os projetos escolhidos para análise trabalham, em primeiro lugar, com/como arquitetura

de impacto como estratégia de marketing, estando em equivalência a grandes centros de venda (como shopping centers) ou lojas de grife com projetos de alto impacto (como as lojas Prada, espalhadas pelo mundo e projetadas pelo arquiteto Rem Koolhaas) e, em segundo, se são projetos monumentais a serviço, fruto, resposta ao capitalismo e nossa realidade (imbuídos ou não de caráter particulares e extraordinários para o tecido urbano).

_ Se afirmamos ao início que a cidade é ligada ao movimento (movimento, fruto do desenraizamento), a arquitetura (mesmo sendo parte inerente dela) é ligada às raízes. Guimarães Rosa, em Grande Sertão: Veredas escreve: “Mas, por cativa em seu destinozinho de chão, é que árvore abre tantos braços.” (ROSA, 2006, p.391). E por talvez, ser ligada à terra (cativando-a ou não) é que muitas vezes ligamos à arquitetura, não só a palavra paisagem, mas também o sentido de construção da própria paisagem. “Paisagem vem do francês *paysage*, que se compõe do nome *pays*, “país”, e do sufixo *age*, análogo francês do sufixo português “ada”. Paisagem é portanto um bocado ou uma porção de país, assim como o seria a palavra “paisada” (que felizmente não existe, pois é bem mais feia do que o ex-galicismo “paisagem”)” (CÍCERO, 2005, p.15). Os museus, cada vez mais, fazem parte dessa construção.

Referências bibliográficas

- ARENDRT, Hannah. A condição humana. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna. São Paulo: Cia das Letras, 1992.
- ARGAN, Giulio Carlo. História da arte como história da cidade. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BARDI, Lina Bo. Contribuição propedêutica ao ensino da teoria de arquitetura. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2002.
- CALVINO, Ítalo. As cidades invisíveis. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- CHING, Francis D. K. Arquitetura - forma, espaço e ordem. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ECO, Humberto. Como se faz uma tese. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- FERRAZ, Marcelo Carvalho (Org). Lina Bo Bardi. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993.
- FREIRE, Cristina. Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo. São Paulo: SESC-SP, 1997.

- FOUCAULT, Michel. Espaços Outros. Conferência proferida por Michel Foucault no Cercle d'Études Architecturales, em 14 de Março de 1967.
- GEERTZ, Clifford. A interpretação das culturas. São Paulo: LTC, 1989.
- HABERMAS, Jünger. Mudança estrutural da esfera pública. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.
- MONTANER, Josep Maria. Después del movimiento moderno - arquitectura de la segunda mitad del siglo XX. Barcelona, Gustavo Gili, 1993, p. 196.
- MONTANER, Josep Maria. Museus para o século XXI. Barcelona: Gustavo Gili, 1995.
- NESBITT, Kate (Org). Uma nova agenda para a arquitetura - antologia teórica 1965-1995. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- ROSA, João Guimarães. Grande sertão: veredas. Ed. comemorativa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- ROSSI, Aldo. Arquitetura da Cidade. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- SARAMAGO, José. Manual de pintura e caligrafia. São Paulo: Cia das Letras, 1992.
- Dissertações ou teses
- CABRAL, Fernando Frank. A procura da beleza: aprendendo com Niemeyer. 2002. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
- CASELLATO, Cristina Serrao. Arquitetura de museus. 1997. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.
- GUEDES, Joaquim. Projeto e seus caminhos. 1981. Tese (Livre Docência) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1981.
- LIMA, Zeuler Rocha Mello de Almeida. A cidade como espetáculo: arquiteto no paradoxo da estetização da cultura contemporânea. 2000. Tese (Doutorado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.
- LOURENÇO, Maria Cecília. Museus acolhem moderno. 1997. Tese (Livre Docência) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.
- LUZ, Vera Santana. Ordem e origem em Lina Bo Bardi. 2003. Tese (Doutorado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.
- NASCIMENTO, Ana Paula. MAM: museu para a metrópole. 2003. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.
- NASCIMENTO, Myrna de Arruda. Arquitetura do pensamento. 2002. Tese (Doutorado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
- Periódicos
- A MISÉRIA da estética. Revista Bravo, São Paulo, n52, p.17-20, jan.2002.
- ANDRADE, Mário de. Toda arte é essencialmente combatida. Manchete, Rio de Janeiro, n.65, p36-37, 18 jul. 1953.
- ANDRADE, Paulo Raposo de. A Arquitetura enquanto arte no pensamento de Joaquim Cardozo. Vitruvius - Arqutextos, São Paulo, n.4, set.2000. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arc004/arc004_02.asp>. Acesso em: Junho 2006
- Apud IBELINGS, Hans. Supermodernismo. Arquitetura en la era de la globalización. Barcelona, Gustavo Gili, 1998, p.133.
- ARANTES, Otilia. Os novos museus. Novos Estudos Cebrap, São Paulo, n.31, p161-169, out, 1991.
- CHAGAS, Mário. Educação, museu e patrimônio: tensão, devoração e adjetivação. Patrimônio, revista eletrônica do Iphan, Dossiê Educação Patrimonial, Campinas, n.3, jan/fev 2006. Disponível em: <http://www.revista.iphan.gov.br/materia.php?id=145> Acesso em: Maio 2006
- DANTAS, Carlos Felipe Albuquerque. Museus Contemporâneos: a construção do lugar no espaço da cidade. Unb, edição 2005. Disponível em: <http://www.unb.br/fau/pos_graduacao/paranoa/edicao2005/museus/museus_contemporaneos.pdf>. Acesso: em Julho 2007
- ENSAIO: A arte engajada. Revista Bravo, São Paulo, n95, p. 108-113 jul. 2005.
- FABIANO Jr, Antonio. Museu: um olhar sobre o espaço público, o espaço arte, o espaço arquitetura. Revista do CPC. N4, Maio2007-Outubro2007. Disponível em: <http://www.usp.br/cpc/v1/>. Acesso em: Julho 2007.
- GUTTERMAN, Scott. "Guggenheim Museum Bilbao 1997". Hoja Informativa (Folha Informativa). Bilbao, dez. 1996.
- GRUPO de Estudos sobre Curadoria. Catálogo MAM. São Paulo, 2000.
- HITNER, Sandra Daige Antunes Côrrea. A Teoria da Catástrofe aplicada à elaboração arquitetônica do Museu Guggenheim de Bilbao. Vitruvius - Arqutextos, São Paulo, n.74, texto especial 375, jul.2006. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arc000/esp375.asp>>. Acesso em: Julho 2007.
- MACEDO, Danilo Matoso. Espaço da arte e da arquitetura. Reflexão acerca de sua relação. Vitruvius - Arqutextos, São Paulo, n.27, texto especial 142, ago.2002. Disponível em: < <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arc000/esp142.asp>>. Acesso em: Julho 2006.
- MAHFUZ, Edson da Cunha. Entre os cenários e o silêncio: respostas arquitetônicas ao caos do mundo contemporâneo. Vitruvius - Arqutextos, São Paulo, n.18, texto especial 109, nov.2001. Disponível em: < <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arc000/esp109.asp>>. Acesso em: Junho 2006

- MUSEUS são máquinas de marketing. Folha de S. Paulo, São Paulo, 1 jul. 2006. p.1.
- PROJETO Cidade. Revista Bravo, São Paulo, n53, p.71-75, jan. 2002.
- REGO, Renato Leão. Guggenheim Bilbao Museo, Frank O. Gehry, 1991-97. Vitruvius - Arquitextos, São Paulo, n.14, texto especial 81, jul.2001. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp081.asp>>. Acesso em: Agosto 2006.
- REGO, Renato Leão. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, arquiteto norte-americano, estilo internacional. Vitruvius - Arquitextos, São Paulo, n.13, jun.2001. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq013/arq013_03.asp>. Acesso em: Agosto 2006.
- REGO, Renato Leão. A poética do desassossego: a arquitetura de Álvaro Siza. Vitruvius - Arquitextos, São Paulo, n.10, maio.2001. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq010/arq010_03.asp>. Acesso em: Julho 2007.
- SPERLING, David. Museu Brasileiro da Escultura, utopia de um território contínuo. Vitruvius - Arquitextos, São Paulo, n.18, nov.2001. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq018/arq018_02.asp>. Acesso em: Junho 2006.
- TRAVASSOS, Elizabeth (Org). Arte e cultura popular. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Brasília, n.28, 1999.

Relations between cities and contemporary museums: Bilbao and Porto Alegre

Antonio Aparecido Fabiano Junior

Abstract

The text aims to discuss and problematize on the potential socio-cultural urban space, creating parallel and entering the museum institutions in this context, reflecting on the role of architecture as a mediator of these relationships also pointing to broader issues such as limits and reciprocity between the aspects involving public and private space, reviewing or revisiting the need and architecture demarcation role facing the city in two contemporary case studies: the Bilbao Guggenheim Museum, new Iberê Camargo Foundation headquarters in Porto Alegre.

Keywords: museums, private space, public space.

Las relaciones entre las ciudades y los museos contemporáneos: Bilbao y Porto Alegre

Antonio Aparecido Fabiano Junior

Resumen

El texto pretende discutir y problematizar sobre las potencialidades socio culturales del espacio urbano, creando paralelos e insiriendo las instituciones museológicas en este contexto, reflexionando sobre el papel de la arquitectura como mediadora de estas relaciones; apuntando además a las cuestiones más amplias como los límites y la reciprocidad entre los espacios que comprenden el espacio público y el privado, volviendo a ver o a visitar, la necesidad y el papel demarcatorio de la arquitectura frente a la ciudad contemporánea en dos estudios de caso: el Museo Guggenheim de Bilbao Nueva sucursal de la Fundación Iberê Camargo de Porto Alegre.

Palabras clave: museos, espacio público, espacio privado.