

IVO RENATO GIROTO

Arquitetura de atração: dois museus para o Píer Mauá

Architecture of attraction: two museums for Pier Mauá

Ivo Renato Giroto

Pós-doutorando pela FAU/USP (2017/2018), com financiamento da FAPESP, e Doutor “cum laude” em Teoria e História da Arquitetura (2014), pela Universidad Politécnica de Cataluña, em Barcelona, onde também titulou-se mestre em Teoria e História da Arquitetura (2008). Possui especialização na área de Projeto Arquitetônico pela Universidade Estadual de Londrina (2006) e graduação em Arquitetura e Urbanismo pela mesma instituição (2005). Investiga e desenvolve trabalhos acadêmicos nas áreas de teoria, história e projeto de arquitetura. Atuou como docente e Coordenador Pedagógico Nacional do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estácio de Sá de 2012 a 2016.

Doctorate Post-doctoral researcher at FAU/USP (2017/2018) with scholarship from FAPESP. Doctorate “cum laude” in Theory and History of Architecture, Universidad Politécnica de Cataluña, Barcelona, where he also graduated as Official Master (2008). He has a specialization in the area of design by the State University of Londrina (2006), and a degree in Architecture and Urban Planner from the same institution (2005). Researches and develops academic works in the areas of modern architecture in São Paulo and its relations with urban sociology and culture. Between 2012-2016 worked as a professor and National Pedagogical Coordinator of the Architecture and Urban Planner course at the Estácio de Sá University

igiroto@gmail.com

Resumo

O artigo que segue analisa dois projetos de museus para o píer Mauá, importante ponto referencial da antiga zona portuária do Rio de Janeiro. A partir de uma estruturação comparativa por temas, o texto examina as operações arquitetônicas propostas pelo arquiteto francês Jean Nouvel, com o projeto não executado para uma filial brasileira do museu Guggenheim apresentada em 2002, e por Santiago Calatrava, espanhol que idealizou para o local o Museu do Amanhã, inaugurado em 2015. A estrutura analítica do artigo estabelece uma lógica de ambiguidades e oposições observadas nas estratégias de projeto de cada arquiteto. Na seguinte ordem, analisa as relações travadas entre as obras, o entorno e a cidade, marcadas por dinâmicas de fechamento ou abertura; procura entender as poéticas definidoras da forma e da implantação final, que mergulha o edifício, em um dos casos, e o faz pousar sobre a plataforma, no outro; busca desvendar as possíveis formas de fruição espacial das obras, ora definidas por um roteiro sequencial quase cinematográfico, ora pela conformação de um percurso linear e predefinido; investiga os elementos que definem o caráter expressivo de cada obra, um baseado no inusitado de uma experiência museística sinestésica fortemente sensorial, outro na manipulação espetacular de uma tecnologia estrutural que confere movimento ao edifício; finalmente, o artigo indaga sobre as referências que ambos arquitetos procuram fazer à natureza e à cultura do Brasil, bem como sobre as tentativas de harmonizar questões locais e globais em cada uma das duas obras. De forma complementar, o texto oferece a possibilidade de ampliar o foco de reflexão para a questão contemporânea do uso massivo de arquiteturas de cunho cultural, especialmente museus, como âncoras de políticas de revitalização de partes degradadas das cidades, estendendo a análise para as intrincadas relações entre arquitetura, cultura e políticas urbanas.

Palavras-chave: Jean Nouvel. Santiago Calatrava. Museu Guggenheim. Museu do Amanhã. Zona Portuária.

Abstract

The article that follows analyzes two projects of museums for the pier Mauá, important landmark of Rio de Janeiro's old port zone. Structured by a comparative scheme by themes it examines the architectural operations proposed by the French architect Jean Nouvel, with the project not executed for a Brazilian branch of the Guggenheim museum presented in 2002, and by Santiago Calatrava, a Spanish architect who idealized the Museum of Tomorrow, inaugurated in 2015. The analytical structure of the article establishes a logic of ambiguities and oppositions observed in the design strategies of each architect. In the following order, it analyzes the relations between the works, the surroundings and the city, marked by closing or opening dynamics; seeks to understand the poetics that defines the form and location in the site, which submerges the building into the pier in one case, and makes it land on the platform in another; seeks to unravel the possible forms of spatial fruition, or defined by an almost cinematic sequential script, or by the conformation of a linear and predefined path; investigates the elements that define the expressive character of each work, one based on the unusual use of a kinesthetic and strongly sensorial experience, another on the spectacular manipulation of a structural technology that confers movement to the building; Finally, the article inquires about the imaginary that both architects seek to refer to the peculiar nature and culture of Brazil, and how they try to harmonize local and global issues in each of the two works. In a complementary way, the text offers the possibility of broadening the focus of reflection to the contemporary issue of the massive use of cultural architectures, especially museums, as anchors of public policies to revitalize degraded parts of cities, extending the analysis to the intricate relations between urban architecture, culture and politics.

Keywords: Jean Nouvel. Santiago Calatrava. Guggenheim Museum. Museum of Tomorrow.

Introdução

Durante a primeira década do século XXI a zona portuária do Rio de Janeiro, mais especificamente a Praça e o Pier Mauá, ocuparam um espaço de grande visibilidade no debate arquitetônico e urbanístico do país. Envoltos em muita controvérsia, os projetos para uma frustrada filial do Museu Guggenheim, apresentado em 2002 pelo arquiteto francês Jean Nouvel, e o Museu do Amanhã, obra do espanhol Santiago Calatrava inaugurada em 2015, estiveram no centro dos movimentos de revitalização da área.

Tanto Nouvel quanto Calatrava despontaram no cenário da arquitetura internacional a partir da década de 1980, e fazem parte de um grupo expressivo de arquitetos de fama internacional que aportaram com seus projetos no Brasil entre o final do século passado e o início do novo. Não parece ser mero acaso que a maioria desses arquitetos tenha sido convocada para desenvolver projetos de grandes equipamentos culturais, que a partir da mesma década se tornaram quase obrigatórios nos mais ambiciosos planos contemporâneos de revitalização urbana.

A partir de um olhar específico para duas leituras e estratégias de projeto diferentes, o texto trata dos princípios gerais do trabalho dos arquitetos, examinado como essas arquiteturas de atração estabelecem dinâmicas de relação, poética, fruição, expressão e interpretação.

Controvérsia inicial: arquitetura e cultura como atração

Uma das primeiras áreas ocupadas na cidade, a região portuária do Rio de Janeiro viu sua importância estratégica diminuir a partir da década de 1970 com o esvaziamento de suas funções na parte mais próxima ao centro da cidade, e com a construção da Avenida Perimetral, cujo primeiro trecho foi aberto em 1960, abrindo um longo e duradouro processo de degradação do entorno.

O Pier Mauá foi projetado e construído por ocasião da Copa do Mundo de 1950. Teria como função servir de atracado para grandes transatlânticos que trariam turistas estrangeiros ao mundial brasileiro. Após o evento, mesmo sem uma função específica, o píer passou a fazer parte do espaço e da paisagem da zona portuária carioca, arrematando com a Praça Mauá o final do eixo da Avenida Rio Branco.

Após décadas de abandono e esvaziamento, a partir dos anos 1990 a recuperação da zona portuária passou a ocupar um espaço cada vez mais relevante no debate urbanístico do Rio de Janeiro, estimulado pelas bem sucedidas e então recentes experiências de recuperação de frentes marítimas e fluviais levadas a cabo por Barcelona, Boston, Baltimore, Gênova e Buenos Aires, entre outras.

O Plano Estratégico aprovado em 1995, no primeiro dos três mandatos do prefeito César Maia, reconhecia a região do píer Mauá como vocacionada à exploração do turismo, e já previa a construção de grandes obras de forte impacto arquitetônico e repercussão internacional. (ARANTES, 2012, p. 45)

Mas somente a partir de 2001, início de seu segundo mandato, o prefeito anuncia a intenção de levar a cabo sua própria versão dos Grands Travaux de Mitterrand em Paris, que foi impulsionado pelo estrondoso sucesso do Centro Georges Pompidou, obra de Richard Rogers e Renzo Piano, inaugurada em 1977.

Entre seus grandes projetos culturais estão: a Cidade da Música – atual Cidade das Artes -, projetada por Christian de Portzamparc e levantada sob grande polêmica entre 2002 e 2013; a Cidade do Samba, obra desprovida de interesse arquitetônico e inaugurada na região portuária em 2005; e a filial de um museu Guggenheim ¹, que ocuparia o Píer Mauá a partir do projeto apresentado em 2003 por Jean Nouvel, arquiteto escolhido pela Fundação Guggenheim.

A ideia da vinda do Guggenheim para o Brasil foi impulsionada pelo precedente de Bilbao, cujo espetacular edifício de Frank Gehry colocou a cidade basca no mapa mundial do turismo a partir de 1997. Também fazia parte de um agressivo plano de expansão internacional do museu, então capitaneado pelo diretor Thomas Krens, que usava como parte de sua estratégia a visibilidade das obras de grandes nomes do cenário arquitetônico mundial.

À época, o Rio de Janeiro havia conquistado o “direito” de sediar a filial sul-americana, disputada com Santiago do Chile, Buenos Aires, São Paulo, Recife e Salvador. Pelos termos do acordo, a Fundação Guggenheim apenas emprestaria o nome, os atributos e o know-how, cabendo à cidade sede custear as obras e os possíveis déficits operacionais do museu. (Idem, p. 42)

Mas a realidade acabou por frustrar parte dos ambiciosos planos do prefeito, e a sede brasileira do museu estadunidense não saiu do papel, alvejado por críticas das entidades de classe e de parte da imprensa.

A ideia geral foi retomada pela prefeitura uma década depois, na gestão de Eduardo Paes. A obra do Museu do Amanhã foi anunciada em 2010 e inaugurada em 2015, viabilizada pela prefeitura da capital fluminense em parceria com a Fundação Roberto Marinho. A Calatrava foi confiada a responsabilidade de desenhar um edifício-ícone, concebido como a “joia da coroa” do projeto Porto Maravilha, uma grande operação urbana consorciada idealizada para revitalizar a zona portuária, instituída em 2011 e que delega à Concessionária Porto Novo a gestão urbana da área até 2026.

Parte das intervenções previstas pelo Porto Maravilha, a demolição da Avenida Perimetral em 2013 reconectou o Píer Mauá ao entorno urbano imediato. Além do resgate da praça homônima, antes um mero espaço residual coberto pela via suspensa, um grande boulevard foi criado ao longo dos antigos armazéns portuários, e a orla da Baía de Guanabara neste trecho se abriu novamente à cidade.

Dois museus para o píer Mauá

Relação: fechamento e abertura

A especificidade da condição urbana do Píer Mauá se coloca como questão fundamental para a análise das propostas arquitetônicas escolhidas. Operar nesta península que avança sobre o mar exige a costura de um sistema de relações arquitetônicas

¹ Os contatos com a Fundação Guggenheim teriam sido iniciados na gestão de Luiz Paulo Conde (1997-2000), segundo declarações do próprio ex-prefeito, contudo a intenção era de localizar o museu no entorno da Praça XV.

extremamente complexas e ambivalentes. As características físicas que condicionam a ocupação, a situação visualmente privilegiada, e o rico contexto paisagístico e cultural como pano de fundo configuram o intrincado panorama no qual a arquitetura deve tentar-se equilibrar.

O museu encomendado a Jean Nouvel tinha a sua frente uma realidade urbana muito complicada: um contexto de degradação, pobreza e violência, agravado pela agressiva presença da enorme via elevada que passava defronte. É, no entanto, desse contexto aparentemente desfavorável que o arquiteto tirou partido e construiu parte de seu argumento arquitetônico. [1][2]



FIGURA 1 e 2 – A Praça Mauá e a entrada do Pier (à esquerda nas fotos), antes e depois da demolição da Av.

Fonte: Porto Maravilha, 2016.

A arquitetura de Nouvel, vencedora do Prêmio Pritzker de 2008, é reconhecida justamente por assumir o risco de evocar a ambiguidade do mundo pós-moderno, caminho supostamente encontrado na aparente oposição identificada entre Pop Art e Minimalismo. (TABET, 1996, p. 13)

Sua atração pela complexidade e a simultaneidade do mundo contemporâneo parece encontrar nesse entorno o lugar ideal para se expressar. Ele próprio reconhece sua identificação com:

Os impuros, aqueles que nunca dizem as coisas claramente, que expressam três ideias ao mesmo tempo, que desconfiam, duvidam, escutam, movem-se de frente para trás e da esquerda para a direita, ficam dando voltas, hesitam, contradizem-se (...) (NOUVEL, apud BOISSIÈRE, 1998, p. 12) .

O Guggenheim carioca estaria majoritariamente enterrado dentro dos limites do pier, fragmentado em partes independentes e conectadas. Apenas dois volumes simples e monumentais nas extremidades - uma lâmina prismática e um grande cilindro - marcavam os limites do museu e evidenciavam o vazio entre eles. [3]



FIGURA 3 – Simulação do píer com o projeto de Nouvel implantado.

Fonte: Nouvel, 2003.

O grande retângulo branco revestido de alumínio seria o responsável pela intermediação entre a cidade e o museu, criando uma barreira ao caótico entorno circundante, e assegurando a existência de um mundo autônomo e protegido da realidade ao redor.

Sem qualquer uso interno, esse imenso “portão fora de escala” (NOUVEL, 2003, p.63) anunciaria eletronicamente as novidades da programação do museu, atuando como instrumento de comunicação de massa. Concebido como um poderoso signo urbano, a gigantesca superfície expõe o gosto pela virtualidade e pela exploração das interfaces na obra de Nouvel. [4][5]



FIGURA 4 e 5 - O grande umbral urbano visto da praça Mauá e de dentro do museu, no extremo oposto do píer..

Fonte: Nouvel, 2003.

Essa barreira, no entanto, não deve ser lida apenas como fechamento e rechaço à cidade, mas como a instauração de uma relação ambivalente entre interior e exterior, dentro e fora, visível e invisível, atração e repulsão, realidade e fantasia. Este umbral urbano despertaria a curiosidade das pessoas, dentro e fora do museu: “Esta superfície pura e vazia é curiosa: o que foi varrido dela? Para onde foi a cidade?” (NOUVEL, 2003, p. 65)

Com a desaparecimento da via elevada, aproximadamente uma década depois, a Praça Mauá voltou a ser o ponto de conexão físico e visual entre o entorno do píer e o centro da cidade, oferecendo a Santiago Calatrava um espaço urbano bem mais amigável.[6]



FIGURA 6 - A linearidade do edifício pousado no píer e os dois grandes balanços nas extremidades.

Fonte: Rosenfield, 2015. Foto de Bernard Lessa.

O museu que concebeu apresenta uma marcada horizontalidade, que acompanha a linearidade do píer e privilegia a conexão com as áreas públicas lindeiras: além da forte conexão com a praça à frente, o arquiteto cria um percurso contemplativo ao redor do edifício.

Se há algo em que o Rio de Janeiro se destaca das outras cidades é pela sua relação cidade-paisagem. A eliminação do elevado permitiu abrir o espaço urbano ao mar, à natureza e ao contexto histórico-cultural. Para mim, era essencial que o projeto se integrasse a esse conceito. (CALATRAVA, apud TAMAKI, 2016, p. 24) .

Poética: o mergulho e o pouso

Dois pronunciados balanços tocam o solo em um ponto comum, que parece marcar o centro do edifício de Calatrava no sentido longitudinal. Ao avançar sobre os limites do píer, 70 metros junto à redesenhada Praça Mauá² e 65 metros junto à Baía de Guanabara, abre as vistas da paisagem e desmaterializa o grande edifício nas extremidades. O que se volta à praça oferece às pessoas que normalmente fazem fila para a visita um espaço coberto sombreado, além de integrar e expandir o espaço público vizinho. O que aponta para a Baía apenas completa a composição aparentemente simétrica, cobrindo um espelho d'água na parte posterior.

A tensão visual provocada pelo estiramento da arrojada estrutura amplia a percepção do tamanho do prédio, ao passo que lhe confere uma paradoxal sensação de leveza. A forma expansiva minimiza a largura do edifício, que parece delicadamente “pousar”

² A Praça Mauá foi reformada a partir do projeto do escritório B+ABR entre 2013 e 2015. O projeto do Museu do Amanhã contou com Ruy Rezende Arquitetura no desenvolvimento e gerenciamento de projetos.

no meio do píer. “A ideia é que o edifício se sinta etéreo, quase flutuando sobre o mar, como um navio, um pássaro ou uma planta.” (CALATRAVA, 2016)

A desejada percepção de leveza é intensificada quando se contempla o edifício a certa distância, ficando relativamente prejudicada quando de perto o corpo central de concreto impõe sua materialidade, inescapavelmente pesada.

Típica na obra de Calatrava, a manipulação da forma arquitetônica como obra de arte transforma o museu em escultura urbana. Segundo ele “É importante reconhecer no fenômeno da arquitetura seu aspecto puramente plástico ou escultórico. Isso não cria conflitos com os aspectos funcionais da arquitetura nem com os aspectos estruturais.” (CALATRAVA, 2003, p. 93)

O arquiteto cria potentes metáforas arquitetônicas baseadas em analogias à anatomia humana e às formas da natureza, e dotadas de uma notável sensação de suavidade e organicidade. Por meio de uma habilidosa manipulação do desenho e da mecânica das estruturas, seu traço sugestivamente esquelético e espectral privilegia a livre expressão artística da forma, maximizando o potencial visual e comunicativo da arquitetura.

De fato, a força do trabalho de Calatrava reside em ter demonstrado como os pensamentos analógico e imaginativo podem ser unidos com o conhecimento técnico especializado para criar uma nova e diferente linguagem formal e espacial com uma grande força simbólica. (MOLINARI, 1999, p. 8. Tradução nossa) .

Seus projetos evidenciam uma operação compositiva baseada na tridimensionalidade e na definição de volumes íntegros, ressaltando a presença física das obras. O corpo único de 330 metros de comprimento por 18 metros de altura do Museu do Amanhã, por exemplo, marca a paisagem ao mesmo tempo em que procura proteger a vista para o Mosteiro de São Bento, uma das joias do barroco brasileiro, situado em um morro adjacente.

A paradoxal junção de excessiva simplicidade e exposição estrutural exagerada denuncia uma relação ambígua de seu trabalho com os princípios fundadores do movimento moderno. Tal como em Oscar Niemeyer, de quem se diz admirador, seu pendor escultórico e seu entusiasmo na manipulação formal, material e estrutural tem lhe rendido a pecha de formalista. Para Molinari (op. cit., p. 8-9), as acusações de formalismo provém de limitações teóricas e técnicas de uma abordagem funcionalista incapaz de livrar-se do peso de seus princípios fundadores, ainda ancorados no axioma que condiciona a beleza da arquitetura à sua moralidade.

Seja como for, Santiago Calatrava construiu uma obra de cunho fortemente autoral, fruto tanto de seu desenho inconfundível quanto de sua particular experimentação de síntese entre arquitetura e engenharia, arte e ciência.

Se o Museu do Amanhã é uma forte afirmação da arquitetura como presença edificada, o Guggenheim que propôs Jean Nouvel pode ser interpretado quase como um anti-edifício.

A maior parte de seu corpo construído estaria “mergulhado” abaixo do nível do Píer Mauá, à exceção dos dois volumes nas extremidades. Além da opção por semienterrar o museu, a noção de edifício é implodida pela dispersão e fragmentação das partes componentes do programa, que assumem forma e expressividade próprias e independentes entre si.

Aplicados ao projeto do museu carioca, conceitos como descontinuidade, exterioridade, especificidade e inversão estão nos princípios da arquitetura arriscada e experimentalista desenvolvida por Nouvel desde os anos 1980. Em seu trabalho, a legibi-

lidade e a clareza modernas dão lugar ao inesperado e ao emocional, assumindo a condição pluralista e não-linear do mundo pós-industrial. Desta abordagem nasce uma arquitetura extremamente complexa e variada, que por mais que se apoie na recorrência de estratégias formais e compositivas, não oferece de bandeja o reconhecimento de sua autoria.

Fruição: sequencialidade e linearidade

Segundo Boissière (1998, p. 18) a abordagem de Nouvel parte da definição de um conceito – obtido em grande medida a partir do contexto da obra –, marcando uma dispersão lógica e coerente de suas partes e conformando uma espécie de “roteiro” experiencial da arquitetura.

A arquitetura existe, como o cinema, em uma dimensão de tempo e movimento. Pode-se pensar, conceber e ler um edifício em termos de sequências. Erguer um edifício é prever e procurar efeitos de contraste e vínculo ligados com a sucessão de espaços através dos quais se passa. (NOUVEL, apud PRITZKER PRIZE, 2008. Tradução nossa.).

Ao passar por debaixo do grande umbral de entrada, vindo de uma rampa na parte externa do píer, o visitante adentraria o mundo subterrâneo imaginado por Nouvel a partir de um grande hall com teto translúcido, recoberto por água marinha. Deste espaço, enterrado a -3,25 metros, seria possível avistar um pátio, após o qual os diversos salões expositivos seriam dispostos entremeados a outros pátios com vegetação. [7]

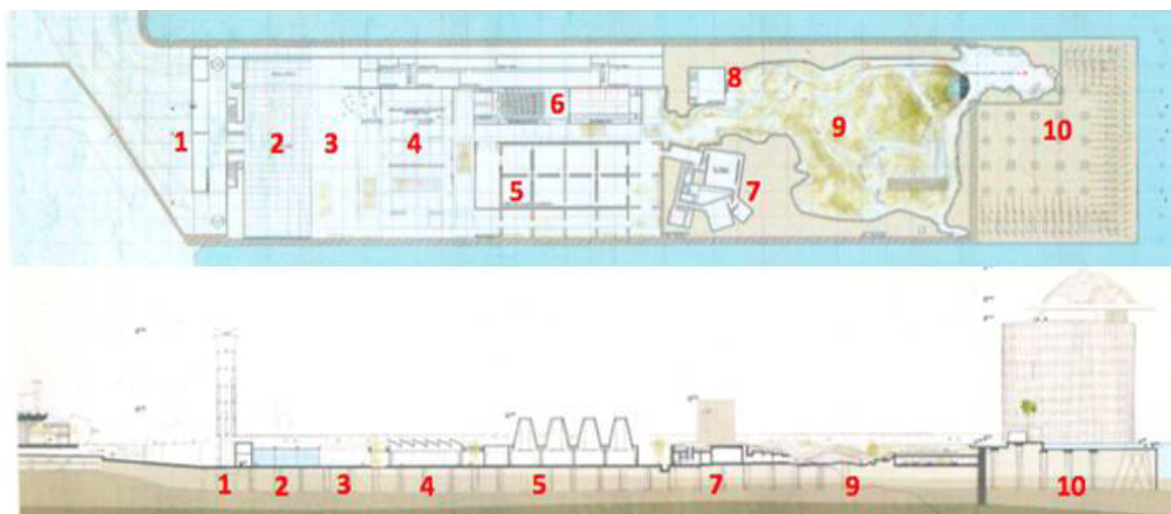


FIGURA 7 - Museu Guggenheim: 1) Entrada; 2) Hall; 3) Pátio; 4) Arte Brasileira; 5) Arte Moderna 6) Auditório; 7) Galerias Multimídias; 8) Educação; 9) Floresta; 10) Exposições Temporárias.

Fonte: GA Document, n 73, abr. 2003.

A sucessão espacial e a intermitência de espaços fechados e abertos criaria uma experiência inusitada quando comparada aos esquemas arquetípicos da arquitetura de museus. “Aqui deverá acontecer a surpresa, quando é possível encontra-se face a face com uma tipologia jamais experimentada na multi profundidade do pesado, mas infinito horizonte.” (NOUVEL, 2003, p. 65)

Logo depois do pátio de entrada, uma ampla sala retangular destinada à Coleção Contemporânea Brasileira combinaria espaços fechados e abertos, e seria iluminada por escotilhas. À continuação, um espaço subdividido em recintos de planta quadrada abrigaria a mostra permanente de Arte Moderna, onde a iluminação natural seria captada através de troncos de pirâmide que se elevariam acima do nível do píer. Espaços adjacentes abrigariam um auditório e áreas de serviço e apoio técnico.

O desenho da circulação produziria um caminho misteriosamente labiríntico, animado pela imprevisibilidade causada pelo caráter diferenciado entre as salas. O ponto culminante seria o encontro com uma exuberante floresta tropical plantada sobre uma topografia escavada, apoteoticamente coroada por uma queda d'água de 30 metros de altura. Na entrada da mata, de um lado uma cripta de planta irregular e fragmentada abrigaria as Galerias Multimídias, enquanto do outro um simples volume cúbico hospedaria as atividades educativas.

Ao atravessar a selva artificial, o visitante chegaria ao grandfinale: o imenso tambor revestido de aço corten onde as exposições temporárias seriam apresentadas, cuja espacialidade circular interna seria valorizada por mezaninos. No topo, um restaurante panorâmico arrebataria as pupilas dos visitantes com um belo enquadramento da cidade. Uma inusitada “nuvem” ondulante cobriria parte do restaurante, recurso parecido ao usado anos depois pelos arquitetos do Museu de Arte do Rio.

A fruição do museu seria assim conduzida a partir de um “roteiro” espacial sequencial, cuja filiação cinematográfica é requerida pelo próprio arquiteto, que ao projetar compara-se a um diretor. “Em seus projetos utiliza processos visuais extraídos da cinematografia: enquadramento, vistas panorâmicas, zoom, tomadas em ângulo alto e baixo.” (BOISSIÈRE, 1998, p. 22)

Menos complexa é a espacialidade criada por Calatrava no Museu do Amanhã, definida por uma grande nave central linear, ladeada por galerias laterais, que controlam a luz vinda do exterior e abrigam as rampas de conexão entre os pavimentos, além de abrir a vista para a Baía de Guanabara.

Basicamente, o museu se organiza a partir de dois pavimentos principais: o que está ao nível do solo, onde estão localizadas a recepção, loja, café, auditório, sala de exposições temporárias e áreas restritas ao público; e o pavimento expositivo, marcado pela grande nave de pé-direito duplo que evidencia a ondulação da cobertura. [8]

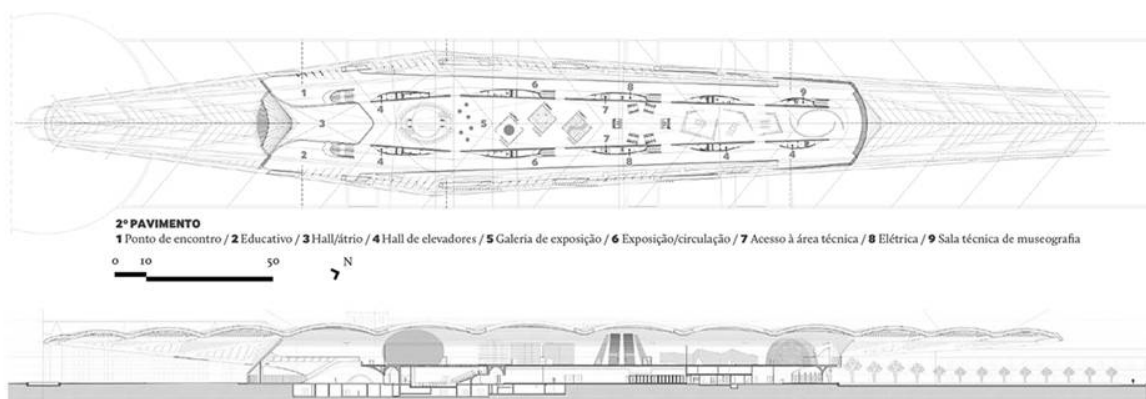


FIGURA 8 - Museu do Amanhã: Planta do pavimento expositivo e corte longitudinal.

Fonte: Grunow, 2015.

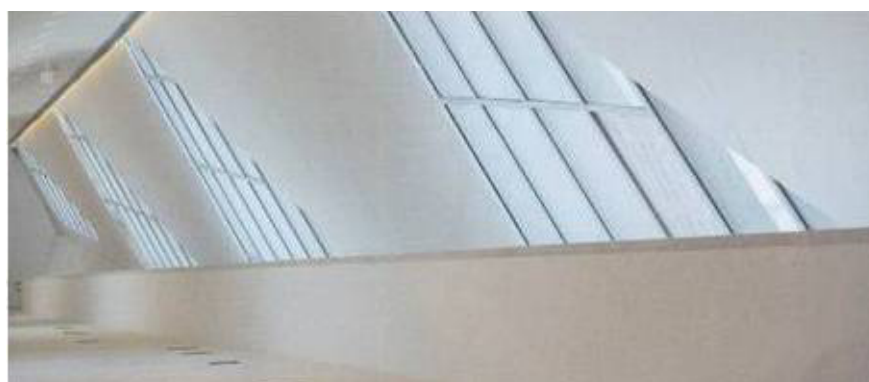
Diferentemente do Guggenheim, este museu não tem como finalidade precípua a exposição de obras de arte tradicionais, como telas ou esculturas. Os espaços expositivos, que tratam do futuro do planeta e da sustentabilidade, não tocam as paredes da nave central e foram criados a partir de recursos audiovisuais e interativos que não contaram com a participação direta do arquiteto³.

Calatrava justifica a opção pavilhonar: “A natureza temporária das exposições nos fez implementar uma estrutura no interior do edifício com uma simplicidade de entendimento, para permitir essa versatilidade do museu.” (CALATRAVA, apud TAMAKI, op. cit., 2016, p. 29-30)

Na entrada, a monumentalidade do balanço externo é continuada pela supressão de parte do piso superior, conformando um espaço de grande altura. Internamente, a espacialidade é marcada pela tensão e dinamicidade causadas pelo alongamento e pela obliquidade dos planos laterais. [9]

FIGURA 5 - Espacialidade interna: a obliquidade das paredes.

Fonte: Grunow, 2015.



Nesse caso, ainda que não haja um percurso de ordem obrigatória, impõe-se um caminho quase óbvio: ao subir as escadas existentes na recepção, o visitante percorre um a um os núcleos expositivos ao longo da nave, e volta ao ponto inicial descendo as rampas laterais.

³ A concepção museográfica do Museu do Amanhã é de Ralph Appelbaum com curadoria de Luiz Alberto Oliveira.

Expressão: o sensorial e o estrutural

Tanto na forma quanto no espaço, a obra de Santiago Calatrava explora efeitos espetaculares a partir de um profundo conhecimento técnico e uma criativa manipulação do desenho estrutural. Sua poética tectônica equilibra-se entre a forma e a estrutura, e entre a própria estrutura e suas configurações.

Esse particular exercício de síntese entre arquitetura e engenharia parte de uma atenta observação das formas da natureza, retirando delas a lógica estrutural que define o próprio desenho. Para Klein (1997, p. 23) o esqueleto de um animal ou a folha de uma palmeira não é um mero achado formal para Calatrava, mas serve para esclarecer a conectividade de suas partes, a subjetividade de sentir os princípios mecânicos e o equilíbrio dinâmico das estruturas.

Segundo o próprio arquiteto: “Nas tectônicas de nossos próprios corpos podemos descobrir uma lógica interna que pode ser valiosa ao construirmos edifícios.” (CALATRAVA, 2003, p. 91)

Além da declarada referência a Félix Candela, a obra de Calatrava pode ser relacionada ao pensamento projetual de Antoni Gaudí, para quem a natureza tampouco era um repositório de formas e ideias decorativas, mas a base do processo criativo.

Estruturalmente, o Museu do Amanhã é composto por um volumoso corpo de concreto armado, sobre o qual repousa a grande estrutura metálica de cobertura. Cada módulo componente da estrutura possui geometria e dimensões próprias, conferindo à solução um alto grau de complexidade construtiva.

Tal qual um girassol, um intrincado sistema de aletas móveis nas laterais acompanha a trajetória solar, captando parte da energia que abastece o edifício. Contudo, o pretexto energético não esconde o objetivo principal do movimento: transformar a arquitetura em um organismo “vivo”, cuja forma cambiante potencializa a percepção de leveza do prédio.

[10]



FIGURA 10 - O edifício “vive” através do movimento das aletas laterais.

Fonte: Corbioli, 2011.

A introdução de movimento na arquitetura é o ápice de uma pesquisa que começa com o estudo de estruturas dobráveis e culmina em obras que realmente possuem partes móveis, estimulando a contemplação da “performance” arquitetônica.

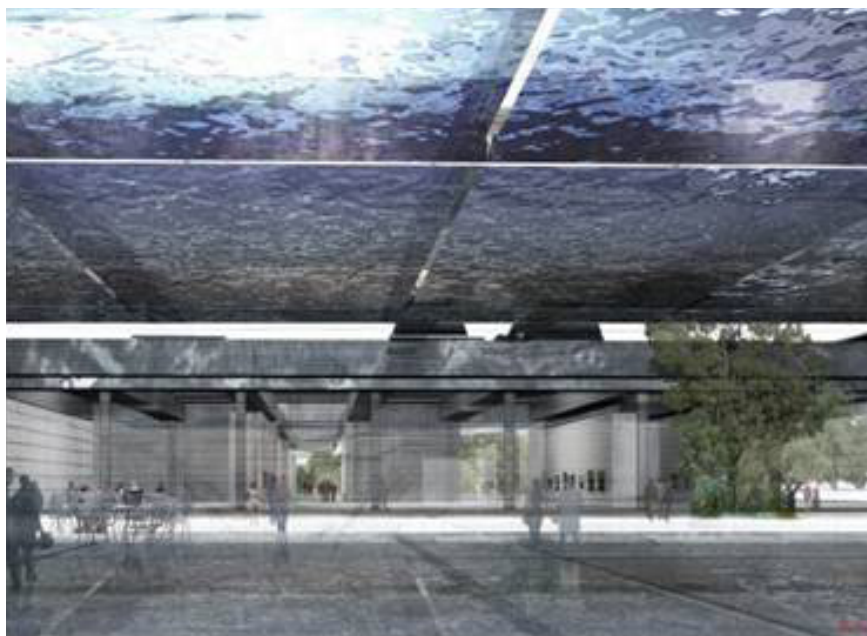
É a ideia de que uma fachada possa ser transformada. A ideia de transformação, de metamorfose, é uma matriz da evolução da arquitetura – uma matriz inacreditável! Não apenas porque podemos empregar elementos mecânicos e físicos para criar novas arquiteturas baseadas na ideia da metamorfose, mas também porque estamos amadurecendo em nossas necessidades, e em nossa compreensão cultural de que agora é o momento para introduzir intensamente esses componentes na arquitetura. (idem, p. 35).

Ao contrário de Calatrava, possivelmente o arquiteto com maior conhecimento em mecânica na arquitetura, os projetos de Jean Nouvel refutam a poética estrutural como forma de expressão. Sua obra explora as dimensões do sensível na arquitetura, apoiada em imagens e signos típicos da contemporaneidade tecnológica e consumista. O uso simultâneo de um repertório imagético e técnico ora resulta em obras que parecem desafiar a gravidade ou desmaterializar-se, ora deriva em projetos de forte apelo cênico e impacto perceptivo, por vezes combinando ambas atitudes.

O foco na dimensão sensorial da arquitetura assume uma experiência hedonista de museu, que propõe experimentar um mundo surrealisticamente criado e construído. Porém, diferentemente do desenhado por Gehry em Bilbao, este Guggenheim pretende transcender o encantamento pela forma, invadindo o mundo sensorial através de uma inusitada combinação de luzes, sons e cheiros artificialmente compostos e apresentados como naturais. [11][12]

FIGURA 11 e 12 - Natureza simulada: o grande hall submerso e a exuberante floresta tropical.

Fonte: Nouvel, 2003.



A arquitetura altamente performática, teatral e cinematográfica de Jean Nouvel equilibra-se entre o real, o alegórico e o virtual. De acordo com Casciani (2008) sua arquitetura é indubitavelmente um triunfo da forma, porém o arquiteto não a usa como um fim em si mesma:

(...) Nouvel escolhe apenas aquelas soluções que o permitem criar edifícios nos quais a realidade manobra para superar a si própria, onde o resultado final descreve outro mundo que é infinito e sem restrições, obrigações ou confinamentos: o mundo da imaginação.

Interpretação: local e global

A obra de Jean Nouvel é marcada pelo desejo de comunicação intuitiva com o mundo. Ao mesmo tempo em que o Museu Guggenheim é um mergulho num universo paralelo criado a partir da idealização da realidade, é também uma fuga dessa realidade.

Retomaremos o tema de um antigo mito: Atlântida, a cidade perdida, submersa no oceano. Mas de maneira distinta: não se trata de Disneyworld! A cidade é 'um porto submerso', mergulhamos na água e nos deparamos com um jardim – nos tempos antigos o jardim era o lugar dos segredos mais bem-guardados. A arquitetura tem aqui um caráter marítimo, evocativo da simplicidade repetitiva dos prédios funcionais comuns a todos os portos. Por isso o museu fica submerso nas águas da baía. (NOUVEL, 2003, p. 63).

A narrativa apresentada no memorial do projeto referencia Guimarães Rosa e sua leitura do Brasil como lugar da simultaneidade, da mistura e do acaso. Também lhe cai bem a interpretação que faz Afonso Romano de Sant'Anna da trajetória brasileira que não segue uma linha reta ou lógica, fruto de nossa personalidade mágica, surrealista e irracional. (Idem, p 60)

Para Arantes (2012, p. 48), no jogo de metáforas que define a arquitetura deste museu o arquiteto resvala no clichê:

"Jean Nouvel reproduz aqui a imagem selvagem da América para os europeus civilizados, das narrativas dos viajantes aos estereótipos do turismo exótico. Para um carioca, o percurso produziria uma sensação de ser estrangeiro em terra própria."

Ao buscar sugestões formais no universo local, Santiago Calatrava tampouco escapa de ver sua intenção de homenagem degenerar em lugares-comuns. A suposta inspiração nas bromélias do Jardim Botânico carioca não parece ter rebatimento formal em uma obra que claramente deriva da conjunção de sua linguagem pessoal com as condicionantes do sítio onde está implantada.

O arquiteto explica sua intenção e seu universo referencial:

*A que lugar pertencemos? O que é local para mim? O que permanece de único é o senso do lugar, o *genius loci*, como dizem os romanos. Existe algo no Rio de Janeiro que é único. É importante capturar e revelar isso no edifício projetado para esse lugar. Aqui, por exemplo, quisemos dar corpo ao senso do lugar, da natureza, do carnaval, que parece algo banal mas não é. É o espetáculo mais bonito que vi. É um monumento à beleza, ao movimento, à música (CALATRAVA, 2012).*

Controvérsia final: arquitetura e cultura como atração

A despeito das diferenças notáveis entre os arquitetos, os dois museus analisados respondem satisfatoriamente a um objetivo claro: a criação de um ícone de atração capaz de dinamizar o processo de revitalização da zona portuária. Nouvel não esconde tal intenção:

A primeira condição para que este museu se torne uma realidade é o compromisso de que será uma atração, uma condição para fazer brotar o desejo, tanto dos visitantes que virão, considerando-o um must, como também dos cariocas que o adotarão como um passeio favorito. (NOUVEL, 2003, p. 63).

A obrigação de ser ícone e atração turística impactou na definição da arquitetura, ao que parece, mais que o próprio Nouvel desejava:

Na primeira versão do projeto, a torre cilíndrica em aço corten não existia. Nouvel tinha pretendido fazer todo o museu próximo ao nível da água, quase invisível no horizonte da cidade, num ato de respeito à magnífica paisagem carioca. Krens, evidentemente, não aprovou essa versão e solicitou ao arquiteto francês que desse presença ao edifício. Além disso, incluiu no briefing a exigência de que, do museu, fosse possível avistar o Pão de Açúcar e o Corcovado, como mais um atrativo para os visitantes. Assim sendo, Nouvel desenhou o imenso cilindro e posicionou sobre ele o restaurante panorâmico. Às favas com qualquer discricção. (ARANTES, op. cit., p. 48).

Setores da sociedade - entre eles o IAB-RJ e o CREA - protestaram fortemente contra os altos custos da construção do Guggenheim frente a sua capacidade incerta de transformar positivamente o entorno urbano, e reclamaram da imposição da contratação de um arquiteto estrangeiro. Além disso, levantaram opoderoso questionamentos sobre o tratamento prioritário dado a um grande museu em uma cidade tão carente quanto Rio de Janeiro. As críticas despertaram a resposta do arquiteto:

Na primeira versão do projeto, a torre cilíndrica em aço corten não existia. Nouvel Um projeto dessa natureza é muito atraente, o primeiro na América do Sul, teria rápido retorno do investimento, como ocorreu em Bilbao, na Espanha. O Brasil entraria no circuito da arte internacional. (...) Na realidade, todos se beneficiariam com o fluxo criado pelo Guggenheim, que também seria o motor de uma grande operação de reconstrução da região do porto. Em minha opinião, essa polêmica não reflete o desejo nem os interesses dos cariocas. É puramente política, como sempre. (NOUVEL, apud MAGESTE, 2003).

O museu de Calatrava, em parte por integrar-se a um plano de revitalização já em curso e embalado pela apatia otimista do período pré-olímpico, enfrentou reações menos combativas e logrou sair do papel. Segundo ele:

A cidade do Rio de Janeiro está dando um exemplo ao mundo de como recuperar os espaços urbanos de qualidade através de uma intervenção drástica e a criação de equipamentos culturais, como o Museu do Amanhã e do novo Museu de Arte. (CALATRAVA, apud ROSENFELD, 2015).

Esses projetos integram uma linhagem de intervenções urbanas que se utilizam de equipamentos culturais como âncoras de grandes operações urbanas, muitas vezes no intuito de consolidar ou inventar polos de atração turística. Se por um lado o entorno edificado imediato costuma apresentar rápida regeneração, a valorização imobiliária ameaça expulsar moradores, usos e costumes tradicionais. Outra questão con-

troversa refere-se à mercantilização da cultura, oferecida ao público como produto de consumo imediato, capaz de neutralizar o potencial crítico e questionador da arte.

Desde sua inauguração, o Museu do Amanhã já recebeu mais de 1,5 milhão de visitantes. Em 2016 foi reconhecido com o prêmio Leading Culture Destination Awards na categoria “Melhor museu do ano - América Central e do Sul”, por sua capacidade de atração turística e dinamização cultural da cidade. Em 2017, recebeu também em o MIPIM Awards, prêmio que selecionou os projetos imobiliários mais importantes construídos no mundo no ano anterior, na categoria “Construção verde mais inovadora”. Nenhum deles se refere à qualidade de sua arquitetura.

Agradecimentos

Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo 2016/21108-2.

Referências

- ARANTES, Pedro Fiori. **Arquitetura na era digital-financeira: desenho, canteiro e renda da forma**. 1 ed. São Paulo: Editora 34, 2012.
- BOISSIÈRE, Olivier. **Jean Nouvel**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- CALATRAVA, Santiago; KAUSEL, Cecilia Lewis; PENDLETON-JULLIAN, Ann (ed.). **Santiago Calatrava: conversa com estudantes**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- CALATRAVA, Santiago. Entrevista a Pedro Rivera. **Revista aU - Arquitetura e Urbanismo**. São Paulo, ano 27, n 220, jul. 2012. Disponível em: <<http://www.au.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/220/artigo262129-2.aspx>>. Acesso em: 15 jul. 2017.
- CALATRAVA, Santiago. **Museu do Amanhã/Santiago Calatrava**. Archdaily, abr. 2016. Disponível em: <<http://www.archdaily.com.br/br/785756/museu-do-amanha-santiago-calatrava>>. Acesso em: 10 jul. 2017.
- CASCIANI, Stefano. **Jean Nouvel: the allure of modernity**. PritzkerPrize, 2008. Disponível em: <<http://www.pritzkerprize.com/2008/essay,2008>>. Acesso em: 15 jul. 2017.
- CORBIOLI, Nanci. Ícone arquitetônico abriga caminhos para o desconhecido. **Revista Projeto Design**. São Paulo, n. 372, abr. 2011. Disponível em: <<https://arcoweb.com.br/projetodesign/arquitetura/santiago-calatrava-museu-rio-20-04-2011>>. Acesso em: 15 jul. 2017.
- GRUNOW, Evelise. Museu de dupla escala. **Revista Projeto Design**. São Paulo, n. 428, pp. 46-57, dez. 2015.
- Jean Nouvel. Solomon R. Guggenheim Museum in Rio de Janeiro. **Revista GA Document**. Tóquio, n 73, abr. 2003
- KLEIN, Bernhard. Santiago Calatrava and the nebulous city. In: SHARP, Dennis (ed.). **Santiago Calatrava**. 2 ed. Londres: E & FN Spon, 1997.

MAGESTE, Paula. Defesa da cria. Autor do projeto do Guggenheim Rio, Jean Nouvel faz exposição e explica sua obra **Revista Época**. Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR59821-6014,00.html>>. Acesso em: 15jul. 2017.

MOLINARI, Luca. **Santiago Calatrava**. Milão: Skira, 1999.

NOUVEL, Jean; BOISSIÈRE, Olivier; BORELLI, Ana (coord.). Jean Nouvel. Casa da Palavra, 2003.

Porto Maravilha. Fotos e vídeos de antes e depois. Disponível em: <http://portomaravilha.com.br/fotos_videos/g/52>. Acesso em: 20jul. 2017.

ROSENFELD, Karissa. **Projeto de Santiago Calatrava, Museu do Amanhã é inaugurado no Rio de Janeiro**. Archdaily, dez. 2015. Disponível em: <<http://www.archdaily.com.br/br/779008/projeto-de-santiago-calatrava-o-museu-do-amanha-e-inaugurado-no-rio-de-janeiro>>. Acesso em: 10jul. 2017.

TABET, Marco Antonio. **La terrifiantebeaute de labeaute : naturalisme et abstraction-dans l'architecture de Jean Nouvel et Rem Koolhaas**. Paris: Sens&Tonka, 1996.

TAMAKI, Luciana. Novo marco na Baía. **Revista aU – Arquitetura e Urbanismo**. São Paulo, ano 31, n 262, jan. 2016.

The Pritzker Architecture Prize. Biography. **Pritzker Prize**, 2008. Disponível em: <<http://www.pritzkerprize.com/2008/bio>>. Acesso em: 15jul. 2017.

DATA DE SUBMISSÃO DO ARTIGO: 31/06/2017 APROVAÇÃO: 08/07/2017

RESPONSABILIDADE INDIVIDUAL E DIREITOS AUTORAIS

A responsabilidade da correção normativa e gramatical do texto é de inteira responsabilidade do autor. As opiniões pessoais emitidas pelos autores dos artigos são de sua exclusiva responsabilidade, tendo cabido aos pareceristas julgar o mérito e a qualidade das temáticas abordadas. Todos os artigos possuem imagens cujos direitos de publicidade e veiculação estão sob responsabilidade de gerência do autor, salvaguardado o direito de veiculação de imagens públicas com mais de 70 anos de divulgação, isentas de reivindicação de direitos de acordo com art. 44 da Lei do Direito Autoral/1998: “O prazo de proteção aos direitos patrimoniais sobre obras audiovisuais e fotográficas será de setenta anos, a contar de 1º de janeiro do ano subsequente ao de sua divulgação”.

O CADERNOS PROARQ (issn 1679-7604) é um periódico científico sem fins lucrativos que tem o objetivo de contribuir com a construção do conhecimento nas áreas de Arquitetura e Urbanismo e afins, constituindo-se uma fonte de pesquisa acadêmica. Por não serem vendidos e permanecerem disponíveis de forma *online* a todos os pesquisadores interessados, os artigos devem ser sempre referenciados adequadamente, de modo a não infringir com a Lei de Direitos Autorais.