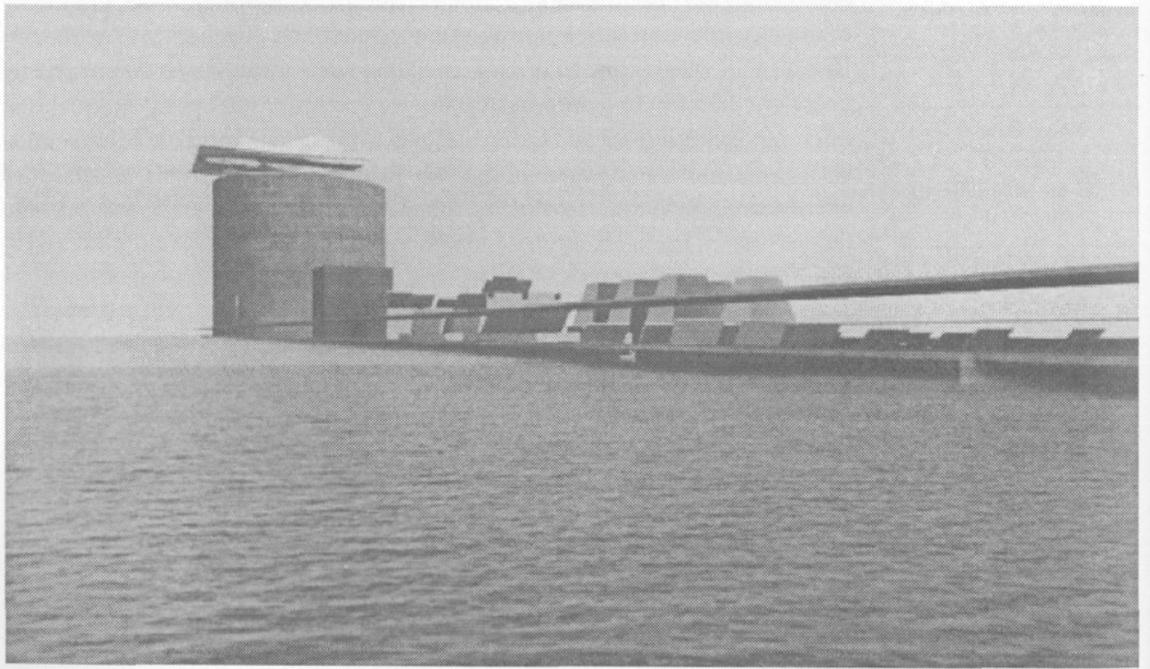


Vista geral desde o viaduto Perimetral (Ricardo Leoni/Agência O Globo)



Vista geral desde o cais do porto (Ricardo Leoni/Agência O Globo)

ARQUITETURA DO DESACONTECIMENTO

O PROJETO DE JEAN NOUVEL PARA O MUSEU GUGGENHEIM DO RIO DE JANEIRO¹

Otávio Leonídio

RESUMO

O artigo analisa o projeto do arquiteto francês Jean Nouvel para o Museu Guggenheim do Rio de Janeiro. A partir das noções de *mimesis* e *acontecimento histórico*, procura-se demonstrar que, contrariamente à argumentação do arquiteto, a principal característica do projeto é a incapacidade de promover qualquer articulação não compositiva entre o universo do futuro museu e o território da cidade. Para o autor, por constituir-se numa espécie de "não-lugar", o conjunto arquitetônico dará lugar a uma experiência espaço-temporal alijada da temporalidade histórica. *Palavras-chave: arquitetura contemporânea; Jean Nouvel; museus; mimesis.*

SUMMARY

The article analyzes the project of French architect Jean Nouvel for Rio de Janeiro's Guggenheim Museum. From the notions of *mimesis* and *historical happening*, it seeks to demonstrate that, unlike the architect's argumentation, the project's main characteristic is the lack in promoting any non-composite articulation between the museum-to-be and the city's territory. According to the author, the architectonic composition, as a kind of "non-place", will lead to a spatial-temporal experience disconnected from historical temporality.

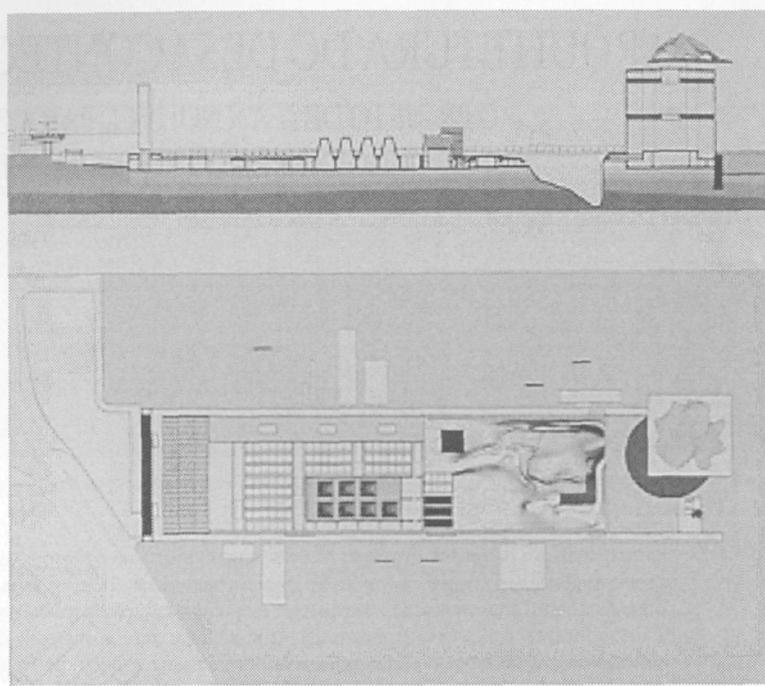
Keywords: contemporary architecture; Jean Nouvel; museums; mimesis.

Após uma longa espera, foi finalmente apresentado a um pequeno grupo de convidados o projeto de Jean Nouvel para o Museu Guggenheim do Rio de Janeiro². A expectativa em torno da exposição do arquiteto era enorme, não apenas por conta da polêmica que a construção de uma filial da instituição norte-americana acabou gerando na cidade (sobretudo em virtude do suposto custo de sua construção), mas também porque todo conhecimento que até então se tinha do projeto resumia-se a umas poucas imagens "vazadas" para a imprensa, por meio das quais não se podia em absoluto compreender a lógica da operação³. Além disso, a divulgação dessas imagens vinha causando — mesmo para aqueles que não eram *a priori* contra o projeto, em especial entre os conhecedores do trabalho de Nouvel — um certo mal-estar, fruto da sensação de que ou bem não haviam compreendido direito o projeto ou bem estavam diante de um Nouvel inesperado, supostamente diverso do autor de projetos como o Instituto do Mundo Árabe e a Fundação Cartier (Paris, 1981 e 1991, respectivamente).

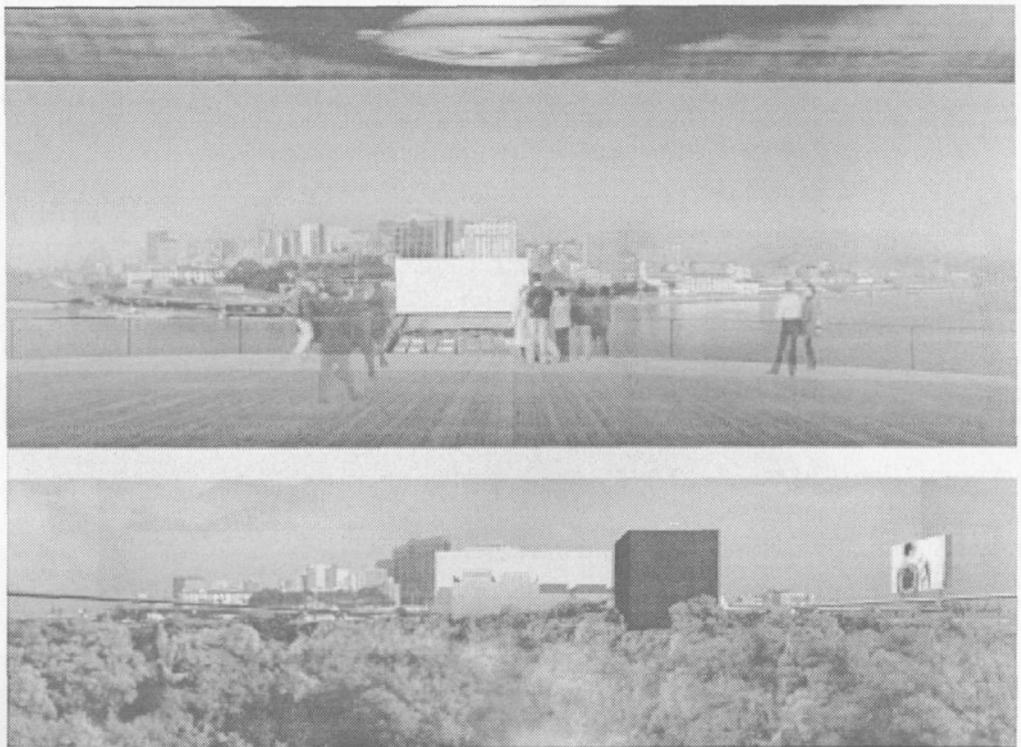
(1) O autor agradece a leitura e os comentários de Ana Luiza Nobre, Guilherme Wisnik, Haifa Y. Sabbag e João Pedro Backheuser, bem como à Agência O Globo Pesquisa pela cessão e autorização de reprodução das imagens do projeto.

(2) A apresentação de Nouvel ocorreu em 3 de fevereiro de 2003 durante o Seminário Porto do Rio, organizado pela prefeitura do Rio de Janeiro.

(3) Cf. *O Globo*, 20/10/2002, capa e p. 23.



Corte longitudinal e planta baixa ("Divulgação/Prefeitura do Rio de Janeiro")



Vista desde o belvedere e, em seqüência, a floresta, o plano de alumínio e a cidade (Ricardo Leoni/Agência O Globo)

Surpreendentemente ou não, a incompreensão e o desconforto maior vinham sendo gerados, talvez mais até do que pela espetacular floresta submersa, por aquele que a muitos pareceu o mais gratuito e injustificado elemento da composição: o gigantesco plano (na verdade um delgadíssimo paralelepípedo) de alumínio branco chamado pelo arquiteto de "véu/vela"⁴ — elemento que, não obstante suas dimensões e seu destaque, aparentemente não irá abrigar nenhum uso em seu interior. Finda a exposição de Nouvel, no entanto, já não restavam mais dúvidas de que se trata de um elemento, mais do que coerente, crucial para o projeto, a ponto de se poder afirmar que ele subsume, física e simbolicamente, a operação projetual em questão. Senão, vejamos. Para justificar a presença desse elemento, Nouvel propõe as mais variadas razões, dentre as quais equilibrar a composição, nela introduzindo "um signo puro" e "abstrato"; estabelecer um marco, um "*point de repère*"; refletir a luz; barrar a poluição decorrente da proximidade do viaduto Perimetral; contribuir com o senso de orientação. Além disso, nas palavras do arquiteto, seria ainda função sua dar conta do "problema da articulação/transição" entre o museu e tudo aquilo que o antecede, vale dizer, a cidade⁵.

(4) Em francês é a mesma palavra: "*voile*".

(5) Essas declarações de Nouvel foram extraídas de sua referida exposição oral de 03/02/2003 e da entrevista que o arquiteto concedeu a *O Globo* (04/03/2003. Segundo Caderno, p. 1).

No que concerne à composição, trata-se sem dúvida de um elemento eficaz para contrabalançar o outro grande gesto arquitetônico do projeto: o gigantesco cilindro metálico localizado na extremidade mais ao mar do píer. De fato, a relação estabelecida entre os dois elementos, entre a leveza/fragilidade/instabilidade do plano de alumínio e o peso/solidez/estabilidade do tambor de aço oxidado, constitui-se num dos aspectos interessantes do projeto. Além disso, em termos de escala — não obstante a ausência de desenhos, maquetes ou imagens que situassem de maneira minimamente abrangente o edifício em seu contexto urbano — a composição parece bastante adequada à paisagem em que está inserida, toda ela constituída por elementos de forte presença: o viaduto Perimetral, os edifícios da praça Mauá (a começar por A Noite e o Número 1 da av. Rio Branco), o morro de São Bento com as torres do mosteiro, a ponte Rio-Niterói, os navios atracados no cais ou fundeados ao largo, na baía. Elementos que irão constituir medida e referência constante para a futura composição, de modo que, sob esse aspecto, a resposta do arquiteto parece ter sido bastante acertada. Acrescente-se que desse embate produtivo com os elementos do sítio resultou uma oportuníssima (re)valorização do sempre vilanizado viaduto Perimetral, que, tendo escapado à sanha demolidora dos *new urbanists*, até muito recentemente ainda corria o risco de se ver paramentado pelas infames lanterninhas, bandeirolas e demais penduricalhos do projeto de Nuno Portas e Oriol Bohigas.

Ocorre que nem só de composição vive uma operação urbano-arquitetônica como a que estamos analisando. Esta, precisamente, a grande dificuldade que ela coloca: como conjugar uma *démarche* projetual norteada por uma razão eminentemente compositiva — porventura eficaz para projetos de objetos arquitetônicos isolados ou mesmo para certos monumentos urbanos — com os imperativos que uma arquitetura *na* e *da* cidade

necessariamente estabelece? Ora, visto que o programa em questão será instalado em sítio estratégico do território da cidade, sobretudo em termos simbólicos (não custa lembrar: trata-se de região situada no entorno imediato do *core* municipal), mas visto também que seus espaços não serão de livre acesso, ou seja, não serão, a rigor, "espaços públicos", impõe-se aí justamente a questão da *articulação/integração* entre o território (público) da cidade e os espaços de acesso ao museu, onde só entra quem paga. Questão crucial, ela está na origem — e no êxito — de alguns dos melhores exemplos de museus urbanos, do MAM de Affonso Reidy (Rio de Janeiro, 1954) e do Masp de Lina Bardi (São Paulo, 1957) ao Centro Pompidou de Renzo Piano e Richard Rogers (Paris, 1971) e à Neue Staatsgalerie de James Stirling e Michael Wilford (Stuttgart, 1977).

No caso do projeto de Nouvel, em que pese a manifesta intenção de reproduzir uma certa "fisionomia" do porto, reconhecível no emprego de formas e materiais associados ao universo naval, o maior problema é justamente sua incapacidade de promover qualquer articulação não compositiva, qualquer integração por assim dizer viva entre os espaços — e não apenas as *formas* — do museu e o território — uma vez mais, não apenas *físico* — da cidade. Em primeiro lugar porque, diferentemente de alguns dos melhores projetos do arquiteto, a continuidade visual entre interior e exterior não figura, definitivamente, entre os princípios que norteiam este projeto. De fato, uma vez que se adentre o museu, raros serão os contatos visuais mantidos com a cidade. Mais importante que isso, nessas raras oportunidades a visão da cidade não irá ocorrer, via de regra, ao longo, ou melhor, *durante* os caminhos propostos pela museografia — caso; por exemplo, das passarelas suspensas que, conquanto sirvam para marcar o perímetro primitivo do píer Mauá, dão lugar a uma *promenade* totalmente apartada dos percursos internos do museu.

Um segundo momento parece dizer ainda mais dessa descontinuidade/isolamento: no ponto mais distante desde o ingresso no museu, isso tanto em distância como em altura, ao fim portanto de todo o percurso, do alto de um belvedere, surge ao longe, muito longe, a cidade, que, só então nos daremos conta, havia sido deixada para trás e que, como num cartão postal, subitamente ressurge, vista do céu — e a pseudonuvem que cobre o restaurante panorâmico lá está para que não restem dúvidas sobre isso. Quanto à terra, estamos sempre longe dela. Porque a uma descontinuidade visual corresponde fielmente uma descontinuidade topográfica, de modo que entre a superfície, vale dizer, os caminhos da cidade, e os percursos do museu não parece haver continuidade possível. Antes de mais nada porque no Guggenheim de Nouvel nunca ou quase nunca nos encontramos ao rés-do-chão. Entenda-se: não apenas *ao nível* do chão, mas de fato *pisando* o chão. Pois, salvo engano, o chão é um elemento que não consta do projeto. E isso não obstante o acesso principal ser feito por meio de uma rampa — elemento que na tradição moderna sempre se encarregou de estabelecer uma continuidade *superficial* entre o chão da terra (o térreo, o *rez-de-chaussé*, o rés-do-chão) e os planos dos demais níveis construídos, não raro

(6) Sobre o tema remeto os leitores ao texto de Sophia Telles sobre o Museu da Escultura de Paulo Mendes da Rocha (*AU/Arquitetura e Urbanismo*, nº 32, out./nov. 1990, p. 44-51), reconhecendo meu débito para com essa instigante leitura acerca do "raciocínio espacial e topológico" de Paulo Mendes.

restituindo ao objeto autônomo e isolado, tanto física quanto poeticamente, a ligação perdida no ato mesmo de sua suspensão do chão⁶.

Essa recusa em dar continuidade à superfície da cidade (e, por extensão, da terra) não se revela propriamente no fato de a maioria absoluta dos pisos do museu se localizar acima ou abaixo da cota da praça Mauá e do cais do porto (cota que constitui o nível térreo de referência do projeto); atesta, antes, o fato de esses pisos não se pretenderem, a rigor, telúricos, muito pelo contrário. Fato que, em termos fenomênicos, ficará bem claro (vale dizer, será *percebido e sentido*) a partir do momento em que, após o mergulho de oito metros imposto pela rampa do acesso principal, os visitantes ingressarem num *hall* de entrada submerso. Submerso, não: subaquático, pois que não se contenta em situar-se *sob* o lago que, visto de fora, simula a superfície do mar; antes, quer-se imergido por esse lago, e a prova disso é que, sendo a base desse lago feita de vidro, seu fundo só pode ser o piso sobre o qual — súbita, espetacularmente — os visitantes irão se encontrar, por isso mesmo transformado, virtual e fenomenicamente, em fundo do mar.

Jean Nouvel e a *mimesis*

O maior problema, contudo, não decorre propriamente da decisão do arquiteto de não promover uma continuidade *de fato* entre os espaços internos do edifício e o território da cidade. Porquanto fundante, é essa, com efeito, uma típica decisão projetual. Assim sendo, ainda que a nós pudesse parecer natural para o projeto em questão, e por diversas razões, promover uma continuidade espacial fundada acima de tudo na presença visual da cidade nos espaços internos do museu, nada *a priori* obrigaria o arquiteto a proceder dessa maneira. Nascida com a modernidade arquitetural e tendo escapado mais ou menos ilesa à caça às bruxas levada a cabo pelas diversas revisões pós-modernistas, a continuidade espacial entre interior e exterior não é uma lei que os arquitetos devam seguir como um princípio universal, a ser adotado em todo e qualquer projeto.

Cabe lembrar o próprio Guggenheim de Frank Lloyd Wright (Nova York, 1943), típico caso de edifício fundado na *descontinuidade* visual entre interior e exterior. Ali, sob a luz que penetra pela grande clarabóia e ao redor de um amplo vazio central, percorre-se uma rampa helicoidal numa *promenade* caracterizada justamente pela ausência de aberturas para o exterior. E é por isso mesmo que, no ato, a avenida e o parque, as buzinas e cheiros, ansiedades e prazeres mas também rotinas e ameaças, tudo isso vai ficando para trás, junto com o onipresente e até então inescapável sentido de orientação imposto pelo traçado ortogonal da malha viária da cidade. Jamais anulada, a cidade foi como que posta entre parênteses; parcialmente suspensa, está presente como um duplo que complementa e potencializa a experiência da arte e da arquitetura: *em lugar* do horizonte e dos pontos

cardeais, a arte; *em lugar* das construções, apenas arquitetura, solipsista talvez, mas pura arquitetura — espaço, matéria, luz.

No caso do projeto de Nouvel, o problema é que, tendo optado por uma descontinuidade espacial entre interior e exterior, ou entre os espaços internos do museu e o território da cidade, o arquiteto não abriu mão de *representar* a cidade no interior de seu edifício. E como ele faz isso? Por meio de uma simbolização da paisagem carioca, subsumida na construção de uma floresta sub-subtropical submersa. O problema, bem entendido, não radica propriamente na opção do arquiteto de promover, por meio da arquitetura, uma *mímesis* dessa paisagem. Antes, advém de uma concepção — ou, ao menos, do emprego de uma concepção — bastante equivocada do que seja, e do que poderia ser no caso específico da arquitetura, a *mímesis*. Aqui valeria a pena lembrar as palavras de Luiz Costa Lima, que, faz tempo, vem tentando restituir à *mímesis* seu aspecto de atualização crítica, e não de mera imitação do real. Em suas palavras,

*a mímesis tem uma relação paradoxal com a realidade: independente dela por sua impulsão, dela, entretanto, se aproxima e se alimenta [...]. É essa relação paradoxal que explica o potencial crítico que, independente da intenção do poietés, ela guarda consigo*⁷.

(7) Costa Lima, Luiz. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 148.

Ora, no caso da floresta de Nouvel o que temos não é, de forma alguma, uma releitura poética — e portanto crítica — da paisagem. E isso não apenas em razão do caráter fundamentalmente metonímico de sua representação (na descrição precisa do arquiteto, seu projeto cria "uma pequena cidade dentro da cidade, um pequeno porto dentro do porto", o que, de par com a sensação de catástrofe gerada por alguns de seus espaços — com destaque para a pretendida ilusão que a cachoeira dará de que o mar está invadindo a floresta submersa —, faz imediatamente pensar nos parques temáticos, disneylândias e afins), senão porque, mais que arquetípicos (como ocorre, por exemplo, no caso da arte surrealista), os elementos com os quais o arquiteto opera são, na verdade, estereotípicos, o principal deles, claro está, o da floresta fechada e grotesca e de cachoeiras abissais que por séculos vem ocupando a imaginação (mais pitoresca que sublime) dos europeus acerca dos exóticos *tropiques*, e cujo testemunho a cidade guarda aqui e ali, na pinacoteca do Museu Nacional de Belas Artes, em jardins românticos dotados de espetaculares gratas... de concreto armado.

Para que se compreenda melhor o tipo de *mímesis* com que Nouvel opera aqui, vale a pena analisar mais um dos elementos espetaculares de seu projeto: a pseudonuvem que, servindo de cobertura para o restaurante-belvedere, recobre o grande cilindro de aço oxidado. Conforme foi possível perceber na apresentação do arquiteto, uma das imagens de referência para essa parte do projeto é uma pintura representando (uma *mímesis*, portanto) a Torre de Babel em que aparecem figuradas em destaque duas nuvens.

Esquemáticas ou não, tais nuvens deixam claro ao observador do quadro o núcleo central da *história* ali retratada: a construção de uma torre que, buscando alcançar o céu, ultrapassava a altura das nuvens.

O tema, alguns haverão de se lembrar, já havia despertado o interesse de Nouvel, tendo servido de mote para um projeto emblematicamente apelidado por seu autor de "Torre sem Fim" (Paris, 1989). Naquela ocasião, no entanto, a idéia de construir um edifício que desse a ilusão de desaparecer por entre as nuvens exigira do arquiteto uma solução complicadíssima. À medida que a torre ia subindo (até alcançar seus 420 metros de altura), os revestimentos da fachada iam sendo paulatinamente substituídos, passando da opacidade e solidez do granito serrado da parte mais baixa até a imaterialidade do vidro serigrafado com motivos prateados do topo. Além disso, para que o edifício — mas também a *mimesis* envolvida — alcançasse o efeito esperado, Nouvel interagiu produtivamente com a paisagem, por assim dizer incorporando em seu projeto — e, nesse sentido, requalificando — traços característicos do lugar: os dias nublados e de "teto baixo" tão recorrentes na região parisiense. Extemporânea ou não, tratava-se de uma *mimesis* de fato poética e crítica, além de essencialmente arquitetônica, da narrativa da Torre de Babel.

Passados pouco menos de quinze anos, eis que nos encontramos diante de uma *mimesis* diametralmente oposta. Não apenas despropositada (o que teria a Torre de Babel a ver com o Rio, com o cais do porto, com a baía de Guanabara?) e equivocada (como destacou Paul Zumthor, um dos aspectos centrais do tema da Torre de Babel é sua incompletude⁸), a Torre de Babel, aqui, não é de forma alguma uma releitura poética e produtiva da narrativa bíblica, nem tampouco visa a requalificação de uma paisagem, a reinvenção de um lugar. Na verdade, não passa da construção de uma imagem o mais esquemática e caricatural possível de uma *idéia*. É portanto mais um dos elementos vitimados pelo processo de estereotipagem levado a cabo pelo projeto de Nouvel, isto é, de transformação do que é tipicamente fértil e móvel — uma paisagem, uma história, tudo que no mundo resta por ser *atualizado* pela *mimesis* poética — em estéril e fixo, em imagem esquemática e espetacular, pronta para ser apreendida e identificada sem demora.

Voltando à floresta submersa, vale notar que, além de descabida⁹, a idéia de simbolizar a paisagem carioca por meio do "ressurgimento, em negativo, de seus jardins suspensos" (leia-se: o relevo das montanhas cariocas) atesta ainda o quão problemática é, em termos da experiência arquitetônica, a concepção de *mimesis* aqui posta em prática. Pois como poderíamos perceber que a *forma* da floresta submersa se pretende uma *inversão* do relevo carioca (houve quem nela visse a "forma invertida" do Pão de Açúcar) senão *graficamente*, isto é, por meio de um desenho técnico — a seção transversal *através* da qual se revela um perfil (ou seja, uma *forma*) *de fato* inexistente, quer dizer imperceptível¹⁰? Como, no caso, não há correspondência perceptível entre o referente (a forma do relevo carioca) e o mimema (o fato/espço arquitetônico projetado), é de se perguntar se

(8) Cf. Chaslin, François. "Le grand chantier". *L'Architecture d'Anjourd'Hui*, n° 312, setembro de 1997, p. 22.

(9) A idéia de que a floresta submersa daria uma idéia de "continuidade com o relevo" carioca, assinalando um pertencimento à cidade e à sua geografia, absolutamente não procede. Não tanto por conta do fato de que não há na geografia local qualquer espaço análogo ao fosso projetado por Nouvel, mas sobretudo porque a própria memória urbana da cidade se identifica com a conquista e aterramento de banhados, charcos, alagados (a começar pela ocupação do banhado localizado entre os morros do Castelo, Santo Antônio, São Bento e Conceição) e de faixas extensas da orla, dentre elas aquela onde irá se localizar o Guggenheim (cf. Abreu, Maurício de. *A evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Iplan-Rio/Zahar, 1987, esp. cap. 3).

(10) Note-se que o que faz do relevo carioca algo tão presente e marcante é justamente a clareza gestáltica com que é percebido, isto é, o fato de divirmos sua linha de contorno contra um fundo claro fortemente contrastante (o céu), o que, em alguns casos, chega a transformar alguns acidentes destacados desse relevo (o Pão de Açúcar, o Corcovado, a Pedra da Gávea) em verdadeiras "figuras", as quais, não por acaso, acabam se tornando emblemas gráficos da própria cidade.

não será preciso informar os visitantes, sabe-se lá por que meios, a respeito de algo que, caso contrário, jamais poderá ser percebido.

A jangada de ferro

Vê-se portanto que não é no território do "sonho", da "mitologia" ou mesmo do "mito de Atlântida" (são palavras do arquiteto) que nos faz mergulhar o projeto de Nouvel, senão naquele universo da reprodutibilidade técnica, da impressão instantânea, da tipografia, da fotografia, do cinema e da televisão. Nem "Rio mítico" nem "Rio de sonho" (idem): o que o projeto de Nouvel espetacularmente instaura é um Rio fotogênico e cinematográfico. Um Rio de clichê.

Nesse sentido, o projeto parece estar perfeitamente sintonizado com aquilo em que, pela mão cada vez mais visível do capital, estão se tornando muitas experiências mundanas mais simples, sobretudo aquelas açambarcadas pela chamada indústria do entretenimento. O concerto de música, a encenação teatral, as práticas esportivas, mesmo as festas populares, todo tipo de atividade que tradicionalmente exigia uma adesão e um empenho *imediatos* do corpo no espaço vai se transformando, cada vez mais, em experiências *mediatizadas* do real. Quem, no decorrer de qualquer um desses eventos, já se deu conta da dificuldade que é escolher entre a visão do acontecimento real e sua reprodução ampliada, editada, repetida, estilizada etc. no telão ao lado¹¹ não terá dificuldade em compreender a violência do galopante processo de expropriação dos sentidos e seqüestro do mundo que o capitalismo vem promovendo em nossos dias. Mesmo uma prática como o viajar, essencialmente vinculada à experiência corporal de um outro lugar (antes de tudo olfativa), parece cada vez mais corrompida: olhando sempre as mesmas imagens, fazendo sempre os mesmos programas, vendo sempre os mesmos espetáculos, consumindo sempre as mesmas marcas, comendo sempre a mesma comida e falando sempre a mesma língua, encontramos-nos sempre no limite de uma radical desterritorialização. Simultaneamente, por paradoxal que seja, cada vez mais vamos nos transformando em turistas em tempo integral: vitimados por uma separação *de fato* entre corpo e mundo, entre perceber e estar, assemelhamo-nos cada vez mais àqueles turistas que, estando em toda parte, não estão em parte alguma; que, longe de casa, vêem o mundo *através* das lentes das câmeras fotográficas, dos monitores das filmadoras portáteis; que, de volta, só o vêem através de reproduções fotográficas, telas de computadores, monitores de televisão. Como advertiu Guy Debord, "em um mundo unificado não é possível exilar-se"¹².

E é por isso, mais do que tudo, que o projeto de Nouvel (*este* projeto arquitetônico, quero frisar) é tão lamentável. Porque sendo ele, como é, um projeto municipal, pago basicamente com os recursos da municipalidade, quer dizer, dos cidadãos — cuja legitimidade, aliás, não pode ser absoluta-

(11) Para uma descrição um tanto cínica desse tipo de experiência, ver Eisenman, Peter. "Strong form, weak form". In: Noever, Peter (org.). *Architecture in transition: between deconstruction and new modernism*. Munique: Prestel, 1991, pp. 33-43.

(12) Debord, Guy. *Panegírico*. São Paulo: Conrad, 2002.

mente contestada (sua construção constava do programa de governo do candidato sufragado pelos cariocas em pleito legítimo) —, só pode ser uma lástima o fato de que a arquitetura que o materializa acabe concorrendo para a dissolução do sentimento de cidadania dos cariocas. Sim, porque, é bem provável que uma vez em seu interior, e diante dos estereótipos e clichês, do Rio cinematográfico que ele irá apresentar, os cariocas se sintam turistas em sua própria cidade. Desterritorializados, subtraídos ao território da cidade ou, por outra, tendo-lhes sido subtraído o próprio território, serão espectadores, visitantes, consumidores, pagantes, fruidores de arte, mas não, a rigor, cidadãos, homens e mulheres que, nos confins do território da cidade, se encontram e se reconhecem e festejam como concidadãos. Do ideal moderno do museu concebido como "uma base nobre para a vida cultural e cívica da comunidade como um todo" (são palavras de Mies van der Rohe¹³!) passamos ao museu onde a cidadania, esquecida, se esgarça, se dissolve.

Compreende-se agora por que o grande plano de alumínio branco chamado pelo arquiteto de "véu/vela" é, mais do que coerente, um elemento tão crucial para este Guggenheim-Rio, a ponto de se poder afirmar que subsume toda a operação projetual de Nouvel. Monumental umbral, está lá para marcar, não uma transição ou uma articulação, como quis fazer crer o arquiteto em sua exposição, senão o oposto disso: o corte inequívoco e, creio eu, irreversível que o projeto instaura entre dois mundos a partir de agora irreconciliáveis; para deixar claro, física e simbolicamente, que, a partir do momento em que ele for transposto, a cidade será algo que terá ficado para trás e que só subsistirá como imagem estereotipada e espetacular.

Nem véu nem vela (como deixou claro Jean Nouvel, aqui não há lugar para a transparência), não passa de um gigantesco muro. Muro que, à medida que nos vamos aproximando da entrada principal do museu, vai ganhando mais e mais destaque, sobrepujando tudo que está à sua volta e propositadamente escondendo até mesmo a visão exterior do próprio museu, de maneira a tornar ainda mais dramática a cisão instaurada entre um estar-no-mundo urbano e cidadão e a flutuação própria do universo imagético e espetacular do museu. Nem vela nem véu, na verdade uma imensa e cinematográfica tela de projeção¹⁴ que, com sua frontalidade acintosa, vista a partir dos espaços do museu, irá ofuscar, quando não simplesmente esconder, a visão da cidade. Seja de dia, quando o sol se refletir em sua superfície de alumínio branco microperfurado, seja de noite, quando sobre ela, mais que os faróis dos carros, vierem pousar as imagens e textos e — é bem provável — os logotipos de promotores, financiadores, patrocinadores etc., à maneira do que ocorre exemplarmente em alguns dos projetos mais recentes de Nouvel. Nem vela nem véu, é diante de uma *lâmina* que aqui nos encontramos. Lâmina que, qual uma guilhotina, o projeto faz descer sobre o cais, transformando o terreno outrora ganho ao mar, não em navio ancorado como supuseram alguns, mas em imensa e melancólica jangada de pedra e ferro perversamente impedida de atracar no cais.

(13) Van der Rohe, L. Mies. "A museum for a small city". In: Johnson, Philip. *Mies van der Rohe*. Nova York: The Museum of Modern Art, 1978, p. 202.

(14) Embora, salvo engano, o arquiteto não tenha em nenhum momento usado a palavra "écran" (tela de cinema), chama a atenção a semelhança entre a tela de seu Guggenheim-Rio e o gigantesco "écran" projetado por Nouvel para a Expo'95/Viena (projeto de 1990). Naquela ocasião, porém, até em razão do tema (uma exposição internacional), Nouvel não dissimulava os objetivos de seu telão: "Podemos ver toda a exposição percorrendo as escadas-rolantes distantes das molduras, um pouco como se, diante de uma revista, nos contentássemos em percorrer apenas os títulos e subtítulos. Se quisermos ler um pouco mais, basta tomar uma passarela e mergulharemos num desses nichos. Nesse caso, nos encontraremos no interior da imagem" (Nouvel, Jean. "Vienne, 1990 — Expo'95, concours perdu". *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº 296, dezembro de 1994, p. 81).

Arquitetura, sentido, acontecimento

Vivemos uma época em que a cada dia se torna mais difícil falar em produção de sentido. Associada a um entendimento excessivamente esclarecido da existência e a uma concepção demasiado teleológica e progressista do tempo, a idéia — e o ideal — de produzir sentido a partir de nossas experiências do tempo e do espaço caiu em desuso, para não dizer em desgraça. Uma concepção, e mais do que isso uma experiência da história como processo global, como "singular coletivo"¹⁵, vem dando lugar há algumas décadas àquilo que François Dosse chamou de "esmigalhamento da história"¹⁶.

A uma história em migalhas parece corresponder, inequivocamente, uma cidade em migalhas. Fato que pode ser observado tanto no abandono do antigo — quer dizer, moderno — ideal de planejamento global quanto no real esfacelamento da própria idéia — nesse caso, antiga e moderna — de cidade como organismo dotado de unidade. A explosão das centralidades, o esvaziamento (funcional mas sobretudo simbólico) dos centros históricos, o culto à tribo, a ênfase na pluralidade de identidades muitas vezes antagônicas nos confins do território urbano, essas e outras características apenas comprovam que o ideal moderno da cidade como unidade, não obstante esforços erráticos e esporádicos, continua francamente ameaçado. Acaso resistirá? É difícil dizer. Em todo caso, para aqueles que ainda não entregaram os pontos ante a força tantas vezes avassaladora de uma pós-modernidade concebida como antimodernidade, vale dizer, ante a sedução da produção de narrativas voluntariamente desconexas, para esses a cidade restará, ainda que provisoriamente, ao lado da própria escrita da história, como *locus* ideal para a reinvenção do ideal moderno da produção de sentido.

O que tem a arquitetura a ver com isso? Tudo. Afinal, como escreveu Christian Norberg-Schulz, "desde tempos remotos a arquitetura vem contribuindo para dar significado à existência do homem", de sorte que "sua matéria é a definição de significados existenciais"¹⁷. No século XX, tal preocupação se traduziu de diversas maneiras; a partir das décadas de 50 e 60, sobretudo na Europa, mediante um interesse crescente por certa *arquitetura da cidade*, por sua morfologia e tipologias. A memória ganhou *status* de noção crucial. Fazer sentido em arquitetura passou a ser acima de tudo inscrever *harmonicamente* a arquitetura na cidade, e esta, não numa História com "H" maiúsculo, mas na *sua* história, uma história por assim dizer autônoma, que o arquiteto descobriria por meio de uma análise cultural de suas formas. Mais do que inventar formas e espaços, passava a ser missão do arquiteto a revelação de um lugar¹⁸.

Tal programa encontra-se hoje enfraquecido. A (justa) desilusão com o caráter reacionário dessa arquitetura¹⁹ (trata-se, de fato, da negação pe-reemptória de qualquer ideal utópico, *et pour cause*), suscitada pelo reconhecimento da falta de qualidade de muitos dos edifícios e espaços arquitetôni-

(15) Koselleck, Reinhart. "'Historia magistra vitae'. De la dissolution du 'topos' dans l'histoire moderne em mouvement". In: *Le futur passé: contribution à la sémantique des temps historiques*. Paris: Ehes, 1990, pp. 37-62.

(16) Dosse, François. *L'histoire en miettes: des "Annales" à la nouvelle histoire*. Paris: La Découverte, 1987.

(17) Norberg-Schulz, Christian. "Preface". In: *La signification dans l'architecture occidentale*. Liège: Mardaga, 1977.

(18) Cf. Solà-Morales, Ignasi de. "Lugar: permanência o producción". In: *Diferencias: topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 1995.

(19) Cf. *ibidem*.

cos e urbanos produzidos sob a bandeira historicista, sobretudo em sua versão norte-americana (antes de mais nada por conta do esvaziamento de sua *arquiteturalidade*, em benefício do aspecto semiótico ou literário), acabou gerando reações as mais diversas. Num pólo se encontram aqueles que, sem abrir mão das conquistas advindas dos debates das décadas de 1950 e 60 — em especial a preocupação com a construção de *lugares* —, produzem uma arquitetura todavia capaz de nos conduzir de volta *às coisas elas mesmas*, aos "fatos essenciais" da arquitetura, para usar a expressão de Juan Navarro Baldweg²⁰. No outro extremo estão aqueles que, cinicamente ou não, mas na maior parte das vezes sim, parecem não estar muito preocupados com o galopante "processo de extinção da experiência arquitetônica"²¹, ou seja, com o fim da arquitetura como modalidade específica e privilegiada de experiência e conhecimento do real. Produzindo uma arquitetura imagética e espetacular (não é de espantar que seja tão fotogênica...), parecem perfeitamente integrados — melhor seria dizer entregues — ao mundo da comunicação de massas, do fluxo contínuo e perverso de imagens voltadas apenas para a venda de mercadorias, do avanço capitalista que, com força renovada, vem destruindo nossas cidades²² e minando toda interlocução produtiva entre os homens e o mundo das formas no espaço.

Se a arquitetura de Jean Nouvel caminha nesse sentido é algo que não cabe aqui discutir. Isso implicaria uma análise aprofundada de sua produção pregressa e, quem sabe, uma reavaliação do real significado de alguns de seus melhores projetos²³. No caso específico da operação projetual de seu Guggenheim, entretanto, é forçoso reconhecer que não se trata absolutamente de "fazer sentido a partir da história", "melhorar a situação existente" ou "desenvolver uma identidade que é a do Rio" (são sempre palavras do arquiteto). Nem tampouco de promover uma "arqueologia" do lugar ou uma "flutuação da história" (idem) — evidentemente, já não há aqui espaço algum para o *élan* libertador das denúncias foucaultianas.

É bem verdade que alguns dos espaços internos do museu, em especial os de exposição consagrados à arte brasileira e à "arte moderna histórica", são exemplares daquilo que, pela mão dos bons arquitetos, só a boa arquitetura é capaz de produzir. Eles atestam que quem os concebeu conhece e domina a matéria-prima da arquitetura — forma, espaço, luz. São o que há de melhor no projeto de Nouvel. Se, como se espera, se expuser ali arte de qualidade, brasileira ou internacional, moderna ou contemporânea, permanente ou temporariamente, então seremos capazes de comprovar, de sentir na pele, literalmente, quão extraordinária e emancipadora pode ser a experiência produzida pelo sempre surpreendente encontro entre arte e arquitetura de qualidade.

Quão produtiva e resistente será essa experiência diante de tudo aquilo que, no mesmo projeto, a afronta e contradita — o meramente espetacular e vertiginoso; o "isso não existe em parte alguma" de que falou o arquiteto em sua exposição —, é algo difícil de dizer (deixemos nosso pessimismo momentaneamente de lado...). Em todo caso, não deixa de ser curioso que, numa época em que parcela significativa da produção artística

(20) Baldweg, Juan Navarro. "Peintre et architecte" (entrevista a Charles Poisay). *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº 283, outubro 1992, p. 109.

(21) Piñon, Helio "Quando o projeto revela a geografia oculta". In: *Paulo Mendes da Rocha*. São Paulo: Romano Guerra, 2002, p. 13.

(22) Pense-se, a propósito, no que vem ocorrendo com as chamadas empenas cegas dos edifícios, vilipendiadas, maltratadas, desmaterializadas pela acintosa aposição de imagens comerciais.

(23) Em todo caso, a ser considerada a instigante leitura de Vik Muniz, este Guggenheim-Rio parece dar continuidade à "superteatralidade" que marcou a ambientação de Jean Nouvel para a exposição "Brazil, body & soul", realizada no Guggenheim de Nova York em 2001. Sobre o altar barroco levado de Olinda e montado no museu, diz Muniz: "flutuando em fragmentos dentro da treva negativa de Nouvel, o altar se transformou em uma obra performática. Um fundo de palco para uma comédia folclórica, um produto cultural desalmado, uma motocicleta, um terno Armani, Lima goiaba qualquer" (Muniz, Vik. "Museu Guggenheim: corpo ou alma?". *Folha de S. Paulo*, 10/11/2001, p. 11).

opera com a noção de "*site specific*", um edifício cujo propósito é também abrigar esse tipo de obra constitua-se, ele mesmo, numa espécie de "*non-site*" (para usar a expressão de Robert Smithson), noção que, convenhamos, aplicada à arquitetura, mais que uma contradição em termos, soa como um epitáfio.

E se este projeto é um não-lugar, não é de surpreender que se constitua simultaneamente numa espécie de não-tempo, que instaure uma experiência temporal arrancada do tempo histórico. Porque em vez da produção de um "evento" ou "acontecimento"²⁴ (noção cujo sentido, historicamente, esteve sempre vinculado a um tempo e a um lugar determinados — tempo e lugar que, no limite, são sempre a História e a Cidade), de uma presença que se vincula a um passado e projeta um futuro, o que ocorre aqui é a produção de uma ausência, a impossibilidade de uma experiência do presente e da presença. O que, em certo sentido, corresponde fielmente ao mote dado por Nouvel ao fim da sua apresentação, quando resumiu o que, presumivelmente, diriam todos os que porventura visitassem seu museu: "eu fui, eu vi". Do ideal de uma arquitetura que se quer, ou que se quis, produção de uma presença, de um acontecimento da ordem do "eu estou, eu vejo, eu percebo, eu sou", passamos a uma arquitetura que só existe, não como passado, mas como falta e ausência. Uma arquitetura do desacontecimento.

(24) Sobre uma "arquitetura do acontecimento", ver o citado ensaio de Solà-Morales, que, em diversos sentidos, inspirou a redação deste texto.

Recebido para publicação em 29 de abril de 2003.

Otávio Leonídio é arquiteto, doutorando do Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura da PUC-Rio.

Novos Estudos
CEBRAP
N.º 66, julho 2003
pp. 167-178
