
Dois museus de arte no litoral como perguntas sobre a experiência da arquitetura

Two Art Museums on the Coast
as Questions about the Experience of Architecture

Dos museos de arte en la costa
como preguntas sobre la experiencia de la arquitectura

*Cécile Bourgade (Université de Marseille/Aix-en-Provence, França) *1*

<https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i36.42730>

107

RESUMO: O Museu das Civilizações da Europa e do Mediterrâneo em Marselha e o Museu de Arte Contemporânea em Niterói acolhem coleções e exposições em formas arquiteturais icônicas, participando, por suas escalas e singularidades, no desenho da paisagem litoral. A partir da apresentação de um contexto urbano de remodelação comum, se quer apontar como esses museus participam da paisagem e do ordenamento dos litorais com os quais constituem a paisagem. Esses edifícios conseguem abrir a experiência das obras de arte para além do *continuum* perceptivo tradicional dos espaços fechados da "museologia do ponto de vista". Dessa maneira, eles permitem pensar a complexidade da experiência da arquitetura e sua autonomia em relação aos objetos de arte acolhidos nesses espaços.

PALAVRAS-CHAVE: museus; paisagem; experiência; MAC-Niterói; MUCEM

* Cécile Bourgade é doutoranda em Estética, sob a orientação do Professor Jacinto Lageira, na Univeristé Paris 1 Panthéon-Sorbonne, França. E-mail: cecile.bourgade@gmail.com.

ABSTRACT: The Museum of Civilizations of Europe and the Mediterranean in Marseille and the Museum of Contemporary Art in Niterói host collections and exhibitions in iconic architectural forms, participating, due to their scales and singularities, in the design of the coastal landscape. From the presentation of an urban context of common remodelling, we want to point out how these museums participate in the landscape and the ordering of the coastlines with which they constitute the landscape. These buildings are able to open the experience of artworks beyond the traditional perceptual continuum of the closed spaces of "museology from the point of view". In this way, they allow us to think about the complexity of the experience of architecture and its autonomy in relation to the art objects hosted in these spaces.

KEYWORDS: museums; landscape; experience; MAC-Niterói; MUCEM

RESUMEN: El Museo de Civilizaciones de Europa y el Mediterráneo en Marsella y el Museo de Arte Contemporáneo de Niterói albergan colecciones y exposiciones en una forma arquitectónica icónica, participando, debido a sus escalas y singularidades, en el diseño del paisaje costero. Desde la presentación de un contexto urbano de remodelación común, queremos señalar cómo estos museos participan en el paisaje y el ordenamiento de las costas con las que constituyen el paisaje. Estos edificios pueden abrir la experiencia de obras de arte más allá del continuo perceptual tradicional de los espacios cerrados de "museología desde el punto de vista". De esta forma, nos permiten pensar en la complejidad de la experiencia de la arquitectura y su autonomía en relación con los objetos de arte alojados en estos espacios.

PALABRAS CLAVE: museos; paisaje; experiencia; MAC-Niterói; MUCEM

Citação recomendada:

BOURGADE, Cécile. Dois museus de arte no litoral como perguntas sobre a experiência da arquitetura. *Revista Poiesis*, Niterói, v. 21, n. 36, p. 107-130, jul./dez. 2020. [https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i36.42730]



Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC) © 2020 Cécile Bourgade

Dois museus de arte no litoral como perguntas sobre a experiência da arquitetura

O Museu de Arte Contemporânea de Niterói ocupa um lugar importante na obra tardia de Oscar Niemeyer. Devido a um trabalho de doutorado realizado sobre sua obra, conheço bem esse museu, pelo qual sinto uma familiaridade singular, em razão dos questionamentos estéticos, mais especificamente sobre a arquitetura, que me preocuparam nos últimos anos. Em Marselha, onde ensino teoria da arte e artes plásticas, o Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MUCEM) ocupa um lugar semelhante. No entanto, as correspondências entre esses dois museus não autorizam uma comparação quanto ao seu aspecto formal.

Um deles é branco, apresentando-se quase imaculado sobre um fundo de uma flora

abundante em uma região pacata da Baía de Guanabara, pontuada por ilhas e afloramentos rochosos. O outro está ao lado do primeiro porto da França e inscreve-se na história industrial da cidade. Sua forma cúbica avança drasticamente na direção de um litoral conhecido pela aridez do seu clima. Limitar-se a uma leitura superficialmente formal, na qual apenas a função do edifícios seria o que permitiria uma comparação, consistiria em ignorar o parentesco profundo que dá vida a esses edifícios, inscritos nas orlas de seus respectivos litorais, em um espaço urbano que lhes dá identidade, e questionamentos sobre o espaço museal e a experiência estética que eles propiciam (Fig. 1a e 1b).



Fig. 1a e 1b - Museu de Arte Contemporânea de Niterói (MAC/Niterói) e Museu das Civilizações da Europa e do Mediterrâneo (MUSEM/Marselha).
(Fonte: Arquivo pessoal da autora; Foto: Cécile Bourgade)

Em primeiro lugar, o contexto de construção desses dois edifícios nos ensina que o parentesco entre eles não se limita à situação geográfica à beira-mar. A primeira parte deste texto mostrará que os projetos urbanos nos quais estão inseridos permitem questionar o museu como espaço de experiência estética em relação às obras de arte a partir da escala urbana. Essa longa apresentação deixa evidente a complexidade desses museus que não se contentam em permanecer como espaços comuns de acolhimento de obras de arte, mas procuram organizar e amplificar a experiência dos objetos de arte na perspectiva de nutrir o sentido das experiências cotidianas.

MAC e MUCEM: as escalas múltiplas do museu

As pesquisas realizadas durante meu doutorado permitiram que eu dedicasse um tempo para entender esse conjunto que constitui o Caminho Niemeyer, no qual o MAC está inserido. A autonomia que esse edifício, em particular, goza neste conjunto está ligada à história do projeto do Caminho Niemeyer e de suas sucessivas al-

terações. Os textos dos historiadores consultados apontam para a dificuldade de coexistência de Niterói diante da cidade do Rio de Janeiro, a qual parece atrair para si uma importante parte dos recursos simbólicos e materiais da região metropolitana em que as duas cidades estão inseridas. A transferência da capital do antigo estado do Rio de Janeiro, então situada em Niterói, para a cidade do Rio de Janeiro, em virtude da fusão do estado com o estado da Guanabara em 1975, enfraqueceu a antiga capital fluminense. Em 1991, o prefeito Jorge Roberto Silveira solicitou a Oscar Niemeyer que concebesse um museu para abrigar a coleção de arte brasileira contemporânea de João Sattamini, uma das mais importantes do país.² Esse pedido inscreve-se no processo de consolidação da identidade da cidade em torno das atividades culturais. A carreira do arquiteto, naquela época, concentrava-se em grande parte em realizar adaptações em Brasília, notadamente no setor cultural. O MAC-Niterói foi inaugurado em setembro de 1996 e, desde aquela época, aparece como o símbolo mais disseminado da cidade de Niterói. O trabalho inicia-se em maio de 1991 com a escolha do terreno pelo arquiteto que, em julho, apresentou o

projeto (CAMPOFIORITO, 2006, p. 19). A prefeitura de Niterói aprovou a lei de criação do Caminho Niemeyer, no qual o MAC está inserido, em 1997, a fim de dar prosseguimento a esse planejamento. Oscar Niemeyer concebeu, ao todo, um conjunto de treze edifícios. Durante os anos 2000, vários desses edifícios saíram do papel: a Praça JK em 2001, o Memorial Roberto Silveira em 2003, o Teatro Popular em 2007, o Maquinho em 2009, a Fundação Oscar Niemeyer em 2010 e o Museu Petrobras de Cinema em 2011. O projeto evolui durante sua construção e o lugar inicialmente previsto para acolher esses edifícios, na atual Praça JK, na orla do litoral, foi desviado para um aterro, ainda em frente ao mar, mas mais ao norte da cidade, em um espaço urbano desvinculado do centro da cidade. Os sete edifícios enumerados, além da estação de barcas de Charitas, compõem esse conjunto distribuído de maneira esparsa ao longo da Baía de Guanabara (Fig. 2a e 2b). A estação de barcas de Charitas não aparecia no projeto inicial; ela foi um acréscimo posterior no que seria identificado como Caminho Niemeyer. A inclusão de Niterói no Roteiro Niemeyer, iniciativa do Ministério do Turismo que visa a reunião de um conjunto

representativo das obras do arquiteto na totalidade do território nacional, permitiu, por fim, a construção do Teatro Popular. À heterogeneidade dos financiamentos desses vários edifícios (prefeitura, governo federal, setor privado, fundação de empresas públicas), acrescenta-se a dificuldade do empreendimento devido ao deslocamento de uma parte do conjunto original – o Teatro popular, a Fundação Oscar Niemeyer e o Memorial Roberto Silveira – para uma área desarticulada do centro da cidade e distante dos equipamentos públicos, contribuindo, assim, para deixá-los isolados enquanto formas arquiteturais inscritas no espaço urbano e afastá-los da população e dos usos que esses edifícios poderiam oferecer. Ninguém comparece ali sem motivo; os prédios parecem flutuar e a impressão de que não passam de cascas vazias fica evidente a todos os visitantes. Essas esculturas monumentais parecem inóspitas para o visitante desorientado, esmagado pelo calor e pela luz que essa esplanada irradia, sem sombras nem bancos de jardim. Essas características não diminuem em nada a qualidade das formas desenhadas por Oscar Niemeyer nem a riqueza dos espaços internos, mas perturba a apreciação, pois nada daquilo



Fig. 2a e 2b - Mapa dos litorais por cianótipo e situações dos edifícios nos conjuntos urbanos de Niterói e Marselha. (Fonte: Arquivo pessoal da autora)

convida à contemplação tão cara ao arquiteto, desdobrada ao logo de percursos formados por rampas de acesso e superfícies de água.

Uma primeira leitura do MAC, como parte de um conjunto mais amplo, permite-nos entender que ele se inscreve em um projeto ligado a uma identidade urbana à qual parece paradoxalmente dissociada. A identificação da forma desse edifício com a de um disco voador, embora o arquiteto explique que se trata do desabrochar de uma flor em torno do seu caule, reforça o caráter de estranheza em relação ao conjunto e compromete a experiência do lugar formulado como passeio arquitetural no projeto do arquiteto.

Essa rápida apresentação do contexto de realização do conjunto do Caminho Niemeyer no qual se inscreve o MAC permite-me sublinhar várias analogias com o MUCEM, sem esquecer, como indiquei na introdução, da dessemelhança entre eles, a começar por sua “contribuição indispensável à cultura urbana” (MUMFORD, 2011, p. 779), cuja coexistência de eventos e formas materiais estabeleceriam as coleções museológicas, segundo a perspectiva

defendida por Lewis Mumford. O museu constitui o centro de gravidade das técnicas e das formas de organização reunidas nos centros urbanos, ao mesmo tempo em que é o espelho das experiências realizadas por seus habitantes a quem propõe representações. Essas analogias estabelecidas fora do campo especulativo da estética convidam-nos, em seguida, a voltar nossa atenção para a experiência estética própria da arquitetura e às questões que ela coloca em relação às demais artes a partir do paradigma da experiência.

O Museu das Civilizações da Europa e do Mediterrâneo, mais comumente chamado pelo acrônimo MUCEM, carrega também uma ambição política que ultrapassa sua função primeira que, paradoxalmente, consegue colocar no esquecimento. Na verdade, Niterói e Marselha nunca foram capitais federais dos respectivos países. Essas cidades têm uma relação de rivalidade (ou vassalagem?) com a capital nacional que, no caso do Rio de Janeiro, trata-se de uma herança no Brasil. As razões políticas que conduzem o projeto do MUCEM, como um dos efeitos de causas políticas das quais ele emancipa-se, inscrevem-se em um quadro nacional. O

acordo de Barcelona, concluído em 1995 entre quinze países membros da União Europeia e dez países mediterrâneos, criou uma nova polaridade no espaço europeu, então em recomposição no nordeste do continente, após a queda do muro de Berlim e o fim da URSS.

O acordo de Barcelona prevê dispositivos consensuais relativos à construção de um espaço transnacional e transcontinental, promovendo paz, segurança e prosperidade. A tradução nacional dessa ambição é ilustrada no Euroméditerranée, projeto de renovação de obras urbanas mais importante da Europa do Sul, iniciado em 1995. O projeto transformou radicalmente 55 hectares da cidade, delimitados pela estação de trem St. Charles, abrangendo os bairros populares do centro da cidade e armazéns industriais abandonados ao longo dos cais de Marselha. A atividade industrial do porto, transferida para Fos-sur-Mer, e a de transporte de passageiros do Magreb para Sète, Toulon e Nice, destinos dos cruzeiros marítimos. Essa transformação é econômica, mas também social. O projeto prevê, desde suas premissas, também a alocação de um museu nacional dedicado ao Mediterrâneo. A política fran-

cesa de desconcentração dos equipamentos nacionais, iniciada nos primeiros anos da década de 1990, coincide com o projeto de transferência das coleções do Museu das Artes e Tradições Populares em Paris, repensadas em uma escala internacional, e as recomendações de um relatório incentivando a reorientação do projeto dessas coleções sob o perímetro do espaço mediterrâneo.³

Os arquitetos Rudy Ricciotti e Roland Carta ganharam o concurso para projetar esse museu em 2002, ponto alto do projeto Euroméditerranée, compreendendo vários edifícios novos assinados por arquitetos reconhecidos na região: os Archives Départementales por Corinne Vezzoni, o Centre de Conservation et de Ressources du MUCEM por Corinne Vezzoni, o FRAC por Kengo Kuma, a villa Méditerranée por Stefano Boeri, a torre CMA-CGM por Zaha Hadid ou ainda a torre La Marseillaise, por Jean Nouvel.

O Museu das Civilizações da Europa e do Mediterrâneo estende-se em três edifícios: o Centro de Conservação e de Recursos, mencionado anteriormente, no bairro da Belle de Mai (assinado por Corinne Vezzo-

ni e Pascal Laporte), o Fort Saint-Jean, renovado por François Botton e transformado em espaço de exposição por Roland Carta (Fig. 3 e 4), e o próprio museu por Rudy Ricciotti, um cubo de 19 metros de altura (Fig. 5 e 6). Essa dissociação das atividades do museu concentra, assim, a função do edifício de Ricciotti para o público e permite condições científicas exemplares para o estudo das coleções no espaço de conservação.

Essa divisão dos espaços de funcionamento do museu criou também um conjunto de diferentes complexos de arquitetura e espaços livres, outrora separados: o Fort Saint-Jean e a cidade, antes separados por uma autoestrada, agora encontram-se reunidos por uma passarela que o liga com o bairro histórico do Panier (Fig. 4).

Por outro lado, a oeste do museu encontra-se a villa Méditerranée de Stéfano Boeri, cujo balanço de 40 metros constitui outra realização arquitetural de envergadura desse bairro, mas que fica apagada diante do MUCEM, cuja força surda desse paralelepípedo, recoberta por uma malha, diminui esse efeito potente (Fig. 6). O arquiteto do museu, Rudy Ricciotti, reivindi-

ca sua identidade mediterrânea e define o Mediterrâneo como uma “viagem mental pintada de crueldade” desses vinte e três países, com quinze línguas diferentes, reunidos ao redor do mesmo mar. (RICCIOTTI, 2013, p. 35) Seu projeto de uma arquitetura horizontal, que ele qualifica de “feminina”, pensada para deslizar entre Marselha e o mar, apresenta uma estrutura porosa e espessa, que torna visível do interior o ambiente do litoral ao redor do forte, superpõe, em camadas, as seguintes estruturas arquiteturais: malha de concreto, pano de vidro, cortina arborescente e passarela de acesso (Fig. 8). A rampa desempenha o papel de eixo central do projeto, da mesma forma que se pode observar, de maneira mais forte, no MAC-Niterói (Fig. 7a e 7b).

Os dois edifícios, MAC e MUCEM, foram realizados em concreto, material caro aos dois arquitetos porque apresenta uma resistência mecânica alta. Niemeyer, em sua carreira, usou o concreto mais cedo, como na Universidade de Constantine, onde a espessura fina da casca estrutural projetada somente conseguiu encontrar solução estrutural com a participação do engenheiro Bruno Contarini, com o qual trabalhou desde



Fig. 3 - Vista a partir do Forte Saint Jean, edifício Georges-Henri Rivière no centro, passarela até edifício do Rudy Ricciotti à direita

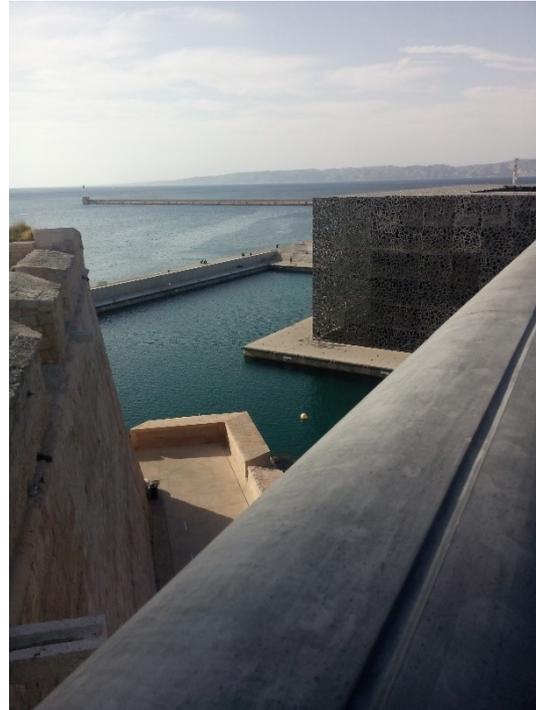


Fig. 4 - À esquerda: a primeira passarela do bairro do Panier até o sitio do Forte Saint Jean.
Fig. 5 - À direita: a segunda passarela do sitio do Forte Saint Jean até o edifício do Ricciotti
(Fonte: Arquivo pessoal da autora; Foto: Cécile Bourgade)



Fig. 6 - Vista da Vila Méditerranée (Stefano Boeri), à direita da passarela.
(Fonte: Arquivo pessoal da autora; Foto: Cécile Bourgade)



Fig. 7a e 7b - As passarelas do MUCEM e do MAC.
(Fonte: Arquivo pessoal da autora; Foto: Cécile Bourgade)

a construção de Brasília, notadamente no Teatro Nacional. Foi também o engenheiro que realizou os cálculos das estruturas em Niterói. Ricciotti, engenheiro de formação, defende o emprego do concreto armado por ser uma matéria-prima presente em todos os lugares; seu emprego é bem livre e tolera deformações. O projeto do MUCEM permitiu experimentar novos processos de construção, como o emprego do concreto fibrado ultraperformante (BFUP), que suporta um nível elevado de pressão mecânica graças à estrutura granular homogênea. A malha do MUCEM, realizada com esse concreto, não é a imagem de um muxarabiê ou um véu, mas um corte de rocha marinha (Fig. 8a e 8b). Ela é extraída do fundo do mar e fixada como um véu sobre o rosto. Ela veste a estrutura do museu, atuando como um *brise-soleil*, protegendo as passarelas no lado externo dos espaços de exposição pelos quais os visitantes caminham entre esses espaços de exposição construídos, totalmente fechados em si, e o horizonte azul do litoral. Sobre o terraço, a malha torna-se uma pérgola, uma estrutura sobre a qual as plantas crescem, reduzindo o excesso de claridade no interior da construção. Enfim, seu eixo horizontal serve de platô, como se fosse uma bandeja

em que se oferece os monumentos da cidade e do bairro: a catedral Major; a basílica Notre-Dame-de-la-Garde; a torre do Fort Saint-Jean e a torre CMA-CGM.

Cada um desses dois museus, o MAC e o MUCEM, cria uma centralidade no meio dos projetos maiores dos quais eles fazem parte, como um apelo para conhecer o que há através e além deles: os outros edifícios, mas sobretudo o ambiente marítimo e patrimonial que eles organizam como paisagem, definida por Roger Brunet como “o que se vê independentemente de nós e que é vivenciado por intermédio de nossa percepção” por um ponto de vista (BRUNET, 1995).

A parte museal dos edifícios, o MAC e o MUCEM, mostra *parti-pris* muito diferentes, embora ambos pretendam dialogar com outro elemento ambiental, nesse caso, a paisagem marítima. No MUCEM, a localização do edifício de Ricciotti em frente ao mar tangencia o litoral e constrói os deslocamentos desde seu teto até os lugares adjacentes do museu, pontos culminantes da cidade. Assim, o museu eleva-se do nível do mar até vinte metros acima, no ponto em que se encontra o Fort

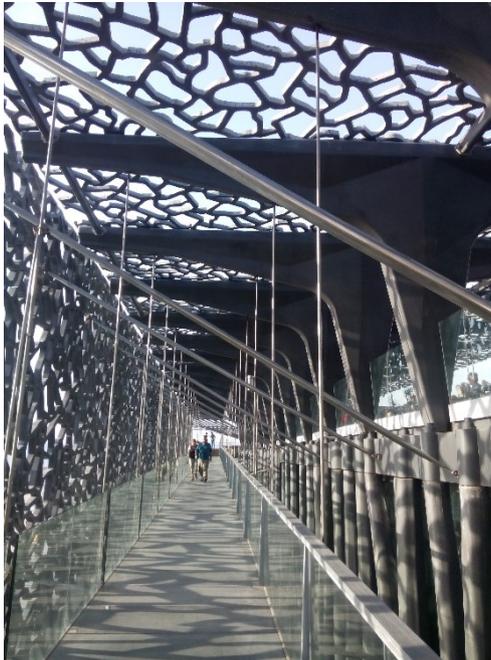


Fig. 8a e 8b - A torre CMA-CGM vista do teto-malha do museu e as várias camadas estruturais do MUCEM.
(Fonte: Arquivo pessoal da autora; Foto: Cécile Bourgade)

Saint Jean. No MUCEM, a percepção do ambiente marítimo realiza-se fora dos espaços de exposições, uma vez que as salas de exposição encontram-se mergulhadas no interior edifício, e cujos objetos expostos estão protegidos dos efeitos da luz direta por um sistema de cortinas que cobre as fachadas envidraçadas das salas de exposição, por sua vez sombreadas pela malha de concreto (Fig. 9a e 9b).

Inversamente, o MAC oferece tanto a paisagem marítima quanto a exposição dos objetos de arte, graças à presença de cinco salas de exposições dispostas ao longo do mezanino circular, em contraponto a uma sala central, pivô desse mezanino, desenvolvido em balanço de alcance de 11 metros. Sua localização sobre um promontório à beira do litoral, separado das construções urbanas imediatas, abraça uma totalidade e atrai para si a paisagem do entorno. Sua forma em taça e o nó de sua rampa sinuosa renovam os pontos de vista no percurso. Essas formas absorvem os atributos da paisagem ao mesmo tempo em que elaboram, com eles, um panorama. A paisagem existe assim como exposição permanente. (VERGARA, 2006, p. 30)

Cada um desses museus cria sua paisagem litoral própria, organizando um espaço de apreciação do ambiente, que é reforçado, no caso do MAC, pelas janelas panorâmicas, *fenêtre-bandeau*, do mezanino, separadas pelos chassis das janelas, de uma maneira análoga ao intervalo entre cada fotograma determinado pelo enquadramento da câmera fotográfica. Essa organização do olhar questiona a dimensão artefactual da paisagem que depende da abrangência do foco.

A *fenêtre-bandeau*, desenrolada como um filme fotográfico na fachada do MAC, e a malha de concreto do MUCEM, cujo desenho apresenta um corte de rocha marinha, formam, cada um, um filtro através do qual se pode desfrutar da paisagem. Com a sua forma de filme fotográfico, o espaço de vidro do MAC, desenha um olhar fotográfico. Ele afirma o ponto de vista do observador como distância sobre seu meio físico, da qual a paisagem tem sua origem com a "natureza portátil" das telas dos pintores. A malha do MUCEM, formada pelo modelo de um corte de rocha marinha, propõe uma *mise en abîme* da identidade mediterrânea, da qual o museu expõe as representações. Cada um à sua maneira,

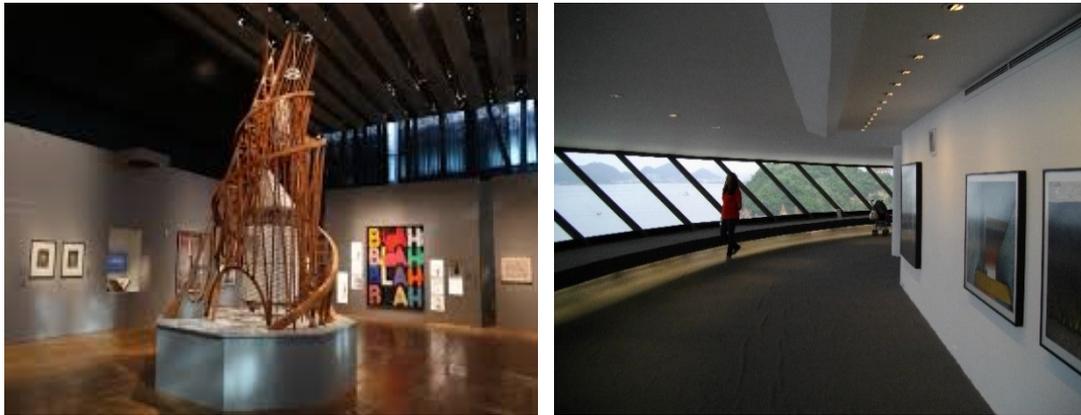


Fig. 9a e 9b - Espaços de exposição no MUCEM e no MAC.
(Fonte: Arquivo pessoal da autora; Foto: Cécile Bourgade)

Niemeyer ou Ricciotti, assumem, nesses museus, o papel do pintor na organização do olhar.

A construção da paisagem como gesto do pintor desde o século XVI e, mais tarde, aquela dos arquitetos, cria uma forma de construção específica que dirige nosso olhar para o meio físico de forma historicamente determinada. Essa natureza evolutiva levou-nos a destacar a importância do contexto de renovação urbana no qual os dois edifícios, MUCEM e MAC, inscrevem-se para entender como se produz a paisagem. No caso do MUCEM, a paisagem era, anteriormente, industrial, ligada à história operária do território. Graças ao projeto Euromediterrané, a presença do museu a transformou. O Euromediterrané cria a passagem de uma paisagem vernacular para uma paisagem política. A este respeito, os assuntos relativos à programação do museu tentam manter essa história viva, com testemunhos do passado e do presente produtivo, além de interrogações sobre as representações da cidade e da paisagem mediterrânea.

Experiência da arquitetura

A presença no museu no que se encontra em seu exterior alarga a fruição das obras de arte para um comum, próprio ao modo de experiência particular da arquitetura, em continuidade com o cotidiano e em ruptura com a depreciação do sensível nos espaços museológicos. (DELOCHE, 2010, p. 24) A exaltação dos sentidos no invólucro do edifício que se forma ao redor do espectador intensifica a atenção dada aos nossos atos mais triviais. As impressões encontram um eco no conjunto do nosso ser que, sem suas marcas familiares, transforma a experiência do real. O exercício dessa “sensibilidade vigilante” (MASSIN, 2013, p. 51) converte o hábito em potência, tornando-nos mais conscientes do nosso ambiente ao qual somos levados a lançar um olhar mais atento. Esse tipo de experiência não traz um conhecimento direto, mas é capaz de gerá-lo quando apreciamos esteticamente nossa presença no edifício. Esses aspectos heurísticos são importantes para a arquitetura que, passando muitas vezes por uma arte indeterminada, pode tornar-se estranha aos visitantes e acabar por não atrair a simpatia daqueles a quem ela se destina. Isolada das relações imanentes

aos seres vivos, o edifício torna-se não acolhedor e impróprio para perdurar como arquitetura, lugar de permanência de homens e mulheres.

Os elementos provenientes dessas percepções do percurso nesses edifícios tornam tangíveis o projeto do lugar e sua coerência entre a organização espacial, a escolha dos materiais, a função do edifício e os efeitos plásticos que são produzidos. Carregado de uma vivência ordinária, ele abre a experiência das artes aos outros sentidos, apagando a autoridade do olhar nesse exercício. Walter Benjamin compreendeu bem isso quando, em 1939, em seu *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica* (BENJAMIN, 2013, p. 49-50), menciona a arquitetura em relação ao modo de atenção que ela requer, análogo ao do cinema. A atenção que lhe dispensamos não é aquela tradicionalmente ótica, exigida pelas obras que demandam recolhimento e contemplação. Na realidade, a arquitetura depende do uso e sua difusão como obra inscreve-se no cotidiano da existência. Sem o esforço da atenção, próprio à recepção óptica, o registro tátil pode parecer acomodar-se com a passividade, mas ela requer do corpo uma adap-

tação permanente que se afasta do risco da recepção distraída supostamente confortante. O uso e o hábito pelos quais vivemos constituem o índice da audácia da experiência ou de seu declínio. A experiência da arquitetura testemunha esse sentimento de estar sempre em um lugar e também não estar realmente ali, pois estamos tomados pelas determinações do meio arquitetônico pelo qual nossa atenção se transforma. Quando essa experiência é incentivada pelo projeto do arquiteto, a museografia, uma experiência próxima daquela do cotidiano, une o objeto ao real e enfraquece seu único valor de imagem que deriva de sua subtração ao mundo real.

As reflexões suscitadas pela arquitetura museal e a relação entre arquitetura e experiência referem-se àquelas relativas ao equilíbrio entre função e expressão, assunto caro tanto para Oscar Niemeyer quanto para Rudy Riccitto, às margens, cada um à sua maneira, do dogma racionalista na arquitetura. Os exemplos do MAC e do MUCEM levam a questionamentos mais ontológicos relativos ao “caráter artístico” da arquitetura, na medida em que o edifício que acolhe obras de arte se constitui,

ele mesmo, como uma delas. Um retorno histórico para a exposição como modo de apresentação das artes, mais particularmente da arquitetura, permite entender a identidade cega desse meio nas Belas Artes e abre nosso ensaio aos questionamentos contidos nos dois edifícios apresentados: como fazer existir a obra de arquitetura em um espaço de fruição comum às obras da arte?

A participação da arquitetura no conjunto das artes foi muitas vezes ligada aos ornamentos, cujo jogo de formas, de materiais empregados e de escala reduzida em relação ao conjunto do edifício parecia mais de acordo com uma representação tradicional da obra de arte apresentada no espaço do museu. Na realidade, a recepção da arte condiciona nossa apreciação dos diferentes meios artísticos e a possibilidade de abri-los à intersubjetividade. O caráter codificado de sua fruição teve consequências no estabelecimento de fronteiras rígidas entre os meios e também para recalcar a arquitetura em suas margens.

A abertura dos objetos de arte ao público, especificamente pelo viés das exposições, circunscreveu a arquitetura por muito

tempo em um papel paradoxal. Apesar de sua liberação concomitante com aquela da pintura e da escultura, a arquitetura obtém o direito de ser apresentada nos *Salons*, da mesma maneira que a pintura, apenas em 1791, e os críticos dos *Salons* deram testemunho desse estatuto periférico da arquitetura. Em Baudelaire, a arquitetura é apresentada como tema da pintura e colocada no início do sistema da arte, lembrando que a publicação da *Estética* de Hegel em francês, apresentada em seus cursos de estética, é contemporânea da redação de *Salons* pelo poeta francês. Em um comentário sobre escultura no seu *Salon de 1846*, texto dedicado à Eugène Delacroix, Baudelaire cita uma análise de Henrich Heine sob o método de Delacroix: “Esse professor (um ‘moderno professor de estética’), distribuindo assim seu princípio supremo das artes plásticas, tinha apenas esquecido uma dessas artes, uma das mais primitivas, ou seja, a arquitetura, da qual tentamos procurar em retrospectiva os tipos nas folhagens das florestas, nas cavernas das rochas: esses tipos não estavam na natureza externa, mas, na verdade, dentro da alma humana”. (BAUDELAIRE, 1992, p. 93)⁴ O próprio Baudelaire considera o artista-arquiteto

com um desprezo surpreendente, revelando uma hierarquia implícita entre as artes: “Há algo não considerado pelas pessoas que zombaram do desenho de Delacroix; especialmente os escultores, essas pessoas parciais e limitadas, cujo julgamento vale no máximo a metade do julgamento de um arquiteto”. (BAUDELAIRE, 1992, p. 94)⁵ Entretanto, no *Salon de 1859*, Baudelaire menciona, a propósito de um conjunto de águas-fortes sobre as paisagens mais pitorescas de Paris, a “beleza paradoxal” da arquitetura (BAUDELAIRE, 1992, p. 327). De fato, a apreciação cinestésica da arquitetura pode ser entendida como a amplificação da experiência tal como a sinestesia ofereceu a Baudelaire seus exemplos literários. Outros exemplos mencionam um desinteresse evidente pela seção de arquitetura nos *Salons*, como aquele de Frantz Jourdain que escreve: “Nos Salões, a exposição dos arquitetos é mais deserta do que o Saara”. (apud JOËLLE, 2014, p. 206).⁶ A arquitetura sofre de uma “desigualdade de acesso ao original”, já que ela constitui o próprio invólucro de sua própria exposição. Ela é redobrada, mas incompreendida por causa de seus documentos de apresentação – desenhos, cortes, maquete – que são pró-

prios, mas que podem somente dar conta de uma experiência fragmentada e preliminar do original. Além disso, sua escala a destitui do cuidado consagrado às outras espécies de arte e participa de sua vulnerabilidade, que não lhe garante ficar conservada intacta, mesmo no esquecimento.

Esses extratos de textos testemunham a grandeza potencial da arquitetura, bem próximos nos documentos de apresentação e reproduções incapazes de “dar conta da realidade arquitetural, tal como ela aparece no espaço com seu volume, seus materiais construção, seus contornos, com os efeitos da luz que alteram a sua percepção no lugar”. (apud JOËLLE, 2014, p. 206)

Com o *white cube* contemporâneo, a dimensão arquitetural da experiência da arte é relegada aos confins de uma pureza espacial, pretexto para não alterar a potência da experiência estética. Tratar-se-á, assim, de um “não-espaço da arquitetura”, uma vez que sua perspectiva formalista lhe devolve ao plano de neutralidade ao qual Brian O’ Doherty formulou a leitura crítica. (O’DOHERTY, 2008) A abertura sobre a paisagem, proposta por esses dois museus, constitui uma das modalidades

que permitem devolver as obras à realidade e subtraí-las do confinamento nas margens da objetividade forçada. Essa maneira discreta de abraçar as prescrições da Nova Museologia, defendida no MUCEM, visa reunir no museu um território, sua paisagem e as atividades humanas. (DELOCHE, 2010, p. 72) Reintroduzir os elementos do contexto aproxima esses objetos das práticas sociais comuns dos visitantes pelo recurso a pontos de referências cotidianos, permitindo, assim, uma abordagem pessoal dos objetos e evitando a vertigem da mistura imputada aos museus apontada por Paul Valéry.

Os espaços abertos sobre litoral do MAC e do MUCEM constituem uma abertura da experiência das obras de arte fora do *continuum* perceptivo tradicional dos espaços fechados, específicos da "museologia do ponto de vista". Ao contrário, esses espaços de metamorfoses parecem funcionar como um convite para variar nossas abordagens dos objetos artísticos e lançar uma atenção sobre as escalas espaciais diversificados, assim como inscrever essas abordagens em nossas existências comuns.

Notas

¹ Cécile Bougarde é doutoranda em Estética, sob a orientação do Professor Jacinto Lageira, na Univeristé Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Ela vai defender em algumas semanas uma tese sobre a arquitetura de Oscar Niemeyer e suas identidades profissional e cultural. Cécile Bougarde é professora-pesquisadora (ATER) no l'Institut National du Professorat et de l'Éducation da Université d'Aix-Marseille, onde prepara estudantes para o concurso de professor de artes plásticas.

² Obras de Lygia Clark, Antônio Dias, Franz Krajcberg, Hélio Oiticica e Alfredo Volpi figuram nessa coleção.

³ Relatório da missão da direção dos Museus da França, realizado por Thierry Fabre.

⁴ No original: "Ce professeur [un "moderne professeur d'esthétique"], en étalant ainsi son principe suprême des arts plastiques, avait seulement oublié un de ces arts, l'un des plus primitifs, je veux dire l'architecture, dont on a essayé de retrouver après coup les types dans les feuillages des forêts, dans les grottes des rochers : ces types n'étaient point dans la nature extérieure, mais bien dans l'âme humaine."

⁵ No original: "C'est à quoi n'ont pas songé les gens qui ont tant raillé le dessin de Delacroix ; en particulier les sculpteurs, gens partiiaux et borgnes plus qu'il n'est permis, et dont le jugement vaut tout au plus la moitié d'un jugement d'architecte."

⁶ No original: "Aux salons annuels, l'exposition des architectes est plus déserte que le Sahara."

Referências

BAUDELAIRE, Charles. Salon de 1846. In *Critique d'art*. Paris: Ed. Folio Essai, 1992.

BENJAMIN, Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris: Éditions Folio, 2008.

BRUNET, Roger. Analyse des paysages et sémiologie. In ROGER, Alain. *La théorie du paysage en France 1974-1994*. Paris: Ed. Champ Vallon, 1995.

CAMPOFIORITO, Italo. A história do início. In *MAC de Niterói, 10 anos*. Niterói: Ed. Fundação de Arte de Niterói, 2006.

DELOCHE, Bernard. *Mythologie du musée. De l'uchronie à l'utopie*. Paris: Editions Le Cavalier Bleu, 2010.

MASSIN, Marianne. *Expérience esthétique et art contemporain*. Rennes: Editions des Presses Universitaires de Rennes, 2013.

MUMFORD, Lewis. *La cité à travers l'histoire*. Paris: Ed. Agone, 2011.

O'DOHERTY, Brian. *White cube. L'espace de la galerie et son idéologie*. Zurich: JPR Ringier; Paris: Coéditions Maison Rouge, 2008.

PRUGNAUD, Joëlle. L'architecture dans la littérature et les arts. In: HYPOLITE, Pierre; LEYGONIE, Antoine; VERLET, Agnès. *Architecture et littérature: une in-*

teraction en question, XX^e-XXI^e siècles. Aix-en-Provence: Presses Universitaires de Provence, 2014.

RICCIOTTI, Rudy. *L'architecture est un sport de combat*. Paris: Ed. Textuel, 2013.

VERGARA, Luiz Guilherme. Da explicação necessária à missão necessária. In *MAC de Niterói, 10 anos*. Niterói: Ed. Fundação de Arte de Niterói, 2006.