

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

ARQUITETURA, LINGUAGEM E PERCEÇÃO EM MUSEUS
E CENTROS CULTURAIS CONTEMPORÂNEOS -
POLISSEMIAS NO OI FUTURO FLAMENGO

GIOVANA CRUZ ALVES

2013

Universidade Federal do Rio de Janeiro

ARQUITETURA, LINGUAGEM E PERCEPÇÃO EM MUSEUS
E CENTROS CULTURAIS CONTEMPORÂNEOS -
POLISSEMIAS NO OI FUTURO FLAMENGO

Giovana Cruz Alves

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Ciências em Arquitetura, Linha de pesquisa Teoria, História e Crítica.

Orientadora: Professora Doutora Cêça Guimaraens

Rio de Janeiro

Março / 2013

ARQUITETURA, LINGUAGEM E PERCEPÇÃO EM MUSEUS
E CENTROS CULTURAIS CONTEMPORÂNEOS -
POLISSEMIAS NO OI FUTURO FLAMENGO

Giovana Cruz Alves

Orientadora: Professora Doutora Cêça Guimaraens

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Ciências em Arquitetura, Linha de pesquisa Teoria, História e Crítica.

Aprovada por:

2

Presidente, Professora Doutora Cêça Guimaraens (PROARQ / UFRJ)

Professora Doutora Elizabete Rodrigues de Campos Martins (PROARQ / UFRJ)

Professora Doutora Regina Abreu (UNIRIO)

Professora Doutora Rosane Maria Rocha de Carvalho (UERJ)

Rio de Janeiro

Março / 2013

A474 Alves, Giovana Cruz.
Arquitetura, linguagem e percepção em museus e centros culturais contemporâneos: polissemias no Oi Futuro Flamengo / Giovana Cruz Alves. Rio de Janeiro: UFRJ / FAU, 2013.

207 f.: il.; 30 cm.

Orientador: Cêça Guimaraens.

Dissertação (mestrado) – UFRJ / PROARQ / Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, 2013.

Referências bibliográficas: f. 185-198.

1. Museus (Arquitetura). 2. Museografia. 3. Percepção. 4. Arquitetura – Aspectos psicológicos. I. Guimaraens, Maria da Conceição Alves de. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura. III. Título.

CDD 727.6

AGRADECIMENTOS

À Cêça Guimaraens, pela preciosa orientação.

À Elizabete Martins, Regina Abreu e Rosane Carvalho, pela disponibilidade e contribuição.

Aos professores e colegas do PROARQ, por compartilharem conhecimentos.

A toda equipe do Oi Futuro, especialmente à Maria Arlete Gonçalves, Maria Helena Oliveira e Rafaela Rafael, pela imprescindível receptividade.

À Maria Arlete Gonçalves e aos arquitetos Gustavo Martins e Ana Paula Polizzo, pelas entrevistas concedidas.

Aos visitantes do Oi Futuro Flamengo, cujas contribuições foram primordiais.

Ao Pedro, pela incondicional companhia e pelo fundamental apoio em todos os momentos.

4

Aos meus pais e à minha irmã, por estarem sempre presentes, incentivando toda iniciativa de crescimento.

RESUMO

ARQUITETURA, LINGUAGEM E PERCEPÇÃO EM MUSEUS E CENTROS CULTURAIS CONTEMPORÂNEOS - POLISSEMIAS NO OI FUTURO FLAMENGO

Giovana Cruz Alves

Orientadora: Professora Doutora Cêça Guimaraens

Resumo da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Ciências em Arquitetura.

Partindo do entendimento da arquitetura como um elemento comunicador que transmite mensagens por meio de linguagens próprias, entendemos que os edifícios de museus e centros culturais comunicam significados e participam dos processos de percepção dos visitantes durante suas experiências museais.

Com o objetivo de investigar as linguagens da arquitetura e os modos de percepção nestes edifícios, este trabalho apresenta um estudo de caso realizado no Oi Futuro Flamengo (Rio de Janeiro - Brasil), que busca compreender as intenções implícitas no projeto arquitetônico, ao mesmo tempo em que mapeia as diferentes leituras espaciais dos visitantes. Tal estudo constitui um processo de verificação da correspondência entre a narrativa espacial proposta pelos arquitetos e os significados apreendidos pelo público.

Palavras-chave: arquitetura de museus; museografia; percepção; pesquisa de público.

Rio de Janeiro

Março / 2013

ABSTRACT

ARCHITECTURE, LANGUAGE AND PERCEPTION IN CONTEMPORARY MUSEUMS AND CULTURAL CENTERS - POLYSEMIES IN OI FUTURO FLAMENGO

Giovana Cruz Alves

Orientadora: Professora Doutora Cêça Guimaraens

Abstract da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Ciências em Arquitetura.

Based on the understanding of architecture as a communicator element which transmits messages through their own languages, we perceive that museums and cultural centers buildings communicate meanings and participate in the visitors' perception processes during their museum experiences.

Aiming to investigate the architectural languages and perception modes in these buildings, this work presents a case study conducted at Oi Futuro Flamengo (Rio de Janeiro - Brazil), which seeks to understand the intentions implied in architectural design, while mapping the visitors' different spatial readings. This study constitutes a process of verifying the correspondence between the spatial narrative proposed by architects and the meanings apprehended by the audience.

Keywords: museum architecture; museography; perception; audience research.

Rio de Janeiro

Março / 2013

SUMÁRIO

LISTA DE SIGLAS	09
LISTA DE ILUSTRAÇÕES	10
LISTA DE QUADROS	15
INTRODUÇÃO	16
1. apresentação do tema central da dissertação	17
2. razões da escolha do tema	20
3. objetivos da investigação	22
4. métodos da investigação.....	23
5. recorte temporal	29
6. fontes e referências teóricas	29
7. capítulos	30
CAPÍTULO 1	
o contexto e os conceitos	31
1.1. sociedade, comunicação e cultura na cidade contemporânea	32
1.2. arquitetura, linguagem e percepção – a condição subjetiva	38
CAPÍTULO 2	
museus e centros culturais contemporâneos	51
2.1. o significado sociocultural e o uso	52
2.2. a arquitetura e a relação do espaço com o visitante	64
2.3. os públicos e outros sujeitos.....	71

CAPÍTULO 3	
o caso do Oi Futuro Flamengo	79
3.1. a instituição: idealização e objetivos.....	80
3.2. o edifício: concurso e projeto arquitetônico	84
CAPÍTULO 4	
discursos e percepções no Oi Futuro Flamengo.....	106
4.1. a escrita dos arquitetos	107
4.2. a leitura dos visitantes	125
4.3. polissemias e arquiteturas.....	169
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	177
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS POR CAPÍTULO.....	185
BIBLIOGRAFIA GERAL	192
APÊNDICES.....	199
Apêndice A.....	200
ANEXOS	203
Anexo A	204

LISTA DE SIGLAS

IAB-RJ – Instituto de Arquitetos do Brasil – Departamento Rio de Janeiro

MAM-RJ – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

MT – Museu das Telecomunicações

PMRJ – Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro

PUC-Rio – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 _ Museu do Prado

Fonte: www.flickr.com/photos/pixelinpictures/ / Acesso em 18 de dezembro de 2012

Figura 02 _ Museu Judaico de Berlim

Fonte: daniel-libeskind.com/projects/jewish-museum-berlin/images/ / Acesso em 18 de dezembro de 2012

Figura 03 _ Fonte (1917)

Fonte: www.revistazaz.com.br/2012/duchamp/ / Acesso em 17 de fevereiro de 2013

Figura 04 _ Nova Galeria Nacional de Berlim

Fonte: www.flickr.com/photos/janmartin/ / Acesso em 17 de fevereiro de 2013

Figura 05 _ Centro Cultural Pompidou e platô *Beaubourg*

Fonte: www.placesinparis.com/centre-pompidou/ / Acesso em 03 de maio de 2012

Figura 06 _ Centro Cultural Pompidou

Fonte: www.placesinparis.com/centre-pompidou/ / Acesso em 03 de maio de 2012

Figura 07 _ Maquete do edifício do Oi Futuro Flamengo

Fonte: www.milazzo.com.br/ / Acesso em 03 de maio de 2012

Figura 08 _ Implantação do edifício de acordo com o projeto apresentado no concurso

Fonte: www.milazzo.com.br/ / Acesso em 03 de maio de 2012

Figura 09 _ Montagem fotográfica: vista do edifício com a rua que seria aberta

Fonte: www.arquitetos.arq.br/ / Acesso em 03 de maio de 2012

Figura 10 _ Planta e Corte esquemáticos

Fonte: www.milazzo.com.br/ / Acesso em 03 de maio de 2012

Figura 11 _ As escadas e o vão central do edifício

Fonte: Giovana Cruz | 13.04.12

Figura 12 _ Versão final da planta do primeiro pavimento (2005)

Fonte: COSTA, 2012. p. 60 e Giovana Cruz

Figura 13 _ Versão final da planta do segundo pavimento (2005)

Fonte: COSTA, 2012. p. 63 e Giovana Cruz

Figura 14 _ Versão final da planta do terceiro pavimento (2005)

Fonte: COSTA, 2012. p. 65 e Giovana Cruz

Figura 15 _ Versão final da planta do quarto pavimento (2005)

Fonte: COSTA, 2012. p. 66 e Giovana Cruz

Figura 16 _ Versão final da planta do subsolo

Fonte: COSTA, 2012. p. 44 e Giovana Cruz

Figura 17 _ Versão final da elevação lateral (esq.) e da elevação de fundos (dir.) (2005)

Fonte: www.milazzo.com.br / Acesso em 03 de maio de 2012

Figura 18 _ O diálogo entre o antigo e o novo nas fachadas

Fonte: www.oifuturo.org.br / Acesso em 03 de maio de 2012

Figura 19 - Fachada frontal do edifício

Fonte: Giovana Cruz | 13.04.12

Figura 20 _ Fachada lateral do edifício

Fonte: Giovana Cruz | 13.04.12

Figura 21 _ Área externa na lateral do edifício

Fonte: Giovana Cruz | 13.04.12

Figura 22 _ Implantação atual do edifício

Fonte: www.milazzo.com.br e Giovana Cruz / Acesso em 03 de maio de 2012

Figura 23 _ Biblioteca, sala de leitura e lounge no primeiro pavimento

Fonte: Giovana Cruz | 13.04.12

Figura 24 _ Biblioteca, sala de leitura e lounge no primeiro pavimento

Fonte: Giovana Cruz | 13.04.12

Figura 25 _ Museu das Telecomunicações no terceiro pavimento

Fonte: www.arcoweb.com.br/design/gringo-cardia-museografia-rio-22-05-2007 / Acesso em 03 de maio de 2012

Figura 26 _ *Cyber* Café no quarto pavimento

Fonte: Giovana Cruz | 13.04.12

Figura 27 _ Terraço no quarto pavimento

Fonte: Giovana Cruz | 08.11.12

Figura 28 _ Mapa do entorno do Oi Futuro Flamengo

Fonte: Google Earth e Giovana Cruz / Acesso em 15 de dezembro de 2012

Figura 29 _ Mapa dos principais equipamentos culturais - Centro expandido do Rio de Janeiro

Fonte: Google Earth e Giovana Cruz / Acesso em 15 de dezembro de 2012

Figura 30 _ Corte do edifício (2005)

Fonte: REVISTA PROJETO DESIGN, 2005, p. 47 e Giovana Cruz

Figura 31 _ Desenho original para o painel digital das fachadas lateral e de fundos

Fonte: pranchas originais do concurso

Figura 32 _ Nova versão do desenho para o painel das fachadas lateral e de fundos

Fonte: pranchas originais do concurso

Figura 33 _ Evolução da malha – processo criativo

Fonte: www.milazzo.com.br / Acesso em 03 de maio de 2012

Figura 34 _ Planta esquemática - níveis 1 e 2

Fonte: COSTA, 2012. p. 60 e Giovana Cruz

Figura 35 _ Planta esquemática – níveis 3 e 4

Fonte: COSTA, 2012. p. 63 e Giovana Cruz

Figura 36 _ Planta esquemática – níveis 5 e 6

Fonte: COSTA, 2012. p. 65 e Giovana Cruz

Figura 37 _ Planta esquemática – níveis 7 e 8

Fonte: COSTA, 2012. p. 66 e Giovana Cruz

Figura 38 _ Claraboia

Fonte: www.milazzo.com.br / Acesso em 03 de maio de 2012

Figura 39 _ Pano de vidro lateral

Fonte: www.milazzo.com.br / Acesso em 03 de maio de 2012

Figura 40 _ Nível 4 com aberturas originais da fachada frontal

Fonte: www.milazzo.com.br / Acesso em 03 de maio de 2012

Figura 41 _ Circulação vertical pelo sistema de escadas

Fonte: www.milazzo.com.br e Giovana Cruz / Acesso em 03 de maio de 2012

Figura 42 _ Planta esquemática – nível 1 - área externa

Fonte: COSTA, 2012. p. 60 e Giovana Cruz

Figura 43 _ Área externa

Fonte: Giovana Cruz | 06.09.12

Figura 44 _ Planta esquemática nível 1 – área interna

Fonte: COSTA, 2012. p. 60 e Giovana Cruz

Figura 45 _ Nível 1 - hall de entrada e biblioteca / sala de leitura

Fonte: Giovana Cruz | 06.09.12

Figura 46 _ Escadas

Fonte: Giovana Cruz | 06.09.12

Figura 47 _ Nível 1 - lounge

Fonte: Giovana Cruz | 06.09.12

Figura 48 _ Nível 1 – sala de leitura

Fonte: Giovana Cruz | 06.09.12

Figura 49 _ Planta esquemática nível 2

Fonte: COSTA, 2012. p. 60 e Giovana Cruz

Figura 50 _ Nível 2 – entrada da exposição ‘Agora Sim’

Fonte: Giovana Cruz | 06.09.12

Figura 51 _ Nível 2 – exposição ‘Agora Sim’

Fonte: Giovana Cruz | 06.09.12

Figura 52 _ Nível 2 – exposição ‘Agora Sim’

Fonte: Giovana Cruz | 06.09.12

Figura 53 _ Planta esquemática nível 3

Fonte: COSTA, 2012. p. 63 e Giovana Cruz

Figura 54 _ Nível 3 – exposição longa duração MT

Fonte: Giovana Cruz | 06.09.12

Figura 55 _ Planta esquemática – nível 4

Fonte: COSTA, 2012. p. 63 e Giovana Cruz

Figura 56 _ Nível 4 – exposição ‘Documental Imaginário’

Fonte: Giovana Cruz | 06.09.12

Figura 57 _ Nível 4 – exposição ‘Documental Imaginário’

Fonte: Giovana Cruz | 06.09.12

Figura 58 _ Planta esquemática – nível 5

Fonte: COSTA, 2012. p. 65 e Giovana Cruz

Figura 59 _ Nível 5

Fonte: Giovana Cruz | 06.09.12

Figura 60 _ Nível 5 – exposição ‘Predicament – Situações Difíceis’

Fonte: Giovana Cruz | 06.09.12

Figura 61 _ Nível 5 – exposição ‘Predicament – Situações Difíceis’

Fonte: Giovana Cruz | 06.09.12

Figura 62 _ Planta esquemática – nível 6

Fonte: COSTA, 2012. p. 65 e Giovana Cruz

Figura 63 _ Nível 6 – entrada do Museu das Telecomunicações

Fonte: Giovana Cruz | 06.09.12

Figura 64 _ Nível 6 – Museu das Telecomunicações

Fonte: Giovana Cruz | 06.09.12

Figura 65 _ Nível 6 – Museu das Telecomunicações

Fonte: Giovana Cruz | 06.09.12

Figura 66 _ Nível 6 – Museu das Telecomunicações

Fonte: Giovana Cruz | 06.09.12

Figura 67 _ Nível 6 – Museu das Telecomunicações

Fonte: Giovana Cruz | 06.09.12

Figura 67 _ Planta esquemática – nível 7

Fonte: COSTA, 2012. p. 66 e Giovana Cruz

Figura 68 _ Planta esquemática – nível 8 – cyber café

Fonte: COSTA, 2012. p. 66 e Giovana Cruz

Figura 69 _ Nível 8 – cyber café

Fonte: Giovana Cruz | 06.09.12

Figura 70 _ Planta esquemática – nível 8 - terraço

Fonte: COSTA, 2012. p. 66 e Giovana Cruz

Figura 71 _ Nível 8 – terraço

Fonte: Giovana Cruz | 08.11.12

Figura 72 _ Nível 8 – terraço

Fonte: Giovana Cruz | 08.11.12

Figura 73 _ Vista do edifício a partir do interior do elevador

Fonte: Giovana Cruz | 06.09.12

Figura 74 _ Vista da fachada do edifício a partir do Largo do Machado

Fonte: Giovana Cruz | 22.02.2013

Figura 75 _ Vista da fachada do edifício a partir do Largo do Machado

Fonte: Giovana Cruz | 22.02.13

LISTA DE QUADROS

Quadro 01 _ Quadro de visitantes participantes do percurso comentado

Quadro 02 _ Quadro de acompanhamento de visitas mediadas

INTRODUÇÃO

1. apresentação do tema central da dissertação

O gosto por visitar museus e centros culturais e o interesse por questões relativas à arte, à cultura e às experiências estéticas foram os fatores cruciais para o início desta pesquisa. Adquiri a prática de frequentar exposições durante a faculdade de Arquitetura, época em que tive a oportunidade de viajar e conhecer diversas cidades. Durante estas viagens, principalmente, a atividade passou a ser frequente, quase sagrada em meus roteiros. Era como se isso validasse o ganho cultural que a viagem me trazia, já que em grande parte das vezes eu tinha a oportunidade de conhecer algo novo ou aprimorar os conhecimentos sobre algo já familiar. O contato com as obras, com os objetos expostos e com o edifício do museu (que algumas vezes foi ‘a principal peça da mostra’) era sempre muito valioso. Algumas visitas, no entanto, se destacavam em meio a tantas outras. Era como se elas ‘falassem’ mais alto, ou mais de perto. E estes fatos me levaram a refletir sobre o papel que a configuração espacial do ambiente expositivo desempenhava neste meu processo de percepção. Seria a arquitetura uma das responsáveis por aquela ‘emoção a mais’ que eu sentia? Teriam os outros visitantes percebido o espaço e os objetos da mesma maneira que eu? Poderia o arquiteto conduzir, de alguma maneira, as percepções e sensações do visitante através de suas escolhas projetuais?

É importante dizer, neste momento, que não somente eu desfrutava desta extraordinária atividade. Naqueles primeiros anos do século XXI os museus e centros culturais já estavam consolidados nas cidades e suas mega-exposições já eram consideradas uma das principais atividades culturais e de lazer dos grandes centros urbanos. A verdade é que a nova configuração e o novo significado das instituições museológicas já vinham se formando desde as últimas décadas do século XX, quando adentramos essa era que muitos chamam de pós-moderna, mas que eu prefiro chamar de hipermoderna, concordando com Lipovetzky (2004). O fato é que independente do nome, algumas características da era contemporânea não passam despercebidas por nós, que vivemos hoje. Sabemos que esses novos tempos vieram de ‘mãos dadas’ com uma nova lógica de comunicação, uma nova velocidade no fluxo de informação, uma nova valorização do espetáculo e um novo incentivo para as práticas de consumo (dentre outras coisas). Nesse sentido, as exposições, atividades fundamentalmente comunicativas nos museus e centros culturais, adquiriram outro fôlego, outras roupagens e,

principalmente, outro lugar na vida social dos indivíduos. Informação, comunicação e cultura conquistaram espaço neste cenário global, incentivando as visitas a estes espaços e, conseqüentemente, promovendo a educação, o lazer e o entretenimento dos públicos. Do ponto de vista da configuração urbana, os museus, centros de cultura, e equipamentos culturais de modo geral, passaram a ocupar lugares privilegiados nas cidades, e, além disso, começaram a incrementar o desenvolvimento econômico das cidades através do incentivo ao turismo.

A criação do Centro Pompidou, em Paris, foi o fato que, certamente, estabeleceu um marco na história da arquitetura dos museus. O projeto de Renzo Piano e Richard Rogers, selecionado através de um concurso internacional em 1972, definiu os contornos deste edifício que se tornaria um novo centro de vivência cultural e reanimaria, conseqüentemente, a cena da área central de Paris. Tecnologia, movimento e flexibilidade protagonizaram o projeto que é, até hoje, tão referenciado.

Desde então, novos espaços culturais passaram a ser criados com grande frequência, principalmente nos países da Europa e nos Estados Unidos, mas também no Brasil. Estes espaços inauguraram desde novos projetos arquitetônicos a ampliações e adaptações de edifícios existentes. Dentre eles estão: a Staatsgalerie (Stuttgart, Alemanha) cujo projeto, de James Stirling e Michael Wilford, foi vencedor de um concurso lançado em 1977; a Fundação Pilar e Joan Miró (Palma de Mallorca, Espanha), projetada por Rafael Moneo em 1986; a Pinacoteca do Estado de São Paulo (São Paulo, Brasil), reformulada por Paulo Mendes da Rocha em 1993; a Tate Modern (Londres, Inglaterra), cujo projeto de readequação, assinado por Herzog & De Meuron, foi desenvolvido em 1994 para um concurso internacional de arquitetura; o MAXXI (Roma, Itália), cujo projeto, também escolhido por meio de concurso em 1998, tem Zaha Hadid como autora; o Museu Histórico Militar (Dresden, Alemanha), projetado por Daniel Libeskind, na ocasião do concurso em 2001; o Museu Isabella Stewart Gardner (Boston, Estados Unidos), cuja expansão foi assinada por Renzo Piano, em 2005.

O que nota-se a partir de um breve olhar sobre este período que seguiu o marco Pompidou, é que a grande maioria dos novos museus e centros culturais começou a apostar em um conceito de espaço ‘vivo’, ou espaço ‘polissêmico’, o que poderíamos entender como um espaço

múltiplo, de funções diversas, aberto às distintas apropriações, e participante da vida social e da formação educacional dos cidadãos. Além disso, estando imersas em um tempo de grande revolução comunicacional, onde a transmissão das informações atingiu uma velocidade até então inimaginável, estas novas instituições passaram a representar uma nova forma de comunicar, pautada no entretenimento, no encantamento sensorial, na tecnologia e no efêmero.

Neste contexto, as novas funções assumidas pelos museus, associadas às evoluções tecnológicas da construção e às inusitadas solicitações espaciais da arte contemporânea, deram origem à ‘era da multiplicidade’ das soluções funcionais e simbólicas para estes edifícios culturais. Projetos novos, readequações ou ampliações de edifícios existentes. Instituições de arte, de ciência, de história, ou de etnologia. Museus gerais ou específicos. Centros de cultura inseridos nas grandes cidades ou em meios rurais. A quantidade de variáveis se tornou imensa e, em função delas, as soluções arquitetônicas vêm se diversificando a cada dia. Na busca pela atratividade de público e pelo bom desempenho de sua função educativa e sociocultural, os museus e os centros culturais contemporâneos têm apostado no uso de linguagens espaciais capazes de capturar a atenção do visitante, além de proporcioná-lo conforto e clareza na transmissão das informações. Mas que linguagens são essas? Como elas se definem? Que mensagens elas carregam e como são decodificadas?

Tais questionamentos traduzem, dentre outras coisas, algumas orientações teóricas fundamentais para o desenvolvimento do trabalho: aqui, a arquitetura é entendida não só como forma e função, mas como a materialização de uma expressão cultural, que permite através dos seus vazios a experiência do espaço pelos usuários. E, considerando a arquitetura na condição de mensagem, compreendemos a fruição espacial como uma espécie de diálogo entre arquitetos e usuários, que comunica diversos e inesperados significados por meio da vivência no edifício. Sendo assim, através deste caráter cultural e comunicacional que atribuímos à disciplina arquitetônica, percebemos que a abrangência de um edifício atravessa desde o âmbito concreto, ao âmbito subjetivo dos espaços pessoais dos indivíduos.

Com base no cenário apresentado, a dissertação trata dos múltiplos diálogos travados pela arquitetura nos edifícios museais, observando-se as linguagens espaciais utilizadas pelos

arquitetos e as percepções suscitadas pelo objeto arquitetônico nos visitantes. No entanto, importa aqui contextualizar e caracterizar a arquitetura dos edifícios de museus com base nos conhecimentos adquiridos através de outras pesquisas, para concentrar os esforços deste estudo na investigação do papel simbólico e significativo que as narrativas espaciais do edifício desempenham na experiência museal dos sujeitos. Citando Solà-Morales, podemos dizer que a pesquisa aborda os museus e centros culturais:

[...] não somente como tipologias arquitetônicas nem como simples exemplos da história da arquitetura, mas como dispositivos atuantes na cultura urbana moderna e capazes de criar tanto o ambiente físico como também o entorno simbólico onde se desenvolve a vida coletiva. (SOLÀ-MORALES, 1986, p. 6, tradução nossa).¹

Sem a pretensão de encontrar fórmulas projetuais, ou obter resultados sobre o que é ‘certo ou errado’ nos espaços museais, o estudo se concentra na investigação de um edifício apenas, o Oi Futuro Flamengo (Rio de Janeiro, Brasil), objeto através do qual procuramos contrapor os discursos arquitetônicos construídos pelos arquitetos e os significados espaciais apreendidos pelos visitantes, com o intuito de compreender em que medida o caráter simbólico da edificação participa da experiência museal dos diversos públicos que por ali passam.

2. razões da escolha do tema

Além dos estímulos pessoais que me levaram à escolha do tema, uma outra razão foi fundamental para o desenvolvimento dessa pesquisa. É notório que os museus e centros culturais estão ‘em alta’ em todo o mundo e que o aspecto comunicacional destas instituições atingiu o seu auge, através, principalmente das grandiosas e diversas exposições, de longa e curta duração, que são apresentadas aos públicos dia após dia. Vários debates, inclusive, têm sido propostos no âmbito acadêmico e institucional, com a finalidade de discutir e aprimorar o

¹ “[...] no solo como tipologias arquitectónicas ni como simples ejemplos de la historia de la arquitectura, sino como dispositivos actuantes en la cultura urbana moderna capaces de crear tanto el ambiente físico como también el entorno simbólico em el que se desarrolla la vida colectiva.” (SOLÀ-MORALES, 1986, p. 6).

desenvolvimento dessas importantes atividades que se conformam, hoje, como a principal âncora das instituições museais. Segundo PIRES (apud CURY, 2005a, p. 9) “Se a primeira função da instituição museus foi coletar artefatos culturais, e a segunda, pesquisá-los, contemporaneamente sua função principal é a de comunicação.”

Tendo em vista que esta faceta comunicacional das instituições culturais colocou em evidência os receptores das mensagens museais, ou seja, os visitantes, muitas pesquisas no âmbito museológico têm centrado os esforços em conhecer os perfis dos públicos, descobrir seus gostos, seus meios de comunicar, seus modos de perceber e interpretar as informações transmitidas, através dos chamados estudos de recepção. Esses estudos visam, em geral, aproximar as duas pontas desta atividade comunicacional (os visitantes e os profissionais que atuam nas instituições), e aprimorar os processos de concepção das exposições para que, cada vez mais, o público possa absorver as mensagens propostas pelo museu, através de uma experiência prazerosa e enriquecedora. Esses estudos, no entanto, se concentram, em geral, nas áreas de museologia, comunicação e arte-educação.

Com base nesse cenário, se levarmos em conta que o espaço arquitetônico do museu ocupa a posição de estruturador fundamental de uma exposição, tanto para quem concebe, como para quem visita, deveríamos nos esforçar também, para compreender as relações que a arquitetura estabelece com a experiência museal dos públicos.

É nesse sentido que a presente dissertação busca aproximar o fazer arquitetônico da vivência espacial, no âmbito do tema museal, realizando um estudo de caso no edifício do Oi Futuro Flamengo, no Rio de Janeiro, Brasil.

A escolha do edifício fundamentou-se, primeiramente, na época do projeto. Era necessário que o projeto arquitetônico do museu ou centro cultural estivesse inserido no contexto contemporâneo das práticas museográficas. Nesse sentido, vários edifícios poderiam ser pesquisados no âmbito brasileiro, dentre eles o Oi Futuro Flamengo, que foi projetado em meados de 2000 (época em que se deu o Concurso Nacional de Arquitetura para o então Museu do Telephone). No entanto, outras características, relativas à viabilidade da pesquisa, também foram decisivas para a escolha deste edifício, visto que o estudo de caso exigiria um contato com o espaço em si, com a equipe da instituição e com os arquitetos responsáveis pelo

projeto. Desta forma, bastou verificar as seguintes vantagens em relação ao Oi Futuro Flamengo: o edifício está situado no Rio de Janeiro, o que facilitaria o acesso; a instituição se mostrou aberta aos diálogos, os quais seriam fundamentais para o desenvolvimento do trabalho; os arquitetos têm seus escritórios sediados na capital fluminense, o que tornaria mais viável o contato com essas importantes personagens.

De fato, todas essas facilidades foram fundamentais para o desenvolvimento da pesquisa, que exigiu um contato muito próximo com a instituição, os arquitetos e, principalmente, os públicos.

3. objetivos da investigação

A contribuição da presente pesquisa para a arquitetura e, sobretudo, para a arquitetura museográfica se dá no sentido de possibilitar o conhecimento aprofundado e a avaliação de um edifício cultural contemporâneo, com base, principalmente, na análise da percepção de seus públicos. Considerando o edifício estudado como um espaço vivencial, ou seja, um edifício consolidado e ocupado, a pesquisa permite um confronto entre as leituras realizadas por aqueles que utilizam a arquitetura e os discursos construídos por aqueles que a projetaram. Dessa forma, é possível, ainda, aferir o quão equivalentes são essas ‘visões’ e o quão subjetiva é a experiência do visitante em um espaço museológico. Vale dizer que, apesar dos resultados aqui procurados não possuírem um caráter generalizador, visto que algumas das variáveis em questão estão em função do edifício escolhido, os procedimentos utilizados no desenvolvimento da pesquisa poderiam, perfeitamente, ser aplicados em estudos que se propusessem a buscar informações semelhantes em outros edifícios culturais da atualidade. Apesar disso, vale ressaltar que a construção de um modelo metodológico não constitui um objetivo deste trabalho.

Constituem, sim, os objetivos gerais desta pesquisa: discutir a arquitetura dos espaços expositivos contemporâneos, levando em consideração o seu papel enquanto participante do processo comunicativo que se dá durante a fruição do visitante; conhecer e problematizar as

linguagens e percepções nos museus e centros culturais contemporâneos, com base em fundamentos teóricos e pesquisas práticas.

Além disso, alguns objetivos específicos se destacam: verificar o desempenho da arquitetura na condição de elemento significativo para a experiência museal; verificar as semelhanças e diferenças entre a narrativa espacial proposta pelos arquitetos e os significados apreendidos e interpretados pelos públicos no edifício do Oi Futuro Flamengo.

Considerando a subjetividade inerente ao espaço vivencial (ocupado e percebido pelo homem), sabemos que os significados atribuídos ao edifício pelos distintos públicos nunca serão exatamente iguais. Com base no repertório cultural, social e pessoal de cada usuário, a arquitetura se transforma em diversos espaços pessoais, traduzindo universos particulares de cada indivíduo. O que veremos, então, neste trabalho, é: até que ponto a arquitetura é capaz de transmitir o discurso pretendido pelo arquiteto, e até que ponto ela se transforma e se atualiza no momento em que é vivenciada e percebida pelos usuários.

A partir das reflexões que o trabalho pretende fomentar e dos resultados encontrados, espera-se contribuir para a compreensão das dimensões subjetivas (pessoais e sociais) da vivência espacial e, conseqüentemente, para o exercício projetual dos novos museus e centros culturais, através do qual os arquitetos da atualidade têm se dedicado, cada vez mais, às expectativas do público.

4. métodos da investigação

A opção por trabalhar com um tema relativo às linguagens e percepções da arquitetura de museus e centros culturais conduziu a pesquisa para um campo que pudesse combinar a teoria e a experiência prática. Discutir arquitetura enquanto elemento comunicador, falar de subjetividades, de experiência, de linguagens e, principalmente, de percepção sem prever a participação das ‘personagens’ que se envolvem diariamente com estes espaços seria, certamente, um grande equívoco. Diante da complexidade e da subjetividade inerentes a um trabalho que envolve o público, a pesquisa se delineou em torno do *estudo de caso* de um só

edifício, o Oi Futuro Flamengo, considerando também que não havia qualquer pretensão de atingir resultados quantitativos ou criar teorias generalistas.

Em acordo com Studart, Almeida e Valente (2003, p.148), considera-se que a experiência museal se dá através da interação de três contextos: o contexto pessoal, o contexto social e o contexto físico. O contexto pessoal diz respeito às características individuais do visitante, sua idade, profissão, nacionalidade, seus interesses, motivações, suas experiências anteriores, seus conhecimentos adquiridos e sua personalidade. É formado por uma combinação de fatores que gera um caráter único e exclusivo daquela pessoa. Já o contexto social revela a situação em que o visitante se encontra, dentro da dinâmica social, no momento da sua experiência no espaço. Ou seja, sobre este aspecto, importa saber se o visitante está sozinho, se está acompanhado da família, dos amigos, se está compondo um grupo de estudantes em visita guiada, etc. Por fim, o contexto físico se refere às características espaciais da exposição, o que envolve os atributos da arquitetura edificada, dos objetos expostos e das interferências construtivas do projeto expográfico. As cores e os materiais apresentados no espaço, as relações entre o objeto exposto e o visitante, a existência de janelas, a possibilidade de visualização do espaço exterior, a interferência da luz natural, a predominância da verticalidade ou horizontalidade, e outros aspectos de caráter espacial determinam o contexto físico que acolhe o visitante.

Compreendendo estes três contextos, vamos aqui reconhecer, então, a existência de três categorias de variáveis no processo da experiência museal. Portanto, levando em consideração o objetivo de problematizar a percepção do visitante em relação à arquitetura do edifício de museu, optou-se por neutralizar a variável do contexto físico, trabalhando com um só edifício e uma só montagem expositiva. Desta maneira, foi possível garantir que todas as impressões e percepções dos visitantes estivessem relacionadas a um só contexto físico. Consequentemente, foi possível saber se os contextos social e pessoal de cada visitante imprimem grande influência na interpretação dos espaços ou se os elementos físicos conformados pela arquitetura (neste caso, permanente e efêmera) conduzem as interpretações por caminhos semelhantes.

Para analisar, então, as informações coletadas com o público e atingir os objetivos propostos, foi necessário realizar, também, uma pesquisa junto aos idealizadores/gestores e arquitetos do Oi Futuro Flamengo, de modo que as fontes fundamentais da investigação foram constituídas justamente por este tripé: idealizadores/gestores, arquitetos e públicos. Aos dois primeiros (idealizadores/gestores e arquitetos), deve-se a caracterização da instituição enquanto equipamento sociocultural e a concepção formal e espacial da mesma. Aos últimos deve-se a interpretação desse conjunto formado pela instituição e o edifício e a propagação das mensagens apreendidas no mesmo.

A fim de garantir, portanto, que os objetivos da pesquisa fossem alcançados, algumas estratégias e métodos se mostraram mais indicados que outros. Por mesclar abordagens teóricas e práticas e tratar de um tema bastante multidisciplinar, o trabalho foi desenvolvido a partir de uma investigação multimétodos, que utilizou diferentes fontes e técnicas para coleta de informações, com o objetivo de acumular um bom número de dados que enriquecesse o trabalho e conferisse coerência ao mesmo. Nesse sentido, do ponto de vista metodológico, a pesquisa foi estruturada em três etapas sequenciais, que se distinguem justamente pelos materiais e métodos que solicitam.

Em um primeiro momento, de aporte teórico, o método consistiu em uma *revisão bibliográfica* que permitiu: 1) o conhecimento das principais orientações teóricas e dos conceitos básicos que seriam abordados; 2) uma revisão do tema da arquitetura dos museus e centros culturais, principalmente no contexto das últimas quatro décadas.

No segundo momento, foram realizadas *pesquisas documentais e entrevistas* com o intuito de conhecer previamente o objeto escolhido para estudo de caso. Os métodos tiveram como objetivos: 1) a compreensão da história institucional do Oi Futuro Flamengo; 2) o conhecimento do projeto arquitetônico vencedor do Concurso Público Nacional de Arquitetura Telemar – Museu do Telephone, ocorrido no ano 2000.

No terceiro e último momento, referente ao estudo de caso propriamente dito, o foco esteve direcionado ao conhecimento dos discursos arquitetônicos do Oi Futuro Flamengo e à compreensão dos processos de ‘escrita’ e ‘leitura’ deste edifício. Nessa etapa, os arquitetos responsáveis pelo projeto e os diversos públicos foram as principais fontes de informações.

Para a coleta de dados foram utilizadas três estratégias: com os arquitetos foi utilizada a *entrevista*, enquanto que com os públicos foram utilizados os métodos da *observação participante* e do *percurso comentado*, todos conceituados mais adiante.

De posse das informações foi possível contrapor as narrativas e os significados sugeridos pelos arquitetos no projeto, daqueles apreendidos pelos visitantes durante a experiência no espaço e verificar a correspondência ou não correspondência entre esses diferentes discursos espaciais.

Revisão Bibliográfica

A revisão bibliográfica teve como objetivo gerar um conhecimento do que já foi estudado sobre o tema proposto e construir uma base para a proposição do estudo de caso. Com a utilização deste método foi possível: discutir os principais conceitos da pesquisa; conhecer as características da museografia atual, sua evolução historiográfica e suas tendências atuais; caracterizar a participação do público na atividade expositiva contemporânea; obter informações iniciais sobre o objeto escolhido para o estudo de caso.

Pesquisa Documental

A pesquisa documental constituiu a busca de um conhecimento prévio sobre o objeto escolhido para estudo de caso. Os documentos pesquisados compõem um acervo de memória do Oi Futuro e através dos mesmos foi possível conhecer, principalmente, os dados relativos ao concurso de arquitetura, à premiação e aos procedimentos de obra.

Entrevista

Neste trabalho, a entrevista foi utilizada, em um primeiro momento, para obtenção de informações sobre o histórico e a idealização do Oi Futuro Flamengo. Foi aplicada com Maria Arlete Gonçalves, Diretora Cultural que está vinculada à instituição desde que esta ainda era conhecida como Museu do Telephone. O intuito foi colher dados que contribuíssem para a compreensão do processo de transição entre Museu do Telephone e Oi Futuro e do processo de caracterização deste último.

Em etapa subsequente, a entrevista também foi utilizada com os arquitetos do escritório Oficina de Arquitetos, responsável pela criação do projeto vencedor do Concurso Público Nacional de Arquitetura ocorrido em 2000. Através deste método foi possível entender o processo criativo que deu origem ao referido projeto, o discurso que se pretendeu transmitir naquele momento, e as escolhas projetuais que foram feitas em função da narrativa espacial proposta.

Ambas as entrevistas foram do tipo semiestruturada, de forma que, com base em um conhecimento prévio dos assuntos tratados, foi possível indicar intenções e aspirações, sem impedir, no entanto, novas e surpreendentes informações. Portanto, as entrevistas consistiram em conversas, norteadas por roteiros preestabelecidos, e por meio das quais foram abordados assuntos específicos.

Observação Participante

A observação participante implica a inserção e integração do pesquisador no ambiente estudado por um período de tempo, para que ele observe de perto as ações e os comportamentos dos grupos de usuários do espaço, e até interaja com os mesmos, no intuito de coletar informações. Neste método também é possível dirigir perguntas específicas aos usuários do espaço, mas é preciso saber “[...] o momento apropriado para perguntar, assim como o que perguntar.” (FOOTE-WHYTE, 1975, p. 81)

Este método foi aplicado no período de dois meses, que é o tempo médio de duração das exposições temporárias no Oi Futuro. Antes de iniciar a observação propriamente dita, estive no edifício na condição de visitante para conhecer e observar a exposição montada na época. Nos dias que se seguiram, pude observar os usuários do centro cultural, tanto aqueles que frequentavam os ambientes de permanência como aqueles que visitavam as exposições temporárias e o Museu. Algumas observações foram feitas ainda durante visitas mediadas, o que foi possível a partir da colaboração da equipe educativa do Oi Futuro. Em todo o período de observação, me identifiquei poucas vezes como pesquisadora. A grande parte das informações registradas a partir deste método foram capturadas sem que os visitantes me notassem nesta posição.

Percurso Comentado

O percurso comentado foi aplicado com o público durante o mesmo período de realização da observação participante. A opção por este método deveu-se ao caráter mais ‘natural’ e ‘essencial’ das informações que permite coletar. Consiste na captura de informações durante o percurso do sujeito pelo espaço pesquisado. Neste caso é imprescindível que o pesquisador se identifique, já que ele acompanha o visitante durante o seu percurso. O pesquisador ainda fica responsável por fazer anotações e registrar as falas e os comportamentos do mesmo, podendo, inclusive, estimular os comentários do participante, sem induzir, no entanto, as suas percepções. Ao final da visita deve ser solicitado ao visitante que faça uma *recuperação do percurso* de maneira sequencial, de forma que sua memória imediata possa vir à tona revelando os significados absorvidos.

No caso desta pesquisa, os percursos não foram previamente definidos e o tempo das visitas também foi determinado pelos participantes. Esta escolha teve o objetivo de não repelir a participação dos visitantes com um formato muito fechado de visita, visto que foram abordados visitantes espontâneos. Além disso, esta liberdade também contribuiu para observações de dados importantes como as escolhas de percursos e os tempos de permanência nos ambientes, o que revelou, em parte, o nível de atratividade do edifício para cada visitante.

O percurso foi realizado com 16 visitantes, que foram abordados em dias e horários diferentes durante os dois meses de pesquisa em campo. A escolha dos participantes foi feita de modo aleatório, mas teve o objetivo de obter um grupo mais diverso possível. É importante dizer que a quantidade de percursos realizados foi estabelecida conforme aponta o autor do método. De acordo com Thibaud (2002), o número de participantes da pesquisa deve ser ponderado à medida que os percursos vão sendo realizados. Recomenda-se interromper a realização dos percursos no momento em que cessarem as informações novas e relevantes.

Em período anterior ao determinado para a pesquisa de campo, foram realizados outros 2 percursos comentados, com caráter de teste, para verificar a necessidade de aprimoramento e adaptação do método.

5. recorte temporal

Com base no que já foi apresentado, o recorte temporal que envolve o presente trabalho parte da década de 1970, época em que se deu uma ruptura nos modos de construir e perceber a arquitetura de museus, até os dias de hoje. Vale ressaltar que esse recorte compreende também uma série de características socioculturais que muito influenciam o olhar contemporâneo sobre a experiência museal.

6. fontes e referências teóricas

O trabalho aqui apresentado teve como embasamento teórico um conjunto diverso de fontes e referências, a partir das quais se buscou dar conta do caráter multidisciplinar e multifacetado que o próprio tema museológico traz para o trabalho.

No primeiro momento, foi importante contextualizar o tema, trazendo uma leitura mais ampla sobre a cultura, a comunicação e os modos de vida dessa sociedade que vive o período contemporâneo. O entendimento desta contemporaneidade, a partir de Gilles Lipovetzky e Zygmunt Bauman, como uma era de compressão do tempo, de velocidade das informações, de moda, consumismo e constante remodelação dos indivíduos foi fundamental para a compreensão dos processos de mudança no próprio contexto museal.

No momento seguinte, os autores Bruno Zevi, Edward Hall, Juhani Pallasmaa, Elvan Silva, Steven Holl, Pedro Janeiro e Coelho Netto trouxeram importantes contribuições para uma leitura da arquitetura enquanto espaço vivencial. A proposta de pesquisar o caráter comunicacional da arquitetura do centro cultural Oi Futuro Flamengo a partir, primordialmente, da interpretação espacial dos próprios visitantes pressupõe um entendimento claro das dimensões subjetivas inerentes a um espaço arquitetônico construído e ocupado.

Com base nessas premissas, o tema museológico teve, por um lado, Josep Maria Montaner e Aurora Leon como principais referências teóricas para a construção de um panorama da

arquitetura museal dos últimos anos, e por outro, Marília Cury, Rosane Carvalho, Adriana Almeida, Denise Studart e Maria Valente, como importantes referências para o conhecimento dos processos de recepção dos visitantes e dos estudos de público nos museus e centros culturais contemporâneos.

Em relação ao estudo de caso no Oi Futuro Flamengo, a pesquisa contou, principalmente, com informações documentais do acervo de memória da instituição, que forneceram dados para o princípio da construção historiográfica da nova edificação. Esses dados foram complementados, no entanto, com a colaboração de Maria Arlete Gonçalves, uma das idealizadoras do projeto que daria origem ao Oi Futuro. Além disso, a pesquisa contou ainda com informações de Ana Paula Polizzo e Gustavo Martins, arquitetos que representaram o escritório Oficina de Arquitetos nesta pesquisa, e com as indispensáveis declarações e contribuições dos visitantes do Oi Futuro.

7. capítulos

Para discutir os temas propostos e atingir os objetivos pretendidos, o trabalho foi estruturado em quatro capítulos, descritos a seguir.

O capítulo 1 trata de expor os contextos gerais que circundam o tema central da pesquisa e os conceitos fundamentais que permeiam o trabalho - *arquitetura, linguagem e percepção*.

O capítulo 2 apresenta o tema ‘museus e centros culturais contemporâneos’, trazendo um panorama sobre a arquitetura desses espaços e sobre os sujeitos que atuam na construção dos significados da experiência museal.

O capítulo 3 fala sobre o caso específico do Oi Futuro Flamengo, abordando o processo de idealização da instituição e o concurso que deu origem ao projeto arquitetônico.

Por fim, o capítulo 4 traz os discursos do Oi Futuro Flamengo, com base na ‘escrita’ dos arquitetos e na ‘leitura’ dos visitantes. A análise desses discursos também é apontada neste último capítulo que antecede as considerações finais do trabalho.

CAPÍTULO 1

o contexto e os conceitos

- 1.1. sociedade, comunicação e cultura na cidade contemporânea
- 1.2. arquitetura, linguagem e percepção – a condição subjetiva

1.1. sociedade, comunicação e cultura na cidade contemporânea

O anseio por refletir e discutir o que poderíamos chamar aqui de práticas museais contemporâneas tem revelado, não apenas no caso deste trabalho, mas também no de diversas outras pesquisas, uma necessidade outra de debater a própria sociedade contemporânea e os contextos políticos, econômicos e culturais que a cercam. Por que será que se tornou tão recorrente construir, reformar, visitar e discutir os museus nos dias de hoje? Por que sociólogos, antropólogos, psicólogos, museólogos, arquitetos, artistas e outros profissionais de áreas diversas se debruçam sobre o tema museal a fim de abordar os mais variados aspectos desta prática? Sem dúvida, um dos motivos é o fato da atividade museal dos dias atuais deixar transparecer características dos modos de vida e da lógica temporal que regem a sociedade contemporânea, o que motiva um interesse ainda maior acerca desse debate.

32

Marcada pela efemeridade, pelo consumismo e pelo individualismo, essa sociedade em que vivemos, ou, de acordo com Lipovetsky (2004), essa sociedade da hipermodernidade², se apresenta como aquela em que *o tempo* adquire um caráter fundamental nas mais diversas questões que permeiam os distintos âmbitos da vida. Vivemos na sociedade do *tempo presente*, onde o *agora* é a ordem dominante. Vivemos no tempo em que as mudanças são contínuas e o que se aplicou *ontem* já não se aplica *hoje*, e o que é bom *hoje* já não será *amanhã*.

Segundo Bauman (2001, p. 8), fluidez é a “[...] principal metáfora para o estágio presente da era moderna”. Isso porque fluidez é a qualidade dos objetos líquidos e gasosos que permite a constante adequação de suas formas quando são submetidos a tensões. Portanto, poderíamos, ainda, chamar a atual modernidade de líquida, fluida e leve, ou de tempo em que as pessoas e

² O autor chama de hipermodernidade a era em que vivemos hoje. Para ele, a pós-modernidade foi uma curta fase de transição, substituída pela hipermodernidade, a era em que os valores modernos não são superados, mas sim remodelados e levados ao extremo.

as coisas são capazes de se adequar às novas solicitações e pressões que o mundo apresenta. Flexibilidade e pré-disposição às mudanças são os requisitos básicos dessa modernidade contemporânea, onde as novidades são constantes.

Como consequência dessa exaltação ao presente e desse anseio por novidades, poderíamos falar, também, de uma sociedade-moda, onde as ‘coleções’ não são lançadas apenas nos ciclos das estações, mas surgem a toda hora, em todos os âmbitos da vida. Uma sociedade “[...] completamente reestruturada pelas técnicas do efêmero, da renovação e da sedução permanentes.” (LIPOVETSKY, 2004, p. 60) Nessa sociedade, onde o desejo de fluidificar as coisas, de torná-las leves e superáveis vem acompanhado de um caráter mercantilista, o poder de mudança e de renovação está constantemente disponível em prateleiras comerciais. Basta adquirir um produto novo para se sentir atual. E é por isso que, atualmente, quase tudo é substituído com muita rapidez, na mesma presteza em que o mercado da criação desenvolve e lança novos produtos, passíveis de mais sucesso e maior rentabilidades que os anteriores. “As modas vêm, e vão com velocidade estonteante, todos os objetos de desejo se tornam obsoletos, repugnantes e de mau-gosto antes que tenhamos tempo de aproveitá-los.” (BAUMAN, 2001, p. 186) Vivemos substituindo coisas, produtos, e até mesmo conceitos e opiniões. Tudo chega e sai em ciclos de novidades. Desde um aparelho de celular, a um corte de cabelo, uma cidade turística, um artista, um emprego ou um movimento político. Tudo isso, no atual contexto social, absorveu a lógica da moda e, portanto, se tornou passível de ser rapidamente trocado, por uma novidade, por algo mais ‘evoluído’, que dará conta de reinar nos próximos *15 minutos de fama*³. Como aponta Charles (2004, p.18), “[...] a moda possibilitou a desqualificação do passado e a valorização do novo; a afirmação do individual sobre o coletivo, graças à subjetivação do gosto; o reinado do efêmero sistemático.”

É fato que essa lógica da moda não é de hoje. A modernidade já havia introduzido essa ideia da novidade em ciclos, que ratificava o desejo da época de romper com as tradições e conquistar autonomia para os indivíduos. (CHARLES, 2004) A moda representava, portanto, a oportunidade de renovação e de liberdade para uma sociedade alicerçada, até então, na transmissão dos costumes, dos métodos e das crenças. Contudo, naquele momento, o desejo

³ Na década de 1960 o artista Andy Warhol disse: “In the future everybody will be world-famous for 15 minutes.” (www.warhol.org)

pelo novo se restringiu a alguns âmbitos da vida social e, principalmente, a algumas parcelas da sociedade. Hoje, ao contrário, com o progresso na área dos transportes e das telecomunicações, e com o crescimento massificado das atividades de consumo, a moda se difundiu, atingindo toda a esfera social e reestruturando a sociedade através dos conceitos de sedução e renovação permanente. Segundo Charles (2004), esse *boom* da moda (ocorrido no início da segunda metade do século XX) foi o grande marco da nossa entrada na Era Pós-moderna, Era que, segundo Lipovetsky (2004), foi uma fase de transição, antes da consolidação dos atuais tempos hipermodernos.

Com a difusão da lógica da moda pelo corpo social inteiro, entramos na era pós-moderna, momento muito preciso que vê ampliar-se a esfera da autonomia subjetiva, multiplicarem-se as diferenças individuais, esvaziarem-se de sua substância transcendente os princípios sociais reguladores e dissolver-se a unidade das opiniões e dos modos de vida. (CHARLES, 2004, p. 18)

A sociedade que se apresenta [hoje] é aquela na qual as forças de oposição à modernidade democrática, liberal e individualista não são mais estruturantes; na qual periclitarão os grandes objetivos alternativos; na qual a modernização não mais encontra resistências organizacionais e ideológicas de fundo. Nem todos os elementos pré-modernos se volatizaram, mas mesmo eles funcionam segundo uma lógica moderna, desinstitucionalizada, sem regulação. [...] Eleva-se uma segunda modernidade, desregulamentadora e globalizada, sem contrários, absolutamente moderna, alicerçando-se essencialmente em três axiomas constitutivos da própria modernidade anterior: o mercado, a eficiência técnica, o indivíduo. Tínhamos uma modernidade limitada; agora, é chegado o tempo da modernidade consumada. (LIPOVETSKY, 2004, p. 54)

O reinado do tempo presente é, portanto, também o reinado da moda, do efêmero, da liquidez e do consumo globalizado, características que se impõem de uma maneira a partir da qual a aceleração da vida se torna inevitável. É preciso ter o último modelo de computador, comer ‘naquele’ restaurante novo e vestir ‘aquela’ cor da moda. É preciso conhecer mais e mais cidades, assistir à última produção cinematográfica de Hollywood, visitar ‘aquela’ exposição

famosa e ouvir ‘aquela’ nova banda. A ‘evolução’ tornou-se, hoje, uma obrigação. Ou nos adaptamos às novas solicitações, ou ficamos para trás, descompassados do ritmo do mundo contemporâneo.

Qualquer oportunidade que não for aproveitada aqui e agora é uma oportunidade perdida; não a aproveitar é assim imperdoável e não há desculpa fácil para isso, e nem justificativa. [...] ‘Agora’ é a palavra-chave da estratégia de vida, ao que quer que essa estratégia se aplique e independente do que mais possa sugerir. Num mundo inseguro e imprevisível, o viajante esperto fará o possível para imitar os felizes globais que viajam leves; e não derramarão muitas lágrimas ao se livrar de qualquer coisa que atrapalhe os movimentos. (BAUMAN, 2001, p. 187)

O consumo que se aplica aos tempos de hoje não é, portanto, uma questão de disputa de classes, como foi em outra época, mas sim parte de uma necessidade de se sentir inserido. Está muito mais relacionado ao prazer próprio, ao bem-estar, às ideias de conforto, lazer e exaltação pessoal. É parte também de uma cultura hedonista que estimula a satisfação imediata das necessidades do indivíduo. É como se o consumidor quisesse, a todo custo, reinventar a si próprio, por meio das novidades, no decorrer de um tempo em que tudo é substituído em um piscar de olhos. “É preciso ver o hiperconsumo como uma cura de rejuvenescimento que se reinicia eternamente.” (LIPOVETSKY, 2004, p. 79 e 80)

Aliada a essa necessidade de consumismo e de renovação constantes está, é claro, a grande revolução comunicacional pela qual passamos nos últimos anos. O avanço nos meios de comunicação, a melhoria na qualidade e, principalmente, na velocidade da transmissão de dados gerou um fluxo de informações que abala o estado de permanência das coisas e remonta constantemente a estabilidade e o equilíbrio do mundo. A partir das novas tecnologias de rede e desse extraordinário alargamento do universo da informação, nós podemos usufruir, hoje, de janelas virtuais, através das quais são compartilhadas, ininterruptamente, uma variabilidade de notícias, imagens, críticas ou opiniões de todo (e para todo) o mundo. Acompanhamos grandes acontecimentos globais, descobertas científicas, conflitos políticos, eventos esportivos, tudo isso em tempo real. E nos perguntamos: qual é a distância que nos separa do outro lado do globo, se o mundo todo está ao nosso alcance em um clique? O que podemos

concluir é que não só a noção de tempo, mas também a de espaço foi alterada com os avanços da comunicação. O imediatismo dos novos meios de comunicação modificou a nossa escala temporal e atenuou uma série de fronteiras. “O espaço não impõe mais limites à ação e seus efeitos, e conta pouco, ou nem conta.” (BAUMAN, 2001, p. 136)

Nos tempos hipermodernos, da hipercomunicação, é possível ‘conhecer’ diversas partes do mundo, trocar informações com outras pessoas, ‘caminhar’ por avenidas de grandes cidades, ‘visitar’ importantes museus, assistir a palestras, participar de conferências, sem sair de casa. As barreiras se esvaecem enquanto experimentamos outras paisagens, outros contextos, outras músicas, outras línguas. Tanto que hoje já não somos mais de um só lugar, uma só cidade. Somos cidadãos do mundo e experimentamos uma cultura globalizada. “A *cultura-mundo* designa a espiral da diversificação das experiências consumistas e ao mesmo tempo um cotidiano marcado por um consumo cada vez mais cosmopolítico.” (LIPOVETSKY; SERROY, 2011, p. 15, grifo nosso)

Pode parecer, portanto, que os enormes benefícios garantidos pelo sistema contemporâneo de comunicação tenham arruinado nossas experiências presenciais. Ou ainda, que a cosmopolitização cultural tenha unificado por completo as particularidades das identidades e dos hábitos locais. Mas não foi bem assim. Não deixamos de conviver socialmente nas cidades. Ainda frequentamos os escritórios, os supermercados, as praças, as praias, as casas de shows, os teatros. Não deixamos de praticar a diversidade cultural. Ainda mantemos hábitos alimentares, preferências musicais e, sobretudo, linguagens distintas. A globalização e cosmopolitização das culturas não significou a homogeneização. Ao contrário disso, à medida que as sociedades rompem as fronteiras com o mundo e se aproximam umas das outras, crescem seus processos de heterogeneização e subjetivação. Mais do que isso, a pluralização cultural adquiriu ares de negócio, de atividade econômica.

A era hipermoderna transformou radicalmente o lugar, o ‘peso’, a significação da cultura; ela adquiriu uma importância e uma centralidade inéditas tanto na vida econômica como nos debates nacionais e internacionais [...]. (LIPOVETSKY; SERROY, 2011, p. 24)

Testemunhamos nos dias atuais a popularização de um novo sentido de cultura: o sentido da cultura enquanto produto, consumível e comercializável. O chamado turismo cultural é prova disso. Todas as grandes cidades e, aos poucos, também as pequenas, têm os seus museus de história e de arte, os seus roteiros gastronômicos, as suas lojas de *souvenirs* e artesanatos locais. Viajar, conhecer países e culturas diferentes se tornou uma das atividades de lazer mais frequentes no mundo contemporâneo. E como todo mercado global, o turismo cultural também gerou concorrência entre as cidades, que têm procurado oferecer mais atividades e ser mais atrativas para tornarem-se destinos dos grandes públicos.

É aí que entra, claramente, a importante participação dos museus e dos centros de cultura na dinâmica social contemporânea. Eles deixaram de ser lugares elitizados, reservados às pequenas camadas sociais e abriram as portas para o mundo, alimentando uma relação muito mais descontraída e envolvente entre espaço, obra e visitante. Com isso, ampliaram os seus públicos-alvo, atingindo as grandes massas que hoje buscam com mais frequência as experiências culturais e o conhecimento histórico. Mas deveríamos nos perguntar agora: como podemos, nos dias de hoje, exaltar os museus, templos da história e da cultura, se vivemos a era do presente, do efêmero e da fluidificação do passado? A justificativa desse paradoxo é simples: apesar de ser o tempo do presente, a hipermodernidade não nega o passado. Ao contrário disso, a sociedade hipermoderna valoriza, a partir da lógica da moda, a reinvenção e a releitura do passado, alimentando movimentos cíclicos da vida. (LIPOVETSKY, 2004, p. 85) Nesse sentido, a própria memória tem sido redescoberta e a celebração do passado tem se tornado *cool*. O *retro* e o *vintage* estão ‘em alta’, o original e o autêntico são valorizados, as antigas edificações estão sendo restauradas e revitalizadas. Enfim, quase tudo hoje em dia é curiosamente digno de ser conservado e musealizado.

Tendo adquirido esse ar de espetáculo, o culto contemporâneo à memória cultural tem sido frequentemente acompanhado de investimentos astronômicos, arquiteturas monumentais, tecnologias de ponta e publicidades extraordinárias. A atividade museal ganhou proporções até então nunca vistas e absorveu por completo a essência da era contemporânea. Tornou-se global, aumentou a abrangência dos seus públicos, incorporou a lógica do efêmero, lançou as exposições de curta duração, ampliou sua área de atuação, aliou serviços e atividades

complementares e redobrou o seu potencial enquanto lugar de encontro, lazer, informação e comunicação. O museu está, de fato, na moda.

É compreensível, portanto, que eles tenham atingido tanta visibilidade e gerado tantos debates nas últimas décadas. Todos querem desfrutar e compreender esse fenômeno. E as possibilidades de abordagens são diversas. Aqui, queremos trazer o espaço museal à tona. O edifício, enquanto ambiente construído e vivenciado pelos seus visitantes. Queremos entender como o espaço participa da comunicação museal com as pessoas, e como estas, em sua diversidade, o percebem. Queremos abordar as relações que a arquitetura estabelece com os públicos e com os distintos atores que participam desse notável fenômeno da atualidade.

1.2. arquitetura, linguagem e percepção – a condição subjetiva

A proposta de abordar o tema arquitetônico dos museus e centros culturais sob a ótica da função comunicativa que a atividade expositiva pressupõe, sugere uma aproximação com alguns conceitos fundamentais que permearão, implícita ou explicitamente, todo o trabalho. São eles: arquitetura, linguagem e percepção.

A necessidade de expor previamente tais conceitos revela uma intenção de ‘calibrar’, digamos, os pontos de vista dos leitores, visto que a arquitetura, enquanto campo multidisciplinar, permite uma grande variedade de abordagens. Entretanto, quando ao conceito de arquitetura associamos as noções de linguagem e percepção, começamos a esboçar os limites de um enfoque que se caracteriza por um viés bastante subjetivo. Discorreremos, portanto, a seguir, sobre cada um desses conceitos, a fim de delimitar uma base ideológica para as discussões que virão.

Arquitetura

Sabemos que a arquitetura, enquanto elemento físico e concreto, baseia-se em disciplinas objetivas e exatas, essenciais para a construção e a existência dos edifícios. Técnicas, métodos, cálculos e medidas são fatores indispensáveis para um produto arquitetônico. Mas

sabemos também que, enquanto elemento urbano e sociocultural, a arquitetura participa da dinâmica de uma cidade e permite, através dos seus vazios, as ações, os percursos, as sensações e as emoções dos usuários que a vivenciam, o que a torna parte de um fenômeno extremamente subjetivo: a experiência do espaço.

Na era contemporânea, em que o tempo sofre uma constante compressão e tudo costuma ser muito fugaz, a *visão* tem ocupado um lugar de destaque nos modos de perceber do homem, o que vem acelerando as experiências do homem no mundo, tornando-as, por vezes, superficiais. “A predileção pelos olhos” e a frequente busca por “imagens visuais surpreendentes e memoráveis” são apontadas por Pallasmaa (2011, p. 29) como tendências da arte arquitetônica nas últimas décadas⁴. Mas a verdade é que a predileção pelos olhos tem sido uma tendência em quase todos os âmbitos da vida. A necessidade que temos de fotografar (muito mais do que perceber e sentir) todas as coisas, a todo o momento, é um indicativo da nossa atual cultura imagética. Conhecer uma cidade nova, por exemplo, se tornou, muitas vezes, uma experiência visual por trás da câmera fotográfica. O dia-a-dia das pessoas se encontra tão estampado em imagens que se propagam pela rede, que às vezes acreditamos conhecer o sabor de pratos jamais degustados, a ambiência de lugares jamais visitados e a personalidade de pessoas jamais encontradas. Estamos mergulhados em uma imensa onda de imagens que, amparada por recursos eletrônicos e hipermidiáticos, contribui para a velocidade na transmissão de informações e para a instantaneidade das percepções, o que altera, ainda, nossas referências estéticas.

Contudo, em acordo com Zevi (1992), Pallasmaa (2011), Hall (2005) e Coelho Netto (2007), sabemos que o *ver*, instantâneo e estático, não satisfaz, isoladamente, o que entendemos como experiência da arquitetura. Se *ver* fosse suficiente, nossas casas, escritórios e praças não precisariam sair do papel. Se os olhos dessem conta de capturar a complexidade da dimensão espacial e arquitetônica do mundo, as escolas, os mercados e os museus poderiam se limitar a preencher as coloridas páginas das revistas. Mas sabemos que a experiência da arquitetura vai além das fotografias e dos desenhos que cumprem, na verdade, apenas a função de representá-la.

⁴ Pallasmaa fala dos “últimos 30 anos” em 1996, ano da primeira edição da publicação.

As plantas, os cortes e as elevações, por exemplo, comumente utilizadas por nós arquitetos como representação da arquitetura, não são mais que orientações para os operários que irão executar materialmente o trabalho, como aponta Zevi (1992). Afinal, estes planos e seções horizontais e verticais jamais são vistos ou percebidos quando habitamos o espaço. Eles servem apenas para medirmos as distâncias entre paredes, pisos e tetos. E “[...] a arquitetura não provém de um conjunto de larguras, comprimentos e alturas dos elementos construtivos que encerram o espaço, mas precisamente do vazio, do espaço encerrado, do espaço interior em que os homens andam e vivem.” (ZEVI, 1992, p. 18) Quanto a este espaço, é impossível que seja fielmente representado, seja por plantas, cortes, elevações ou fotografias. Para conhecê-lo é preciso experimentá-lo diretamente. *Ver*, sim, mas no decorrer do *tempo*, elemento que Zevi assinala como a “quarta dimensão” da arquitetura.

O pintor parisiense de 1912 fez o seguinte raciocínio: eu vejo e represento um objeto, por exemplo uma caixa ou uma mesa; vejo-o de um ponto de vista e faço o seu retrato nas suas três dimensões a partir desse ponto de vista. Mas se girar a caixa nas mãos, ou caminhar ao redor da mesa, a cada passo mudo o meu ponto de vista, e para representa o objeto desse ponto devo fazer uma nova perspectiva. Consequentemente, a realidade do objeto não se esgota nas três dimensões da perspectiva; para possuí-la integralmente eu deveria fazer um número infinito de perspectivas dos infinitos pontos de vista. Existe, pois, outro elemento além das três dimensões tradicionais, e é precisamente o deslocamento sucessivo do ângulo visual. Assim designou-se o tempo, ‘quarta dimensão’. (ZEVI, 1992, p. 21 e 22)

Em arquitetura – raciocinou-se – existe o mesmo elemento ‘tempo’, ou melhor, este elemento é indispensável à atividade de construção: [...] todas as obras de arquitetura, para serem compreendidas e vividas, requerem o tempo da nossa caminhada, a quarta dimensão.” (ZEVI, 1992, p. 22 e 23)

Poderíamos pensar então, que a arquitetura se assemelha a uma escultura, cuja apreensão total também é dada no tempo, através do movimento que fazemos em torno dela. O que torna a arquitetura única, no entanto, é que ela é um tipo de ‘escultura’ no qual se pode penetrar e caminhar. Com a arquitetura não estabelecemos apenas uma relação de exterioridade, de

frontalidade. Vivemos *entrelaçados* a ela. Estamos dentro, fora, ao lado, acima. É ela que delimita os vazios, os espaços onde habitamos. E neles, que se traduzem como elementos fundamentais para nossa experiência no mundo, estamos sempre imersos. Somos fruto do espaço e das relações que nele estabelecemos. E, em contrapartida, os modificamos ao longo do tempo, de acordo com nossas vivências. Como um ciclo, “[...] o *homem e seu ambiente participam na moldagem um do outro.*” (HALL, 2005, p. 5, grifo do autor).

Nesse sentido, se compreendemos o espaço arquitetônico sob um ponto de vista cultural, através do qual o fazer arquitetônico é entendido como atividade conformadora do nosso *habitar* no mundo, percebemos que além de habilidades visuais, também as habilidades táteis, olfativas e cinestésicas são indispensáveis no processo de conhecimento do espaço. Ou seja, precisamos de uma sobreposição de sentidos e percepções para experimentarmos culturalmente um espaço e interpretarmos a linguagem silenciosa da arquitetura que o define e o contém.

[...] o *ver* precisa ser substituído pelo viver, pelo sentir, e que em arquitetura se define pelo experimentar, tocar, percorrer, modificar: uma palavra, *ação*. E o espaço estático deve ser dinamizado. (COELHO NETTO, 2007, p. 78, grifo do autor).

Acreditando, então, neste caráter pessoal, cultural e comunicacional da experiência arquitetônica, podemos dizer que o papel do arquiteto se amplia, a partir de um campo tangível, em direção a um campo subjetivo que envolve os mundos perceptivos dos usuários. Além de manipular e organizar formas arquitetônicas, o arquiteto é responsável por condicionar situações, instituir valores, criar afinidades e aversões. E afinal, a arquitetura já não dispõe apenas de atributos formais e funcionais. Ao contrário, ela se mostra para além da materialidade e do caráter palpável. Se pudéssemos traduzi-la em uma só palavra, ela seria uma *relação*.

Uma coisa é certa: a imagem que antecipa o objecto arquitectónico *não é* o objecto arquitectónico – não é um preciosismo teórico afirmá-lo, é uma evidência. Já não tão evidente será afirmar que a arquitectura também *não é*

o objecto arquitectónico; a arquitectura é também ele, mas não se esgota nele. Ela é uma *relação*. (JANEIRO, 2010, p. 19, grifo do autor).

Relação entre o homem e o espaço. Entre o homem e o próprio objeto arquitetônico. Relação de coincidência no tempo. Esta é a dimensão arquitetônica que iremos tratar: a dimensão onde o *ver*, inerte, não conclui a experiência espacial, e onde somos solicitados à *ação*. Nesta arquitetura, é preciso haver o conteúdo humano e social, é preciso andar, respirar, tatear, ouvir... é preciso se relacionar com o objeto arquitetônico, deixar-se afetar pelo vazio que ele nos reserva, perceber as linguagens e as mensagens do ambiente construído.

Mas que linguagens e mensagens seriam essas, próprias do objeto arquitetônico?

Linguagem

O conceito de linguagem, no senso comum, costuma ser rapidamente associado às ideias de fala e escrita, ou seja, às ideias de transmissão e registro de uma mensagem. De fato, esse raciocínio também pode ser pertinente no nosso caso, afinal, quando tratamos a arquitetura na condição de expressão (que afeta e é afetada na *relação* com as coisas e com as pessoas), promovemos um entendimento da disciplina arquitetônica enquanto um meio de registro temporal e espacial, por meio do qual uma série de informações estéticas e culturais é transmitida. Imbuído de valores e significados, o edifício vai além da própria materialidade e funcionalidade inerentes à sua condição de abrigo, para ‘escrever’ uma história e transmitir informações de/para um grupo cultural. Nesse sentido, e como toda escrita, a arquitetura dispõe de linguagens próprias que, através do uso de símbolos e signos, são interpretadas segundo regras e normas adequadas a este tipo de informação. Em função dos hábitos culturais de um determinado lugar e de uma determinada época, “[...] a linguagem do espaço é tão diferente quanto o idioma falado.” (HALL, 2005, p. XII). Poderiam, por exemplo, dizer a mesma coisa o Museu do Prado, construído na Madri do fim do século XVIII e o Museu Judaico, da Berlim do fim do século XX?



Figura 01 _ Museu do Prado

Fonte: www.flickr.com/photos/pixelinpictures



Figura 02 _ Museu Judaico de Berlim

Fonte: daniel-libeskind.com/projects/jewish-museum-berlin/images

Contudo, enquanto as informações semânticas - a fala, a escrita - empregam códigos de “[...] configuração rígida, indispensável para que se minimize a ocorrência de distúrbios que possam comprometer a fidelidade na interpretação de uma mensagem [...]”, como aponta Silva (1985, p. 76), as informações estéticas, próprias da arquitetura, são regidas por códigos mais flexíveis, de natureza subjetiva e pessoal. O lugar e o tempo (ou seja, a cultura e a época) são as principais regras que definem a linguagem através da qual são transmitidas as informações arquitetônicas. Mas mesmo estas não são capazes de engessar a criação, transmissão e percepção dos dados arquitetônicos, o que torna essas atividades bastante únicas e particulares.

Os códigos e sistemas codificantes no âmbito da informação estética não são estruturas fechadas, como ocorre na esfera da informação semântica. O código da informação estética apresenta elementos que não estão encerrados em nenhuma estrutura particular, que frequentemente dizem respeito a elementos externos ao próprio código. (SILVA, 1985, p. 78).

Segundo Hall (2005, p. 84), existe uma distância entre os mundos perceptivos de duas pessoas, sejam elas da mesma cultura ou não. Em se tratando de culturas iguais, esta distância é menor, mas não menos importante. O que isso implica, no entanto, não diz respeito apenas aos mecanismos de percepção, mas está diretamente relacionado, também, à criação arquitetônica, visto que esta se dá a partir do repertório perceptivo daqueles que projetam e vivenciam o espaço arquitetônico, ou seja, a partir do mundo perceptivo que estes indivíduos têm como referências ao longo da vida.

Indo um pouco mais adiante no sentido de um estudo prático da linguagem arquitetônica, Coelho Netto (2007) relaciona-a com os fundamentos da Teoria da Informação, a qual define o sistema de oposições binárias como aquele em que a manipulação e a compreensão das informações são mais fáceis e acessíveis. Nesse sentido, o autor define sete eixos binários organizadores do sentido de espaço, a partir dos quais toda linguagem arquitetônica é construída. Segundo o autor, as características que configuram os sete eixos (por exemplo: cheio ou vazio, interno ou externo, horizontal ou vertical) se somam e se combinam de forma a construir um determinado cenário e uma determinada ambiência, fundamentais para o estímulo de percepções, sentimentos e sensações em seus habitantes. Esses sete eixos são:

1. *Espaço interior x espaço exterior* – A relação entre esses dois espaços e a forma pela qual se dá a transição de um para outro constitui, de fato, o principal signo da arquitetura. A transição é o lugar onde habita o entendimento essencial do espaço construído, é onde se estabelece a fronteira, o recorte espacial. Segundo Coelho Netto, muitos guardam a essência da arquitetura no conceito de espaço interior, mas, frequentemente, observamos arquiteturas de ‘fachada’ onde o espaço exterior se coloca em primeiro plano. Para o autor, deveríamos, no entanto, pensar em complementaridade, já que exterior e interior não existiriam um sem o outro. Assim, essas categorias “[...] são como as duas faces de uma moeda, e se faltar uma a moeda não pode existir.” (COELHO NETTO, 2007, p. 33).
2. *Espaço privado x espaço comum* – Esses dois tipos de espaços determinam, em cada cultura, o caráter das atividades que neles são desenvolvidas. Características como flexibilidade, visibilidade e acessibilidade dos espaços determinam o nível de privacidade e o quanto o espaço pode ser utilizado de forma comum ou restrita. Vãos abertos, portas ou fechaduras configuram-se como símbolos que comunicam um ou outro tipo de uso, uma ou outra relação com o espaço.
3. *Espaço construído x espaço não construído* – Esse eixo também poderia ser chamado de espaços cheios x espaços vazios, pois trata dos espaços efetivamente ocupados pela arquitetura e dos espaços livres para ocupação dos usuários. Esta relação determina as barreiras e os contatos entre os próprios espaços internos e entre os espaços internos e externos. Conseqüentemente, as ambiências que se conformam a partir desses ‘desenhos’, influenciam os usos e as relações sociais firmadas nesses ambientes, o que está diretamente associado, também, aos dois eixos anteriores.
4. *Espaço artificial x espaço natural* – Este eixo diz respeito à presença da natureza no espaço arquitetônico. E por ser um tanto difícil falarmos de natureza em estado bruto no espaço urbano contemporâneo, admite-se também como natureza, os elementos naturais manipulados pelo homem. A agradabilidade dos espaços está quase sempre relacionada a esta relação.

5. *Espaço amplo x espaço restrito* – Opostamente ao frequente desejo de imensidão, a relação entre espaço amplo e espaço restrito demonstra que o verdadeiro sentido de segurança e proteção almejado pelo homem, é suscitado pelo espaço pequeno. Segundo Coelho Netto (2007, p. 64) “[...] a grandeza parece destinada a ser apenas contemplada e não vivida.” Ao contrário do restrito, que parece estar na escala da intimidade, do conhecido, do tangível e por isso não atemoriza.
6. *Espaço vertical x espaço horizontal* – Verticalidade e horizontalidade são as dimensões pelas quais a arquitetura se desenvolve. Uma arquitetura de harmoniosas relações entre as duas dimensões é capaz de provocar uma intensa experiência espacial, através da qual se torna possível apreender o espaço por meio da ação e do deslocamento. Desníveis, subidas e descidas rompem a monotonia e geram um espaço onde verdadeiramente se vive, onde a apreensão se dá através de todos os sentidos e não somente da visão. Com percursos que podem se alternar e se modificar, o espaço se torna dinâmico.
7. *Espaço geométrico x espaço não geométrico* – Neste eixo, o autor expõe a questão da previsibilidade, da ordem e da regularidade do exercício arquitetônico. Por isso mesmo, esse eixo seria melhor representado por outros títulos: espaço regular x espaço irregular; espaço ordenado x espaço desordenado; espaço simétrico x espaço assimétrico. Segundo Coelho Netto, o arquiteto, diferente de outros profissionais, tende a confundir o concreto com o abstrato, tende a achar que o pensamento sobre o espaço e o espaço em si são a mesma coisa. E por isso, frequentemente acredita que o espaço real é igual ao espaço imaginado, ou seja, ao espaço representado graficamente. Daí a predominância, em toda parte, dos ângulos retos, das paralelas e perpendiculares. De acordo com a Teoria da Informação, essas formas são mais previsíveis e contêm menos informações, o que não estimula a mudança comportamental dos sujeitos. A desordem, a imprevisibilidade e o tortuoso também devem fazer parte da arquitetura, equilibrando o espaço e conferindo riqueza de significado à arquitetura.

Enfim, os sete eixos apontados por Coelho Netto se combinam de modo a originarem tanto o próprio objeto arquitetônico quanto o discurso deste. Sendo assim, a maneira por meio da qual o arquiteto lida com essas relações binárias determina uma linguagem que, por sua vez, traduz o espaço em significados que conduzem de uma maneira ou de outra o comportamento dos sujeitos que o experimentam.

Esses significados, no entanto, nem sempre estão sob o domínio do arquiteto. Diferentemente de um processo de comunicação onde existem emissor, mensagem e receptor, o processo comunicacional da arquitetura tende a transformar o objeto arquitetônico no próprio emissor da mensagem, de forma que o arquiteto, a certa altura, perde seu domínio enquanto criador e cede lugar para a obra ‘falar’ por sim própria. Como aponta Holl, “O edifício fala de fenômenos perceptivos através do silêncio.” (2011, p.10, tradução nossa).⁵ E desta forma,

[...] a figura do projetista perde importância como emissor da mensagem, pois a tendência é no sentido da própria obra converter-se [ou ser convertida] não apenas no canal, mas no verdadeiro *produtor* de mensagens que, provavelmente, não foram concebidas pelo projetista ou construtor. (SILVA, 1985, p. 101, grifo do autor).

Desse modo, a comunicação que se estabelece entre o objeto arquitetônico e o usuário, tende a conter informações que, além de comunicarem e orientarem o próprio uso, incitam ainda a construção de outros significados, valores, sentidos e memórias. Agregados ao espaço vivencial do ser humano, esses significados e valores podem modificar os modos de relacionamento dos homens entre si e dos homens com o mundo. A verdade é que homem e espaço se modificam mútua e continuamente, em um processo cíclico, onde cada experiência interpretativa é capaz de imprimir registros, físicos ou subjetivos, em ambas as partes. Dessa forma, as interpretações requalificam os espaços e as relações humanas e sociais se reconstróem, enriquecendo e tornando ainda mais complexo o *habitar* do homem no mundo.

Ao experimentar a arte [ou a arquitetura, enquanto arte], ocorre um intercâmbio peculiar: eu empresto minhas emoções e associações ao espaço

⁵ “El edificio habla de los fenómenos perceptivos a través del silencio.” (HOLL, 2011, p. 10).

e o espaço me empresta sua aura, a qual incita e emancipa minhas percepções e pensamentos. (PALLASMAA, 2011, p. 11).

A interpretação da arquitetura pressupõe, portanto, uma compreensão de ordem material e imaterial que considere a experiência arquitetônica como parte do próprio objeto. Por *experiência* entendemos: estar *dentro*, envolver-se multisensorialmente por um período de tempo, temporalizar o espaço, ou ainda, deixar-se afetar pelas especificidades do lugar, permitindo uma interação entre edifício, sentidos, memória e emoção. Em oposição ao desejo de instantaneidade, que tende a revelar tudo de maneira rasa, a temporalização do espaço aprofunda o nosso *estar* no mundo. Segundo Pallasmaa (2011, p.32) “A arquitetura domestica o espaço sem limites e nos permite habitá-lo, mas ela também deve domesticar o tempo infinito e nos permitir habitar no continuum do tempo.”

Percepção

É nesse processo de experiência arquitetônica, quando ocorre a comunicação espacial, que os usuários do edifício e da cidade atuam na condição de *sujeitos perceptivos*, recebendo e decodificando as mensagens de formas variadas. Por se tratar de uma informação estética, impregnada, portanto, de códigos flexíveis, o sujeito tem a liberdade de escolher o sentido e o ritmo de leitura que melhor lhe convêm. Como aponta Silva (1985, p. 103), “[...] diferentemente da linguagem propriamente dita, os termos do discurso arquitetônico não estão colocados segundo uma sequência obrigatória de percepção.”

Durante o procedimento de leitura, então, este *sujeito perceptivo* ativa suas funções psicológicas e acessa as coisas que o rodeiam, apreendendo as informações que lhe são transmitidas. Em um processo de seleção sensorial, o sujeito perceptivo é capaz de admitir determinados elementos e, ao mesmo tempo, ignorar outros. Esse filtro perceptivo é determinado inconscientemente pelo sujeito, que cria referências e relações entre os objetos percebidos no presente e as experiências vividas do passado. Neste momento, de reconhecimento dos objetos e ativação da memória, ocorre a significação, processo por meio do qual o homem atribui sentidos às coisas do mundo, de acordo com sua própria vivência, sua história, sua bagagem cultural. Na verdade, não são as coisas que carregam significados, mas sim nossas consciências que as conferem.

[...] pessoas de culturas diferentes não apenas falam línguas diferentes mas, o que possivelmente é mais importante, *habitam mundos sensoriais diferentes*. Uma triagem seletiva de dados sensoriais admite alguns dados e exclui outros, de tal modo que a *experiência como é percebida* através de um conjunto de filtros sensoriais determinados pela cultura é totalmente diferente da experiência percebida através de outro conjunto. Os ambientes arquitetônicos e urbanos que as pessoas criam são expressões desse processo de filtragem e triagem. (HALL, 2005, p. 3, grifo do autor).

Sendo assim, todo processo de leitura e percepção do espaço só é possível por conta das faculdades sensoriais próprias do nosso corpo humano. É através dos nossos sentidos e, principalmente, de uma conjugação deles, que podemos ler os objetos, apreendê-los, para então, significá-los. “*Sentir* deve ser, assim e neste contexto, entendido como *relação*, como entrosamento entre o *sujeito sensível* (o corpo), e a *coisa que é permissiva a essa sensibilidade*.” (JANEIRO, 2010, p. 86, grifo do autor).

De forma mais plena que outras formas artísticas, a arquitetura capta a urgência de nossas percepções sensoriais. Ao longo do tempo, a luz, a sombra e a transparência; os fenômenos cromáticos, a textura, o material e os detalhes..., tudo isso participa na experiência total da arquitetura. (HOLL, 2011, p. 9, tradução nossa).⁶

Experiência, vivência e relação são palavras que se cruzam e se complementam, então, nesta ótica subjetiva que lançamos sobre a arquitetura. A mais reveladora, no entanto, é a *relação*, que “(etimologicamente), é uma *ação-que-traz-algo-de-novo*, um conhecimento novo ao sujeito.” (JANEIRO, 2010, p. 60, grifo do autor). E, portanto, nos permite dizer que a experiência e a vivência arquitetônicas são também produção de conhecimento, de significado e de memória.

Por conta disso, a percepção da arquitetura pode ser entendida como uma criação, uma interpretação e uma reconstrução do próprio objeto arquitetônico ressignificado no contexto

⁶ “Más plenamente que el resto de otras formas artísticas, la arquitectura capta lá inmediatez de nuestras percepciones sensoriales. El paso del tiempo, la luz, la sombra y la transparencia; los fenómenos romáticos, la textura, el material e los detalles..., todo ello participa en la experiencia total de la arquitectura.” (HOLL, 2011, p. 9).

particular de cada sujeito. A verdade é que um mesmo espaço se transforma em vários no momento em que é percebido, apreendido e significado por pessoas diferentes. E todos estes espaços são distintos, ainda, daquele que teve origem no projeto do arquiteto. A leitura do objeto depende da capacidade individual de sentir, e isso acontece não só com a apreensão do espaço. Ao ler um livro, por exemplo, uma pessoa cria imagens que jamais serão iguais àquelas criadas por outra pessoa que leu o mesmo livro. Isso não significa, no entanto, que uma delas não tenha compreendido a leitura. Ambas podem ter compreendido, com base em criações distintas.

Está aí, portanto, toda a subjetividade inerente à experiência do espaço arquitetônico que abordaremos aqui. O significado do espaço é atribuído pelo homem que o vivencia. E o que é o homem, senão um ser imerso em uma ‘solução de subjetividades’? Cada um com sua cultura, o seu tempo, sua vivência e sua história. Cada um com os seus sentidos e a sua forma (bastante particular) de ver e sentir o mundo.

Apreendemos aquilo que a nossa percepção permite, e é com isso que construímos a (ou, um conhecimento da) realidade de que nos fazemos rodear. Só podemos construir o conhecimento sobre o que apreendemos, sobre o vivido. (JANEIRO, 2010, p. 48).

Ao conhecimento da arquitetura está intrínseca, portanto, a possibilidade da *ação* e da *relação*, a condição subjetiva da vivência e da experiência. É através dos estímulos provocados pelos objetos ao nosso redor, que nossos corpos e sentidos são mobilizados a perceber e capturar a essência das coisas, e a instituir uma memória significativa e pessoal aos espaços e às cidades que se fazem presentes em nossas vidas.

CAPÍTULO 2

museus e centros culturais contemporâneos

- 2.1. o significado sociocultural e o uso
- 2.2. a arquitetura e a relação do espaço com o visitante
- 2.3. os públicos e outros sujeitos

2.1. o significado sociocultural e o uso

Para que compreendamos melhor o objeto arquitetônico que a pesquisa se propõe a analisar, é importante entendermos, de modo global, o significado sociocultural e o uso que os museus e centros culturais suscitam nos dias de hoje. Primeiramente, vale destacar que se trata de equipamentos urbanos contemporâneos, mas que possuem funções e significados que foram construídos ao longo do tempo, ou seja, possuem historicidade. Os museus e centros culturais da atualidade não ‘nasceram’ da forma como se apresentam hoje, mas, ao contrário, carregam peculiaridades relativas às origens e ao desenvolvimento dos espaços de cultura, ou seja, à história dos mesmos.

Neste sentido, o presente tópico deste trabalho traz um olhar panorâmico sobre a historiografia dos museus e centros culturais, a fim de que possamos compreender o significado e o uso desses equipamentos de cultura nos dias de hoje. Para isso, buscamos referências de alguns autores e estudiosos da área que, apesar de discorrerem sobre o museu e a arquitetura museal a partir de diferentes pontos de vista, contribuem para uma ampla apreensão do tema. Pevsner (1976) enfatiza os aspectos históricos dos museus e principalmente das arquiteturas desses edifícios. Leon (1995) trata os museus como fenômenos culturais da atualidade, mas também traz aspectos relacionados à história e ao desenvolvimento dessas instituições, discutindo as problemáticas que envolvem a teoria e a prática museológicas. Montaner e Oliveras (1986) discorrem sobre as transformações que as arquiteturas de museus vêm apresentando desde as últimas décadas do século XX, abordando aspectos como o programa museológico, a funcionalidade e a inserção urbana desses edifícios na cidade contemporânea. Grossmann (2011) também tem o museu contemporâneo como principal objeto, mas traz breves apontamentos históricos contextualizados e enfatiza o sistema cultural onde o museu se insere.

A partir da leitura destes e de outros autores, que trarão contribuições ao longo do trabalho, podemos afirmar que a história do museu está ligada, em sua origem, à prática colecionista exercida pelas classes dominantes no final da Idade Média. No princípio, as coleções tinham o único objetivo de acumular riquezas e tesouros, traduzidos socialmente como poder e status para as famílias que os possuíam. Objetos valiosos e obras de arte compunham as coleções que eram mantidas nas galerias dos próprios palácios, onde somente os membros e amigos convidados da família poderiam acessar. Segundo Pevsner (1976), o termo galeria configurava a ideia de museu naquela época. As noções de valor patrimonial e de domínio público ainda não faziam parte da lógica do colecionismo, costume cultural que se restringia ao âmbito da propriedade privada.

Foi na Renascença que se inseriu o valor pedagógico à apreciação da arte (LEON, 1995). A partir daí, as obras começaram a ser utilizadas na educação do homem, com o intuito de fazê-lo conhecer histórias e características de civilizações e tempos passados. No final do século XVIII, as coleções começaram a ser nacionalizadas e, com isso, a ideia de se construir um edifício destinado especificamente ao abrigo das coleções (ideia esta que já vinha sendo examinada por estudiosos da área), começou a ser colocada em prática. Foi nessa época que inauguraram os primeiros museus nacionais. Coleções de pinturas, esculturas, mobiliários e outros objetos raros e valiosos passaram da esfera privada para o domínio público, abrindo o acesso à arte e à cultura para outras camadas da sociedade. Ainda que esta abertura tenha se dado mais no âmbito teórico (PEVSNER, 1976), o processo de nacionalização das coleções teve grande importância para a evolução da história dos museus e para o significado que esta instituição veio adquirir na contemporaneidade.

No século XIX, a preocupação com a funcionalidade desses edifícios passou a fazer parte da prática museográfica, em detrimento da decoração que antes se levava em conta. O lema passou a ser: “Preferir a utilidade à beleza, no caso de ambas não poderem trabalhar juntas” (PEVSNER, 1976, p. 149). Segundo Leon (1995, p. 57), o rompimento desses valores foi substituindo a antiga ‘era da aquisição’ (referente à prática colecionista e ao consequente surgimento dos museus), pela ‘era da utilização’. Inseridos, então, nesta nova ‘era’, os museus se multiplicaram e se especializaram de acordo com a temática e área disciplinar dos objetos que abrigavam e exibiam. Alguns se especializaram em ciências, outros em história, alguns

em arqueologia. E desta forma as obras de arte deixaram de ser universais, passando a compor, também de maneira específica, os museus de arte.

No século XX, as vanguardas artísticas foram estimuladas por um novo impulso que procurava unir arte e vida, o que confrontava, inclusive, a própria ideia de institucionalização das obras. O artista francês Marcel Duchamp, por exemplo, foi um dos responsáveis pela criação de obras revolucionárias naquela época. A ‘Fonte’ (1917) foi um dos seus *readymades*⁷ mais emblemáticos, uma obra por meio da qual o artista conferiu a condição de ‘arte’ a um urinol, ou seja, um objeto completamente cotidiano.



Figura 03 _ Fonte (1917)

Fonte: www.revistazaz.com.br/2012/duchamp

Paralelamente a estas novas proposições no campo da arte, o cenário expográfico e museográfico também se reformulava, no sentido de se aproximar dos espectadores. Sendo

⁷ *Readymade* é um termo criado pelo próprio Duchamp. Define uma categoria de obra de arte feita a partir de objetos cotidianos produzidos em larga escala que não apresentam, necessariamente, um apelo estético.

assim, tanto a criação como a organização dos edifícios museológicos passou a se pautar na relação entre a obra e o espaço, como meio para atingir os visitantes. Isso fez com que o edifício deixasse de ser apenas um invólucro, para participar da experiência estética e museográfica.

Apostando no uso do branco ou da transparência, a museografia moderna pretendia criar uma relação que destacasse o objeto exposto e o colocasse mais próximo do espectador, tornando a sua leitura conseqüentemente mais clara. A Nova Galeria Nacional de Berlim, inaugurada em 1968 e projetada por Mies van der Rohe, é um exemplo da arquitetura museográfica que se desenvolveu nesta primeira metade do século XX.

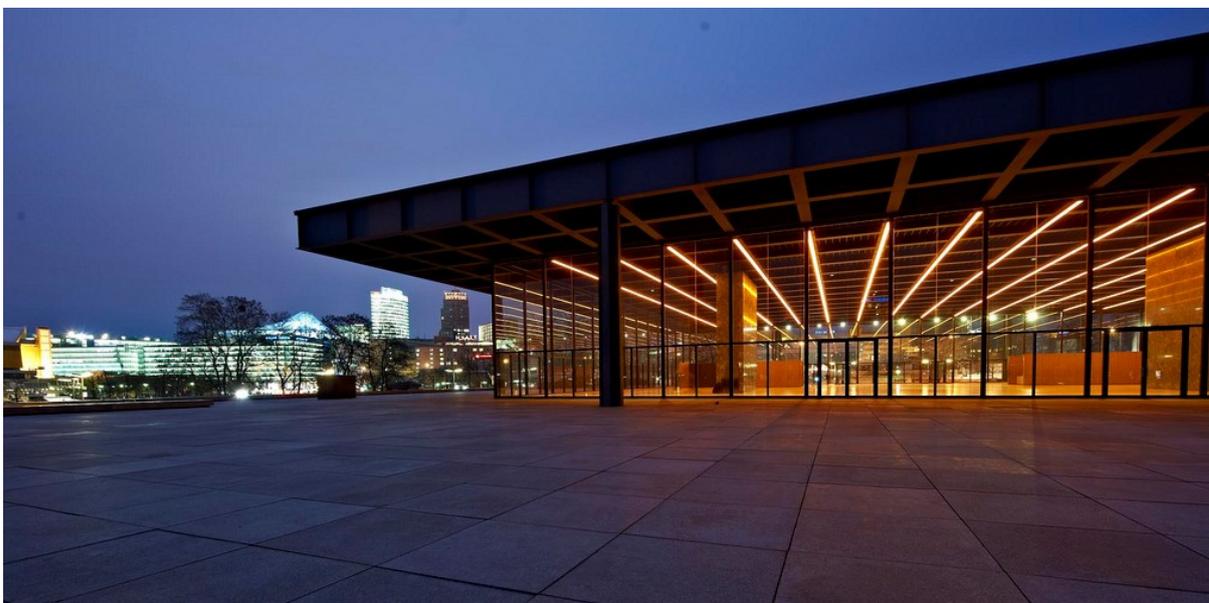


Figura 04 _ Nova Galeria Nacional de Berlim

Fonte: www.flickr.com/photos/janmartin

Paralelamente a isso, a sociedade moderna começava a tomar consciência do seu importante papel para a construção da história e como consequência dessa ideia, os públicos dos museus passaram a se ver como participantes das obras de arte. Nesse sentido, a imagem de obra como produto intocável, procedente das mãos de um ser superior, foi substituída pela ideia de fruto de uma criação integrada e contextualizada. Dessa maneira, a visita ao museu também mudou de caráter. Ao invés de um monólogo protagonizado por obras deslocadas do lugar e

do tempo de origem, a experiência museográfica passou a se assemelhar mais a um franco e aberto diálogo entre obra e espectador.

No final do século XX, mais especificamente a partir da década de 1970, os museus passaram por nova ‘revolução’, a mais importante, talvez, para a conformação dos valores e significados presentes nas instituições culturais dos dias de hoje. Dentre as principais razões desta ‘revolução’ está a transição da sociedade industrial para a sociedade pós-industrial. (MONTANER, 2003) A revalorização dos setores econômicos na sociedade do final daquele século substituiu o apogeu das atividades do segundo setor pela proeminência dos setores de serviço (informação, comunicação, cultura). Tal revalorização gerou consequências físicas para as cidades, que se remodelaram, conformando núcleos de serviços nas regiões centrais e expulsando as indústrias para áreas menos valorizadas. Paralelamente, a exaltação ao ócio deu condição para que os cidadãos valorizassem o tempo livre e conferissem maior importância às atividades de lazer e entretenimento.

Neste contexto, as instalações culturais em geral e, principalmente, os museus foram programas arquitetônicos frequentes nas cidades que se reformularam nas últimas décadas do século XX. Como consequência deste novo panorama, fundamentado nas bases da sociedade capitalista, os edifícios de museus adquiriram contornos de prestadores de serviços e, aos poucos, agregaram outras funções com o intuito de suprir necessidades complementares do público. Restaurantes, cafês, livrarias, lojas de *souvenirs* e outros serviços passaram a fazer parte deste cenário, que foi desmembrado, ainda, na criação dos centros culturais, uma variação do formato tradicional de museu que passou a apostar no efêmero como principal mola propulsora. Tendo pouco ou nenhum acervo, os centros culturais ressaltaram a prática das exposições temporárias, admitidas, principalmente, por meio do intercâmbio de obras entre as instituições.

Segundo Grossmann, essa modalidade de espaço cultural teve origem na década de 1960, quando André Malraux, então Ministro da Cultura da França, desenvolveu, junto com sua equipe, um novo modelo de equipamento cultural: as *Maisons de la Culture*. Esses espaços deveriam ser lugares pluridisciplinares, que possibilitassem o encontro com a arte, a experiência estética, a sociabilização e a vivência comunitária. Era prevista a instalação

desses equipamentos nas principais cidades francesas, mas somente sete foram implantados. “Os grandes centros culturais em grandes centros urbanos que surgem na década de 1970 e 1980 são assim versões atualizadas e aprimoradas das Maisons de la Culture.” (GROSSMANN, 2011, p. 206.)

Em suma, no edifício de museu se sintetizam heterogêneos aspectos significativos da atual condição pós-moderna: políticas culturais, turismo de massa e de mitificação de espaços da tradição arquitetônica e necessidade de espaços e formas para abrigar objetos valiosos. Espaços e formas que dialogam com a obra de arte, com o objeto resgatado de sua situação cotidiana, com a história, com as pessoas e com sua memória coletiva. (MONTANER E OLIVERAS, 1986, p. 29, tradução nossa).⁸

Marco deste processo de valorização da cultura e transformação do museu em monumento urbano foi a construção do Centro Cultural Pompidou, inaugurado no ano de 1977, em Paris. Divisor de águas na história da arquitetura dos museus e centros culturais, o Pompidou escreveu o que seria o novo significado destes edifícios da *nova geração*⁹. Trabalhado como um “centro nevrálgico de desenvolvimento da vida urbana” (LEON, 1995, p.60), o edifício se caracterizou pela situação urbana e pela dinâmica do desenho arquitetônico e do funcionamento.

Localizado na área central de Paris, próximo a outros pontos de interesse histórico e cultural, o edifício abriu para a cidade uma grande praça, o platô *Beaubourg*, lugar privilegiado para a percepção externa do centro cultural. Em visita ao centro cultural em 2006, pude constatar que o platô se configura como uma área de animação cultural onde, além de contemplar o edifício, é possível observar as diversas manifestações culturais e urbanas, enquanto passantes, artistas e turistas se misturam em um verdadeiro centro de vivências.

⁸ “En definitiva, en el edificio museo se sintetizan heterogêneos aspectos significativos de la actual condición posmoderna: políticas culturales, turismo de masas y mitificación de espacios de la tradición arquitectónica y necesidad de espacios y formas para albergar objetos valiosos. Espacios y formas que dialoguen con la obra de arte, con el objeto rescatado de su cotidianeidad, con la historia, con la gente y con su memoria colectiva.” (MONTANER E OLIVERAS, 1986, p. 29)

⁹ Montaner e Oliveras usam o termo “os museus da última geração” no livro homônimo de 1986.

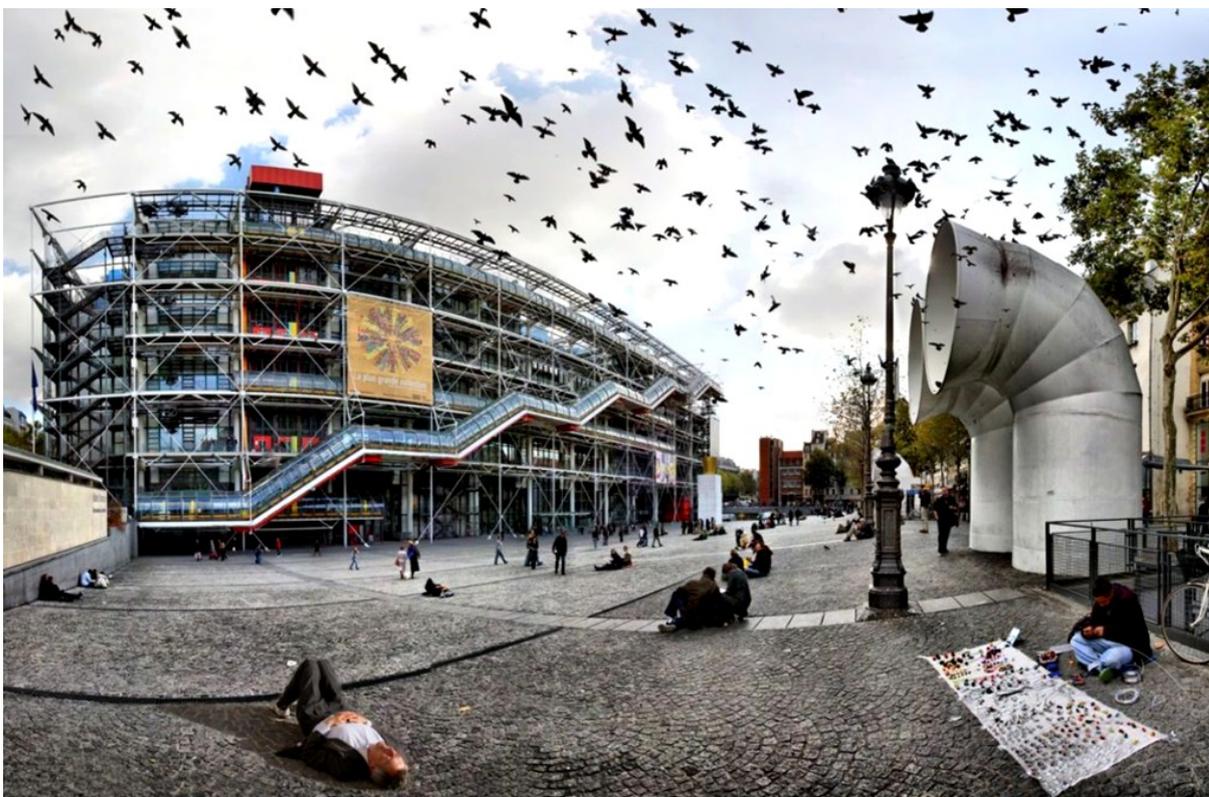


Figura 05 _ Centro Cultural Pompidou e platô *Beaubourg*

Fonte: www.placesinparis.com/centre-pompidou

Formalmente, o edifício projetado por Renzo Piano e Richard Rogers faz referência a um grande armazém industrial e transmite a ideia de flexibilidade e mobilidade. Optando por levar os sistemas técnicos e de instalações para a fachada, os arquitetos garantiram as plantas livres, onde todas as divisórias são móveis e todos os caminhos são possíveis. Além disso, sob o ponto de vista estético, a confusa imagem composta pelos tubos condutores coloridos (que se apresentam na fachada e no interior do edifício) comunica a diversidade funcional do centro de vivência e cultura.

A respeito do Centro Pompidou, afirmam estudiosos:

Tratava-se de encontrar uma solução espacial de museu que fosse capaz tanto de absorver o imprevisível trabalho da obra de arte contemporânea, como de expressar a nova imagem de um museu popular e iconoclasta: aberto às massas urbanas, ativo como foco cultural até altas horas da tarde,

transparente, flexível e simpático. (MONTANER E OLIVERAS, 1986, p.12, tradução nossa).¹⁰

A ideia motriz que guiou a formação do *beaubourg* parte da consideração da expressão cultural (dança, pintura, música, teatro...) como comunicação e significação, o que por princípio evidencia uma intenção de *obra aberta*, cuja *encenação* não é predeterminada, mas sim *improvisada* com espetáculos e interpretações que tratam de tornar o público participante da obra, integrando-o como *ator-produtor* do espetáculo. (LEON, 1995, p. 62, grifo do autor, tradução nossa).¹¹

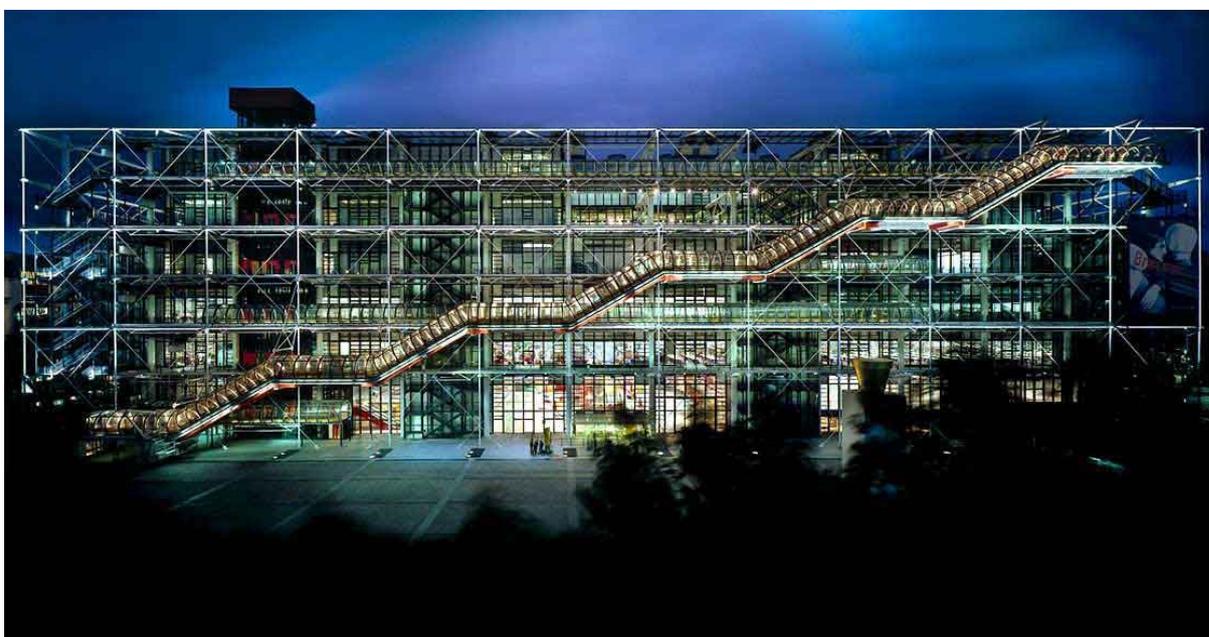


Figura 06 _ Centro Cultural Pompidou

Fonte: www.placesinparis.com/centre-pompidou

¹⁰ “Se trataba de encontrar una solución espacial de museo que fuera capaz tanto de absorber el imprevisible rumbo de la obra de arte contemporáneo, como de expresar la nueva imagen de un museo popular e iconoclasta: abierto a las masas urbanas, activo como foco cultural hasta altas horas de la tarde transparente, flexible y simpático.” (MONTANER E OLIVERAS, 1986, p.12).

¹¹ “La idea motriz que há guiado la formación del *beaubourg* arranca de la consideración de la expresión cultural (danza, pintura, música, teatro...) como comunicación y significación, lo que en principio evidencia una intencionalidad de *obra abierta* en la que la *puesta en escena* no viene prederminada sino *repentizada* por espectáculos y escenificaciones en los que se trata sustancialmente de hacer partícipea al publico en el proceso de realización de la obra, integrándose este como *actor-productor* del espectáculo.” (LEON, 1995, p. 62, grifo do autor).

Incitando a prática da vivência cultural e a participação do espectador na concepção do lugar e da obra, espaços de cultura como o Centro Pompidou e outros museus ganharam uma força tal que se tornaram peças emblemáticas e representativas da sociedade contemporânea. Além de traduzirem “a aceleração no ver e exhibir” (CASTILLO, 2008, p. 247), que viria a determinar uma característica tão típica da sociedade neste início de século XXI, esses espaços tornaram-se ‘obrigatórios’ para o desenvolvimento social e cultural dos centros urbanos e exerceram, muitas vezes, o papel de âncoras para políticas de incremento ao turismo, frequentes nas últimas décadas.

Nesse sentido, inseridos na lógica da competição global e amparados pelo discurso capitalista, os grandes centros urbanos passaram a investir em um jogo de produção simbólica que buscava (e ainda busca) produzir novas imagens culturais para incentivar as atividades turísticas e atrair um grande público. Segundo Sánchez (2009), as condições socioculturais admitidas pela globalização geraram o conceito de cidade global e a conseqüente competição entre elas, que passaram a almejar a condição de *cidade modelo*.

Mas as cidades que desfrutam hoje o status de ‘modelo’, segundo os padrões internacionais hegemônicos, são as que mostram uma imagem que agrega à modernização tecnológica e infraestrutural a promessa de uma ‘cidade harmoniosa’, com alta ‘qualidade de vida’ e ‘renovada vida cultural e artística’.
(SANCHÉZ, 2009, p. 173)

Sendo assim, já não bastava competir no âmbito econômico, de modo que a disputa entre as cidades globais passou a abranger também o setor cultural. Os valores históricos, a presença de artistas e coleções, a boa arquitetura, a riqueza antropológica, a produção musical, a oferta de peças teatrais, os espaços públicos, tudo isso passou a ser associado à qualidade de vida, configurando-se, logo, como valor de competição. Em outras palavras, a infraestrutura cultural passou a revalorizar o solo urbano.

Nesse contexto, os museus e centros culturais começaram a exercer o papel de cartão de visita de muitas cidades que construíram uma imagem renovada e atrativa com base nos edifícios culturais de arquiteturas monumentais. É importante dizer que o conceito de monumento urbano, neste caso, abrange tanto o caráter simbólico da arquitetura, quanto a dimensão

pública que, ao longo dos anos, foi sendo incorporada ao edifício dos museus e centros culturais. Hoje, portanto, já podemos dizer que esses espaços são referências das expressões particulares de cada cidade. Apesar de ainda não englobarem todo tipo de manifestação cultural (afinal, muitas das legítimas manifestações da cultura social não são incluídas no circuito institucional), esses espaços fazem parte dos roteiros de muitos turistas, da educação de muitas crianças, do conhecimento de muitos jovens, do entretenimento de muitos adultos. O museu é o porta-voz da cultura de uma cidade, é o centro promotor dos aprendizados, é o destino certo para moradores e turistas de uma cidade, que se interessam na troca existente entre homem, cultura e ambiente.

[...] não será o museu o complexo cultural mais típico da sociedade contemporânea? Sim; consideramos que hoje em dia o museu é capaz de ser expoente e recipiente de nossa cultura. O importante é que esta capacidade se desenvolva, tome forma e nos possibilite um museu autenticamente vivo, que expresse a atividade sociocultural de nossa civilização e ao seu encontro saia a ciência museológica decidida a realizar um museu de ‘cinco estrelas’, contemplado, vivido e compreendido por todos, crítico para que nele possam se reunir a ética e a estética. (LEON, 1995, p. 64 e 65, tradução nossa).¹²

Em decorrência desta evidência que os equipamentos culturais passaram a ter nas cidades, os edifícios dos centros de cultura e dos museus deste início de século XXI já se comportam de maneira diferente. Nas palavras de Zein (1991, p. 31), estes novos edifícios “Não são apenas museus, são – ou desejam ser – fatos culturais.” A popularidade e a notoriedade atribuídas aos edifícios culturais implicaram em novo significado e novo caráter para estes equipamentos urbanos contemporâneos. Hoje, eles representam grandes centros de vivência, democracia e coletividade, e são importantes fontes de educação, informação e entretenimento para o público. Além disso, estão impregnados por uma carga simbólica que se refere à ideia dicotômica de progresso e tradição cultural.

¹² “[...] no será el museo el complejo cultural más típico de la sociedad contemporânea? Sí; consideramos que hoy día el museo está capacitado para ser exponente y recipiente de nuestra cultura. Lo importante es que esa capacidad se desarrolle, cobre cuerpo y nos posibilite un museo autenticamente vivo, expresivo de la actividad socio-cultural de nuestra civilización y a su encuentro sale la ciencia museológica decidida a realizar el museo de ‘cinco estrellas’, contemplado, vivido y comprendido por todos, crítico para que en el puedan aunarse la ética y la estética.” (LEON, 1995, p. 64 e 65).

Ao progresso está associada toda inovação tecnológica que estes edifícios carregam. Além de serem vistos quase como laboratórios para a experimentação de novas técnicas e materiais construtivos, esses espaços absorveram toda a tecnologia da comunicação, que tem sido incorporada aos programas dos edifícios e dos circuitos expositivos das mais diversas maneiras. “O museu do final do século XX e início do XXI interage com uma outra força moldada pela tecnologia digital e eletroeletrônica, ainda em estágio inicial: a virtualidade.” (GROSSMANN, 2011, p. 197).

À tradição, associa-se a necessidade do homem em atuar perante a sua história social. Baseada no desejo de conter o passado, essa necessidade se mostra ainda mais vivaz nos dias de hoje, tempo em que os fatos se dão e se vão de maneira bastante veloz e fugaz. A despeito da aceleração do ritmo da vida contemporânea e do atual gosto por novidades, o anseio de preservar a história também é uma das características mais típicas da sociedade atual.

Ambos os conceitos se encontram nos museus e nos centros culturais contemporâneos, espaços responsáveis por abrigar, conservar e exibir tanto os objetos raros do passado, quanto os objetos inovadores do presente. É neste dinamismo temporal típico do museu contemporâneo que o homem do século XXI busca suas referências, realiza suas experiências e encontra a sua estabilidade espaço-temporal no mundo.

No museu, o homem se sente livre de suas preocupações, centra sua atenção na compreensão e estudo das obras, se isola em um mundo que parece imaginário mas que é real, evoca recordações, transforma as obras em experiências vividas, abre horizontes e novas formas de ver o mundo ou compara tal obra com aquela que viu em outro museu; em última análise, o museu convida a uma viagem, proporciona um escape, evoca um passado que pode exercer uma ação concreta no presente e futuro. (LEON, 1995, p. 73, tradução nossa).¹³

¹³ “En el museo, el hombre se siente libre de sus preocupaciones, centra su atención en la comprensión y estudio de las obras, se aísla en un mundo que parece visionario pero que es real, evoca recuerdos, las obras le trasladan a experiencias vividas, le abre horizontes y nuevas formas de ver el mundo o compara tal obra con aquella que vio en otro museo; en definitiva, el museo invita a un viaje, predispone a la evasión, evoca un pasado que puede ejercer una acción concreta en el presente y porvenir. (LEON, 1995, p. 73).

O caráter educativo do museu contemporâneo se mostra, então, com uma grande potencialidade para estimular o gosto e a sensibilidade artística e para capacitar as faculdades intelectuais do homem. As exposições e os programas educacionais que os museus oferecem tendem, em primeiro lugar, a proporcionar e instigar situações para que o pensamento se desenvolva. Procuram mostrar caminhos, incentivar conexões, confrontar objetos, apontar semelhanças, insinuar diferenças, fazer, enfim, com que a imaginação do público possa sistematizar as informações e criar uma visão mais crítica e rica das coisas.

A verdade é que os públicos desse início de século XXI não precisam que os museus ensinem dados, fatos e datas. Diante da revolução comunicacional que vivemos hoje e da facilidade de acesso às informações, o papel dos museus passou a ser o de estimular a contextualização e a sistematização desses dados, despertando o interesse, a curiosidade, a imaginação e a fantasia, inspirando a liberdade para a criação e interpretação dos objetos que apresenta. “Portanto, não se deve entender a educação museal como erudita ou excessivamente intelectual mas como abertura de caminhos diversos para que o espectador selecione as emissões.” (LEON, 1995, p. 306, tradução nossa).¹⁴

Além disso, a grande responsabilidade da dimensão educativa do museu e do centro cultural contemporâneos está em sociabilizar o homem fora do edifício. Ou seja, a ideia é que a experiência museal possa desdobrar social e coletivamente o desenvolvimento intelectual experimentado. “Sendo assim, mais do que a transferência de conhecimento, o que também está em jogo é a transformação do sujeito e do contexto vivenciado.” (GROSSMANN, 2011, p. 218).

Mas não há dúvidas que a intensa presença dos museus e centros culturais na cidade contemporânea tem alterado a relação entre estes equipamentos culturais e os cidadãos. Seja frequentador assíduo, ou não, cada indivíduo tem uma concepção do que seja o museu de hoje e do papel que ele desempenha no âmbito sociocultural. Nesse sentido, ao ampliar metas, abrangência, atividades e público, a atividade museal atual se popularizou, expandindo também o acesso a um universo simbólico que se forma em torno do conhecimento da arte, da

¹⁴ “Por tanto, no debe entenderse la educación museística como instrucción erudita o excesivamente intelectual sino como apertura de caminos diversos para que el espectador seleccione las emisiones.” (LEON, 1995, p. 306).

história e da ciência, renovando o interesse de todos pela cultura institucional, e tornando possível o direito coletivo de fazer parte deste fenômeno contemporâneo.

2.2. a arquitetura e a relação do espaço com o visitante

Neste cenário que se configurou nas últimas décadas, a diversidade de conteúdos e o polimorfismo arquitetônico têm se mostrado características constantes nos inúmeros exemplares museográficos que surgem dia após dia. As ampliações do conceito do “musealisável” e do próprio programa museal foram fatores determinantes para a conformação deste panorama (MONTANER E OLIVERAS, 1986). Em função destas mudanças, para abrigar coleções que vão desde obras tradicionais de arte clássica a ‘objetos’ impalpáveis como a língua falada por um povo, e oferecer serviços que abrangem livrarias, cinemas e restaurantes, os museus e centros culturais da contemporaneidade se viram obrigados a uma intensa adaptação em termos arquitetônicos, que acarretou na diversidade formal encontrada hoje no cerne deste fenômeno cultural.

64

Quanto a essa diversidade, podemos dizer que o museu contemporâneo já não segue as regras e os padrões que estiveram vigentes em outras épocas. O sistema tradicional de salões, galerias, cúpulas e pátios em um conjunto simétrico, apresentado por Schinkel no projeto para o Altes Museum (1823-1830), por exemplo, assim como a planta livre e flexível, associada à forma neutra e pura desenhada por Mies van der Rohe para a Nova Galeria Nacional de Berlim (1962-1968), configuram-se hoje como algumas dentre tantas outras possibilidades para os projetos de edifícios de museus. As diferentes naturezas dos acervos atuais, a variedade de dimensões e materiais dos objetos e a ampliação do programa museológico não só permitem, mas exigem que as propostas atuais sejam distintas, específicas, criativas e surpreendentes.

As vanguardas artísticas das décadas de 1960 e 1970 tiveram importante papel nesta nova e diversa concepção espacial. As propostas de arte conceitual, de *happenings*, de *land art*, de *site specific* e de outros movimentos artísticos surgidos na época, enfatizaram na experiência

da arte e, conseqüentemente, na experiência museal, a condição de evento e de especificidade espaço-temporal.

De uma posição física de *frontalidade* imposta ao público pela pintura e de um *movimento exterior* pela escultura como objetos acabados, desloca-se para uma situação de *estar entre*, de realização/complementação/finalização da obra, sugeridas pelas intervenções artísticas ambientais. (SPERLING, 2011, p. 175, grifo do autor).

Esta nova característica atribuída à experiência museal permitiu certa liberdade à arquitetura, que passou a atuar de maneira mais ativa e participadora na fruição do visitante. Além disso, a própria extensão do programa museológico fez com que os projetos arquitetônicos abrangessem outras funcionalidades, de distintas características, que não somente as do ambiente expositivo. A presença ou ausência de áreas destinadas a reservas técnicas, setores administrativos, salas para cursos comunitários, oficinas de restauro, cafés, bibliotecas, lojas de *souvenirs* ou outras atividades, exige soluções bastante peculiares para cada caso. A necessidade, ou não, de relacionar os ambientes, de delimitar alguns fluxos e de determinar a experiência do visitante também leva a soluções projetuais distintas que aumentam ainda mais as possibilidades formais destes complexos edifícios.

Outro importante aspecto da concepção arquitetônica desses espaços relaciona-se diretamente ao caráter mercadológico que envolveu o setor cultural nas últimas décadas. A importante dimensão comercial que os edifícios museais passaram a incorporar e o caráter competitivo das grandes cidades que começaram a almejar uma situação global e culturalmente privilegiada afetaram, também, os projetos arquitetônicos dos museus e centros culturais. O desejo de desenvolver identidades, criar imagens magníficas e espetaculares, e atrair uma grande quantidade de visitantes depositou na criação arquitetônica uma função crucial para a atribuição do caráter de cada espaço. Em decorrência desta visibilidade criada em torno da imagem da instituição e do edifício, alguns arquitetos começaram a apostar em soluções extremamente inovadoras, tecnológicas e experimentais para atrair os olhares de todo o mundo e alcançar a desejada popularidade.

[...] o alto valor figurativo que alcançam alguns desses museus, se converte em um dos valores que mais os definem. O edifício tende a converter-se na peça de principal valor e o público, em muitos casos, visita estes museus tanto pelas obras de arte colecionadas como pelo próprio edifício. (MONTANER E OLIVERAS, 1986, p. 25, tradução nossa).¹⁵

Os museus atuais, erigidos como obras de criação, tendendo a serem obras de arte total, são um excelente terreno para expressar as diferentes tendências da arquitetura de ponta. (MONTANER E OLIVERAS, 1986, p.25, tradução nossa).¹⁶

Podemos dizer, ainda, que os novos significados socioculturais dos museus também influenciaram fortemente a forma de perceber, usar e construir o edifício. A função comunicativa e educativa dos museus e a crescente presença desses equipamentos culturais nas cidades estabeleceram uma proximidade e uma liberdade muito maiores entre o público e o edifício, o que determina, hoje, uma outra *forma* de acolher e abrigar visitantes e objetos.

O desejo de ser um espaço aberto e democrático e a preocupação com a relação sujeito-objeto colocou o visitante em posição de destaque no contexto das decisões projetuais museográficas. Atualmente, o planejamento museológico e museográfico das instituições são fundamentalmente idealizados e projetados em função, também, das necessidades do visitante, e não só em função das necessidades do acervo. As formas, a materialidade e as cores dos ambientes são pensadas para que os visitantes apreendam melhor o conteúdo exposto. Dispositivos de interação são desenvolvidos para que eles possam participar ativamente do processo de fruição e percepção museal. A verdade é que a postura livre do homem contemporâneo e a maneira ativa de colocar-se diante das coisas em geral leva o museu atual a abrir-se de dentro para fora e a ocupar-se consideravelmente com as pessoas.

¹⁵ “[...] el alto valor figurativo que alcanzan algunos de estos museos, se convierte en uno de sus valores más definitorios. El edificio tiende a convertirse en la principal pieza de valor y el público, en bastantes casos, va a ir a visitar estos museos tanto por las obras de arte colecionadas como por el mismo edificio.” (MONTANER E OLIVERAS, 1986, p. 25).

¹⁶ “Los museos actuales, planteados como obras de creación, tendiendo a ser obras de arte total, son un excelente terreno para expresar las diferentes tendencias de la última arquitectura.” (MONTANER E OLIVERAS, 1986, p.25).

Colocando o homem no cerne conceitual do edifício de museu, a arquitetura se afirma enquanto espaço vivencial e potencializa o caráter subjetivo, pois admite os diferentes olhares, as distintas percepções e as variadas interpretações. Para essa nova visão museológica, deve-se considerar “[...] o visitante enquanto sujeito ativo, social e psíquico, aceitando a permeabilidade perceptiva dos indivíduos, na medida em que cada um tem um olhar de significados diferentes.” (STUDART; ALMEIDA; VALENTE, 2003, p. 153).

Como vimos anteriormente (no subcapítulo 1.2.), a linguagem inerente à disciplina arquitetônica e o sistema de percepção do ser humano permitem diálogos distintos entre o edifício e o visitante, que apreende as informações de maneiras particulares e imprime suas interpretações de acordo com sua cultura e seus costumes. Dessa maneira, as necessidades específicas demandadas pelos públicos e pelo contexto sociocultural de uma cidade em um determinado tempo fazem da museografia uma disciplina em constante reformulação.

A arquitetura do museu deve ser a inacabada autobiografia técnica, funcional e estética da instituição museológica. E dizemos inacabada porque, apesar de ser concebida conforme projetos concretos, seu caráter dinâmico, de centro de atividades humanas e objetos crescentes, comporta essencial e potencialmente a peculiaridade de ser ampliada, modificada e reestruturada. (LEON, 1995, p. 201, tradução nossa).¹⁷

Quando definíamos a arquitetura como ‘inacabada autobiografia’ nos referíamos não a sua concepção indefinida mas ao processo ‘narrativo’ que a caracteriza quando causas de diferentes naturezas demandam progressivos surgimentos espaciais. (LEON, 1995, p. 208 e 209, tradução nossa).¹⁸

Através do esforço de serem centros abertos, onde os diversos públicos são convidados a fazer parte de um universo social e esteticamente particular, os museus e centros culturais adquirem

¹⁷ “La arquitectura del museo debe ser la inacabada autobiografía técnica, funcional y estética de la institución museológica. Y decimos inacabada porque, pese a ser concebida conforme a unos proyectos concretos, su razón de ser dinámica, como centro de actividades humanas y objetos crecientes, comporta esencial y potencialmente la peculiaridad de ser ampliada, modificada o reestructurada.” (LEON, 1995, p. 201).

¹⁸ “Cuando definíamos la arquitectura como ‘inacabada autobiografía’ nos referíamos no a su concepción indefinida sino al proceso ‘narrativo’ que la caracteriza cuando causas de diferente naturaleza demandan progresivos nacimientos espaciales.” (LEON, 1995, p. 208 e 209).

um potencial permanente de reformulação, seja da arquitetura ou da própria experiência museal. A cada visita um questionamento, a cada fruição uma resposta. Diferentes referências, repertórios e propósitos movem os visitantes de cada tempo. E para cada um deles o museu reserva um distinto conhecimento, sempre novo e surpreendente.

Nesse sentido, os edifícios de museus representam, hoje, uma complexa estrutura cujos elementos se combinam para atingir o equilíbrio entre as funções internas (de conservação e pesquisa do acervo) e as funções externas (de exposição e difusão da atividade cultural). Responsável por viabilizar harmonicamente a existência de ambas as facetas em cada tipo de museu, a arquitetura desses edifícios desempenha papel fundamental para o bom funcionamento das atividades e o sucesso da instituição. A complexidade atribuída a estes espaços é tanta que o ato de projetá-lo exige, hoje, uma refinada integração entre a instituição, os profissionais da área museológica e o arquiteto. As razões e as metas da instituição precisam ser sempre muito claras, assim como deve ser claro o tipo de repercussão que se pretende ter sobre a sociedade, a cultura e a história da cidade. Além disso, as pesquisas de avaliação realizadas com e sem a participação do público, contribuem fortemente tanto para o balanço do desempenho educacional da instituição quanto para a análise e readequação do plano museológico e dos projetos arquitetônico, museográfico e expográfico. (CURY, 2005a)

Diante das muitas variáveis que se apresentam em torno do tema museal e dão origem à multiplicidade de soluções arquitetônicas para os museus e centros culturais contemporâneos, parece um equívoco tentar estabelecer tipos para estas edificações. Contudo, alguns autores, com o intuito de facilitar os estudos sobre as instituições e os edifícios museológicos, apresentam classificações e categorizações dos mesmos, ou seja, estabelecem grupos formados com base nas características marcantes de cada um. Tais classificações, estabelecidas com base em objetivos diversos, ajudam a mapear os tipos de instituições, a natureza dos acervos, os públicos potenciais e as soluções projetuais que cada um deles tem desdobrado.

No caso da autora Aurora Leon (1995), por exemplo, a definição de categorias busca sistematizar a ciência museológica e garantir coerência nas investigações em torno da mesma. Segundo Leon, os sujeitos e os objetos museais, ou seja, o público e o conteúdo dos museus,

atuam diretamente na conformação dessas instituições, através das inter-relações que estabelecem entre si. Tendo em vista que estas inter-relações estão sempre em mutação, a ciência museológica exige uma constante ‘catalogação’ dos estilos e das tendências que envolvem este fenômeno que é o museu, para que os conceitos e princípios estruturais que regem a disciplina museológica possam se renovar. Nesse sentido, a autora procura fazer uma leitura dos museus, categorizando-os segundo a área disciplinar, a densificação objetual e o tipo de propriedade. Em relação à área disciplinar, a autora cita cinco grandes grupos: arte, história, etnologia, ciência e técnica. É importante observar que esses grupos não são estanques e, além disso, devemos considerar que, com o passar do tempo e o surgimento de novos saberes, outras áreas disciplinares podem se constituir e se associar às existentes. Já a densificação objetual, por outro lado, se refere ao grau de amplitude da área disciplinar e conceitual abordada pelo museu. Por exemplo, um museu de arte pode tratar simplesmente de arte, na dimensão mais abrangente; de arte moderna, focando o discurso em um determinado movimento; ou ainda da obra de um artista moderno, comprometendo-se com informações mais específicas. Nesse sentido, essa forma de classificação determina três grupos de museus: os gerais, os específicos e os mistos. Quanto ao tipo de propriedade, as instituições culturais podem ser públicas ou privadas, o que pode ser determinante quanto ao capital a ser investido nos projetos e ao perfil de administração da instituição.

A partir de um outro ponto de vista, o autor Josep Maria Montaner (2003) discute as arquiteturas que contêm as instituições museológicas e, por isso, cria categorias de museus com base nos tipos arquitetônicos mais recorrentes e marcantes do último século. Neste caso, o objetivo do autor é apresentar um panorama atual da arquitetura de museus, e destacar os tipos que, segundo ele, serão (e são) referências essenciais para os museus do século XXI. De acordo com o autor, dentre as oito categorizações que ele apresenta, *o museu como organismo extraordinário* e *a evolução da caixa* são os tipos arquitetônicos mais claramente contrapostos: o primeiro é uma arquitetura monumental, marcante, específica e não reproduzível; o segundo é o container, ou caixa polifuncional, neutra e flexível. *O objeto minimalista* representa o museu que se utiliza de formas essenciais e de mecanismos museográficos bastante simples para apresentar os objetos. Já *o museu-museu* se configura como um espaço de estrutura interna específica, criada com base em uma tradição tipológica e

com o intuito de atender o caráter particular da sua coleção. *O museu que se volta para si mesmo* é aquele que apresenta as características de especificidade em relação ao seu acervo, assim como a categoria anterior, mas também exhibe formas singulares que se adéquam perfeitamente ao contexto urbano. *O museu colagem* se vale da complexidade dos programas de museus e responde às diferentes necessidades de cada setor do edifício com formas e volumes fragmentados. *O antimuseu* é a própria crítica à instituição museu e transpõe por completo a ideia da caixa branca ou do museu como lugar de luxo, apostando na utilização de antigas estruturas industriais, estações, depósitos, armazéns, etc. Por fim, as *formas da desmaterialização* dizem respeito aos museus que procuram se diluir no espaço onde se inserem, seja através da leveza e transparência de seus materiais, ou da tentativa de camuflagem em relação ao contexto.

O mesmo Montaner conclui, no entanto: “[...] de organização estática o museu passou a ser um lugar em contínua transformação, com princípios sempre relativos e revisáveis [...]” (2003, p. 151).

Nesse sentido, ainda que concordemos que certos tipos arquitetônicos se repetem conformando grupos e categorias, ou que determinadas condições institucionais tendem a exigir soluções arquitetônicas semelhantes, acreditamos que é possível estudar a arquitetura dos museus e centros culturais contemporâneos sem, necessariamente, enquadrá-las em tipos pré-definidos. Muitas são as características, em cada contexto, que conduzem as escolhas projetuais do arquiteto. E, por isso, vale o estudo particular de cada caso. A localização, o público-alvo, a natureza do acervo, as dimensões das peças, o discurso pretendido pela instituição e muitas outras variáveis estão sempre em jogo. Esta situação leva a imaginar, portanto, que a grande importância da arquitetura museal contemporânea está na sua capacidade de estabelecer relações. Relações de comprometimento com a cidade, com a conservação do acervo e com a educação, informação e crescimento cultural do público.

Tendo em vista que uma das metas mais claras da museologia atual refere-se à ampla participação da sociedade nos processos museológicos e culturais (CURY, 2005a, p. 31 e 32), paralelamente às pesquisas técnicas que visam abrigar, conservar e expor as obras de maneira adequada, garantindo a integridade física das mesmas, as instituições devem investir mais

amplamente em pesquisas junto ao público, que possam contribuir para o conhecimento de seus anseios, suas percepções e necessidades. “Estudar o público [...] é um ponto necessário para o planejamento museológico e que está intimamente relacionado ao tipo de museu.” (LEON, 1995, p. 80, tradução nossa)¹⁹

Pensar a arquitetura de museus na condição de elemento agregador e comunicador é pensar as linguagens, as relações espaciais e os públicos que a instituição representa e acolhe. É pensar que os aspectos formais, espaciais e materiais da arquitetura poderão comunicar as perspectivas da instituição, que os cheios e vazios possivelmente convidarão o visitante à experiência, e que as luzes e sombras certamente irão emocionar uns e outros que se permitirem a experiência no ambiente do museu.

O espaço do museu *in natura*, independente das mostras existentes, compõe-se também de narrativas, por meio de relações visuais e espaciais estrategicamente desenhadas. O espaço a ocupar, a primeira vista um espaço de indeterminação, já tem em si, no mínimo, a determinação dos acessos e das proporções entre chão-teto-parede. (SPERLING, 2011, p. 177, grifo do autor).

Portanto, considerar percepções, sensações, comportamentos e emoções dos visitantes, é reconhecer a efetiva participação que eles desempenham no âmbito físico e significativo do espaço do museu e contribuir para uma arquitetura integrada às necessidades da sociedade contemporânea e voltada para o envolvimento dos diversos públicos.

2.3. os públicos e outros sujeitos

O que vimos sobre a arquitetura dos museus e centros culturais e sobre a relação que ela estabelece hoje com os visitantes resulta do processo de evolução das próprias instituições

¹⁹ “Estudiar al público [...] es un punto necesario para la planificación museística y que guarda estrecha relación con el tipo de museo.” (LEON, 1995, p. 80).

museais que vêm, ao longo dos anos, transformando e especializando seus papéis no contexto social.

Na história dos museus, da Europa e da América, verificamos mudanças de prioridades nestas instituições: inicialmente o museu é, principalmente, um repositório de objetos, aos poucos torna-se centro de pesquisa e mais tarde passa a se preocupar com as exposições enquanto espaço de divulgação de conhecimento. Os museus, principalmente no século XX, vão se especializando e tornando suas exposições cada vez mais didáticas. Verificam-se preocupações pedagógicas no aperfeiçoamento das técnicas museográficas, de arquitetura e design. (ALMEIDA, 1995a, p. 44)

É interessante observar, então, que apesar desse processo de desenvolvimento histórico da instituição museológica não ser um processo substitutivo, mas sim cumulativo - ou seja, os museus de hoje acumulam tanto as funções relacionadas à divulgação do conhecimento, como as funções relacionadas à formação de acervo e pesquisa do mesmo (CURY, 2005b) – a tentativa de promover um espaço essencialmente de comunicação tem marcado intensamente os programas museológicos contemporâneos, que buscam, cada vez mais, um diálogo aberto com seus visitantes, por meio das exposições e atividades educativas. Neste atual contexto, portanto, o público é visto como um elemento fundamental, um sujeito que atua diretamente no processo de comunicação e divulgação do conhecimento.

Se antes as funções museológicas colocavam os visitantes na posição de receptores passivos, desprovidos de atitudes críticas, hoje há uma relação de interdependência entre a mensagem museológica e o visitante. Este último, sob uma perspectiva interacionista de comunicação, passou a atuar como criador no seu processo de experiência museal. Isso significa dizer que a fruição museal dominante há décadas atrás pressupunha uma via unidirecional de informações que partia do emissor ‘museu’ para o receptor visitante, enquanto hoje, o que vigora é um processo comunicacional bidirecional, onde o visitante ocupa a posição de sujeito ativo, capaz de se apropriar do discurso dado e interpretá-lo, criando, assim, o seu próprio discurso. (CURY, 2005b) “Hoje, sabemos que o público é sujeito da construção de seus conhecimentos – inclusive em museus -, e, portanto, de sua própria aprendizagem, dentro e fora dessa instituição.” (CURY, 2009, p. 91)

“Podemos dizer que a comunicação museológica só se efetiva quando o discurso do museu é incorporado pelo visitante e integrado ao seu cotidiano em forma de um novo discurso. O público se apropria do discurso museológico, (re) elabora-o, e então cria e difunde um novo discurso e o processo recomeça, sendo que esse novo discurso será apropriado por outros e a história se repete.” (CURY, 2009, p. 89)

É fato, então, que a comunicação museológica é expandida a partir das diversas leituras feitas pelos visitantes, que conferem diferentes significados à mensagem transmitida. E os fatores que determinam cada leitura estão diretamente relacionados às características pessoais e sociais de cada sujeito. Segundo Boudieu e Darbel:

“Cada indivíduo possui uma capacidade definida e limitada de apreensão da ‘informação’ proposta pela obra, capacidade que depende de seu conhecimento global (por sua vez, dependente de sua educação e de seu meio) em relação ao código genérico do tipo de mensagem considerado, seja a pintura em seu conjunto, seja a pintura de tal época, escola ou autor.” (BOURDIEU, DARBEL, 2003, p. 71)

Para esses autores, o nível cultural e a formação educacional de cada indivíduo configuram-se como fatores determinantes no processo de experiência museal, capazes inclusive de limitar às classes cultas o acesso pleno a obras culturais. De fato, essas características são importantes e influenciam a apreensão de cada sujeito. Mas é importante ressaltar que a afirmação dos autores se baseia em uma pesquisa realizada em museus de arte da Europa durante os anos de 1964 e 1965. E de lá para cá, a nova maneira de considerar o papel do público nos museus tem mudado os processos de criação e desenvolvimento das exposições. As instituições já se preocupam mais em desenvolver uma linguagem acessível a grandes grupos, o que resulta em museus e centros culturais muito mais legíveis nos dias de hoje. Com este destaque dado à figura do visitante e à experiência que ele protagoniza, a tendência é que todo indivíduo tenha a possibilidade de desenvolver alguma leitura a partir da sua experiência museal, independente do seu nível cultural e educacional.

Esse novo cenário permite dizer que, nos dias de hoje, toda a esfera museológica já reconhece o importante papel desempenhado pelo público, enquanto agente criativo e interativo deste

amplo e peculiar sistema de comunicação. Esse reconhecimento, no entanto, assim como a preocupação em compreender a fruição dos visitantes nas exposições, não é de hoje, como demonstra a própria pesquisa de Bourdieu e Darbel, da década de 1960. As primeiras publicações sobre pesquisas de público datam do início do século XX. Mas durante várias décadas esses trabalhos se concentravam nos Estados Unidos e na Europa. Foi somente na década de 1980 que essas pesquisas se difundiram mais amplamente: as publicações sobre o assunto se multiplicaram e, desde então, já não há questionamentos sobre a importância de tais estudos (ALMEIDA, 1995a).

No Brasil, há registros dos estudos de públicos desde o final da década de 1970, mas ainda hoje podemos dizer que essas pesquisas não são bastante sistematizadas no nosso país. As próprias instituições ainda não implantaram em larga escala os mecanismos para avaliações regulares e, por isso, a maioria dessas pesquisas ainda fica a cargo das iniciativas particulares de profissionais da área que desenvolvem estudos acadêmicos (dissertações e teses) envolvendo os visitantes e não visitantes das instituições museológicas. Dentre essas, algumas podem ser citadas: a pesquisa desenvolvida por alunos da UNI-RIO e coordenada por Mario Chagas, em 1987, que pretendia compreender o significado dos museus no imaginário das pessoas, solicitando a transeuntes na rua que dissessem uma palavra associada à ideia de museu; a dissertação de Maria Esther Valente (1995), que estudou o Museu Nacional (RJ), investigando os níveis de interferência entre museu e visitante, por meio de uma pesquisa que observou o museu com base em descrições e representações que o público fazia do espaço e das exposições; a dissertação de Adriana Almeida, que estudou a relação do público com o Museu do Instituto Butantan através da aplicação de questionários; a dissertação de Rosane Carvalho (1998), que estudou a exposição ‘Athos Bulcão – uma trajetória plural’ no Centro Cultural Banco do Brasil – RJ, explorando os processos de comunicação e de transmissão da informação entre a exposição e um grupo de estudantes. (STUDART; ALMEIDA; VALENTE, 2003).

Os estudos de público vêm atraindo o interesse crescente de profissionais que atuam nos museus e se constituem, hoje, em aspecto cada vez mais relevante para o planejamento da instituição, refinamento de seus programas

e atendimento ao público. (STUDART; ALMEIDA; VALENTE, 2003, p. 129).

A verdade é que durante a segunda metade do século passado, em decorrência das transformações que visavam potencializar o caráter comunicativo das instituições museológicas e tornar as exposições mais atrativas e didáticas, houve um significativo aumento do público de museus, o que indicava um aparente sucesso desses espaços culturais. O que começou a ser constatado, entretanto, é que nem sempre o sucesso quantitativo relativo ao público presente nas exposições vinha acompanhado do sucesso qualitativo referente ao conhecimento adquirido nas mesmas. Isso estimulou a vontade de conhecer melhor os visitantes das instituições, compreendendo suas características básicas, suas necessidades, suas expectativas, e incentivou o desenvolvimento dos estudos de público em maior escala.

Hoje, na realidade, a avaliação das instituições museológicas como um todo é fundamental para o bom desempenho das atividades dos museus e centros culturais. De acordo com Cury (2005a), já há uma consciência coletiva no campo museológico sobre a importância dos processos avaliativos. O que falta, no entanto, é um amplo conhecimento acerca dos métodos, para que os mecanismos de avaliação possam ser, de fato, aplicados de maneira sistemática.

Assim, a avaliação deve ser entendida como um mecanismo que possibilite uma (re) orientação permanente dos nossos procedimentos ao implementar processos de comunicação museal – elaboração, execução e recepção pelo público. A avaliação, então, está vinculada ao desenvolvimento profissional, organizacional e ao desenvolvimento do pensamento museológico – revendo, corrigindo, aprofundando e ampliando a prática e o pensar. (CURY, 2005a, p. 125)

Especificamente sobre os estudos de público, o que os torna ainda mais desafiadores é o fato de que “[...] o visitante não é uma massa homogênea, com comportamento constante e, tampouco, com características universalizantes.” (CURY, 2004, p.91) Ao contrário, o visitante é um indivíduo, com características próprias e singulares. E é com base nas suas características pessoais e nos contextos sociais que o cercam que os indivíduos se colocam

como sujeitos em uma experiência museal, ou seja, ao percorrerem um museu ou centro cultural, os indivíduos estão carregados de diferentes níveis de interesse e conhecimento, o que faz da visita uma experiência única e pessoal.

Além disso, na atualidade, os públicos de museus e centros culturais, de um modo geral, são muito amplos e diversos, e tendem a assumir perfis mais ativos, visto que os tempos hipermodernos exigem que o homem de hoje seja alguém com iniciativas, com senso de responsabilidade e capaz de fazer escolhas rápidas. Tudo isso contribui para que a realidade da comunicação museológica contemporânea seja ainda mais complexa e dinâmica, pois está pautada na diversidade de pontos de vista e na multiplicidade de sentidos.

Segundo Cury (2004, p. 90), “[...] comunicação museológica é troca, diálogo e negociação dos sentidos patrimoniais entre sujeitos.” Dito isso, é imprescindível pensarmos também nos outros sujeitos que compõem a comunicação museológica. Se os públicos estão em uma das pontas dessa rede de informações e conhecimentos, quem são os outros sujeitos que ocupam as outras pontas? Os museus não são lugares neutros, mas sim instituições de posturas argumentativas, que atuam defendendo pontos de vista e promovendo discursos. E para que isso ocorra é preciso que existam sujeitos outros.

Uma série de atividades faz parte do contexto museológico antes que as mensagens contidas em uma exposição atinja o visitante. E os profissionais envolvidos em tais atividades são todos sujeitos.

“No museu estão os sujeitos promotores da musealização – o pesquisador, o documentalista, o conservador, o museólogo, o educador, dentre outros que compõem os recursos humanos da instituição. São sujeitos todos aqueles profissionais de museu que atuam coletando, conservando, documentando, estudando e comunicando, que participam ativamente da construção dos múltiplos – e às vezes fragmentários – sentidos que são atribuídos consciente e sucessivamente no decorrer da trajetória museológica do objeto. Esses atores participam também da construção do discurso museológico que alimenta os discursos comunicacionais.” (CURY, 2009, p. 89)

Em suas individualidades, portanto, todos e cada um desses sujeitos participam da construção dos valores de uma instituição museológica e cultural, o que significa dizer que os discursos contidos nestes espaços são resultado de uma soma de modos particulares de ver e entender o mundo. Os espaços museais são lugares de inúmeros sujeitos, que nem sempre se conhecem, pois nem sempre ocupam o mesmo *locus* geográfico, cultural e temporal, mas nem por isso deixam de participar do processo de significação e (re) significação museal. (CURY, 2009)

A concepção de uma exposição, por exemplo, que é a atividade museológica em que a construção de valores se apresenta de maneira mais nítida, é um processo que envolve discursos de ordem conceitual e formal. Em um primeiro momento se dá a concepção museológica, quando são definidos os conteúdos e conceitos. No segundo momento acontece a concepção expográfica, que define a espacialidade e a forma da mostra. Uma é a materialização da outra. E o conjunto delas é o resultado dos múltiplos pontos de vista exteriorizados pelos profissionais envolvidos em cada etapa do processo de concepção e criação expositiva.

Desta forma, o museólogo, o curador, o conservador, o educador, o arquiteto, o designer e muitos outros profissionais, além do próprio público, se envolvem diretamente na construção dos discursos museológicos. Escolher objetos para uma mostra, criar uma narrativa em torno deles, estabelecer critérios de exposição para que os objetos não sejam danificados, criar espacialidades e percursos que permitam a fruição desses objetos, desenvolver programações visuais contextualizadas, definir abordagens e métodos que atinjam os diversos públicos, tudo isso faz parte da concepção de uma exposição, que estimula, ainda, muitos outros horizontes e debates quando colocada em contato e interação com o público.

“A exposição é a forma característica dos museus enunciarem o seu discurso, ao selecionarem objetos do acervo que, junto a recursos adicionais, transmitem uma ou mais mensagens ao público.” (CARVALHO, 1998, p. 33)

O discurso museal pode ser entendido, então, como uma soma de diversas ações de significação e, a partir deste ponto de vista, ele já configura a primeira mediação entre o visitante e os objetos expostos. Estes, antes de estarem ali, revalorizados no novo universo

simbólico do museu, pertenciam a outros contextos, outras pessoas e outros significados. Isso demonstra que mesmo hoje, quando as exposições são planejadas em função de permitirem a ação interpretativa e criativa do público, os discursos não são universais, pois têm origem nas posturas argumentativas individuais e coletivas dos profissionais que os concebem.

“Participar de um processo de apreciação é existir por um momento através da sensibilidade e valores do outro. Os autores criam através de quem eles são pessoal e culturalmente, e o fruidor responde através de quem ele é, pessoal e culturalmente. É um encontro profundo.” (RIZZI, 1998, p. 219)

CAPÍTULO 3

o caso do Oi Futuro Flamengo

3.1. a instituição: idealização e objetivos

3.2. o edifício: concurso e projeto arquitetônico

3.1. a instituição: idealização e objetivos

Quando foi inaugurado no ano de 2005, o então Museu das Telecomunicações já ‘nascia’ com uma longa história, visto que ali, no número 63 da rua Dois de Dezembro (Flamengo, Rio de Janeiro, Brasil) funcionava, desde 1981, o chamado Museu do Telephone, responsável por contar a história da telefonia no Brasil. Ocupando um edifício de 1918 que abrigava anteriormente a Estação Telefônica Beira-Mar - uma das primeiras estações manuais de telefonia da cidade - o Museu tinha um rico acervo da Companhia Telephonica Brasileira, composto por fotos, documentos, móveis e objetos e carregava uma importante carga simbólica e histórica.

Mas como se deu a transição entre o antigo Museu do Telefone, do século XX, e o Oi Futuro de hoje, do século XXI?

80

De acordo com Maria Arlete Gonçalves (2012), atual Diretora Cultural do Oi Futuro e participante da história desta instituição desde 1997, época em que começou a ocupar o cargo de Diretora do então Museu do Telephone, os últimos anos do século XX marcaram o antigo Museu por conta da existência de um incipiente desejo de transformá-lo em um centro de vivência e cultura.²⁰ Mesmo antes do processo de transição da instituição e reforma do edifício, o Museu do Telephone já apresentava atividades típicas de um museu contemporâneo, agregando uma gama de atividades culturais à tradicional exposição permanente. Essas atividades versavam sobre as artes visuais, as artes cênicas e a música, e eram responsáveis pela afirmação do caráter dinâmico incorporado pela instituição e pela atração de um grande número de visitantes. Segundo a diretora, a galeria de exposições temporárias já abrigava mostras importantes para a arte contemporânea do Rio de Janeiro e o

²⁰ Todas as informações cedidas pela Diretora Maria Arlete Gonçalves foram coletadas em entrevista realizada no dia 04 de maio de 2012.

teatro recebia espetáculos e shows de grandes artistas brasileiros²¹. No entanto, foi quase na virada do século que a equipe do Museu percebeu que aquele espaço deveria ser requalificado para se inserir, de fato, no cenário museológico que os grandes e novos museus do mundo conformavam. Era preciso expandir o edifício e transformar o espaço existente para que o Museu do Telephone se tornasse um ‘museu vivo’, ou seja, um museu contemporâneo, capaz de se inserir cada vez mais na dinâmica social da cidade, absorver os novos recursos tecnológicos e se adaptar às novas solicitações dos públicos. E neste propósito, a diretora, que esteve à frente de todo o processo, conta que a primeira mudança pleiteada foi justamente à que envolvia a arquitetura. A equipe acreditava que um edifício renovado poderia comunicar ao público os novos conceitos e a nova missão da instituição.

A ideia era transformar o Museu em um espaço que refletisse de forma mais clara e eficaz a grande revolução que foi a história do telefone, e que transpusesse as novas tecnologias e os novos meios de comunicação para o próprio circuito expositivo. É importante lembrar que aquele momento de transição entre os séculos talvez tenha sido um dos momentos mais revolucionários em termos tecnológicos e isso alterou diretamente não só a história da telefonia, como, de forma mais abrangente, a história das telecomunicações. Esse novo Museu deveria ser, portanto, um espaço de convergência entre tempos, ideias e tecnologias. E a arquitetura teria que espelhar a comunicação.

Tomando essa ideia de convergência como norte do processo de transformação, a equipe de diretores e curadores do Museu conseguiu definir um novo conceito tanto para a instituição, como para o espaço arquitetônico, que seria futuramente reformulado²². Nesse sentido, com a reformulação do plano e do edifício, a equipe do Museu esperava, principalmente, atrair uma grande diversidade de públicos, de distintas idades e variados interesses. A diretora diz que, antes da reforma, o Museu era bastante frequentado pelos idosos, muitos deles moradores da vizinhança do Flamengo e do Catete. Por conta disso, houve a preocupação de que o novo espaço e os novos dispositivos tecnológicos, que fariam parte das exposições não negassem

²¹ Lenine e Jards Macalé foram alguns dos cantores brasileiros que subiram ao palco do Museu do Telephone. Oferecidos gratuitamente ao público, esses shows provocavam filas que, segundo a diretora, iam até o Largo do Machado.

²² A história detalhada do concurso e do projeto vencedor é o tema do item 3.2. deste capítulo.

essa parcela do público. Todos os elementos deveriam ter uma função agregadora, antes de qualquer coisa. Até porque, de acordo com o conceito do novo Museu do Telephone, a ideia de ser contemporâneo não deveria excluir o passado. Muito pelo contrário, ela deveria admitir a história, a evolução e, portanto, o diálogo entre os tempos.

Entretanto, apesar de pretender atingir um amplo e diverso público, a diretora afirma que houve um foco no público jovem, de 18 a 23 anos. Segundo ela, diversas pesquisas revelavam, na época, que esta faixa etária era a que menos frequenta os museus e, por isso mesmo, acabou configurando o principal alvo a ser atingido. A ideia era alcançar o público considerado mais difícil, pois assim, conseqüentemente, teriam sucesso com todos os públicos. O desejo de ser um espaço dinâmico e contemporâneo, afinal, estava vinculado diretamente à presença dos visitantes e às atividades que eles poderiam desenvolver ali. Sendo assim, a educação e a cultura foram, desde o início, os conceitos base para a construção desta nova instituição, que seria inaugurada em 2005, com o nome de Centro Cultural Telemar²³.

Além do nome, no entanto, outras mudanças ocorreram no intervalo de cinco anos que se passaram entre o Concurso Público Nacional de Arquitetura e a inauguração do espaço. Após a escolha do projeto e enquanto o Museu já começava a tomar novas formas, a equipe de diretores e curadores começou a se questionar sobre o tamanho que deveria ter um museu no século XXI. Era mesmo necessário dispor de todo o espaço expositivo do novo edifício para contar a história da telefonia? Em tempos em que a tecnologia contribuía para que os objetos se tornassem cada vez menores na medida em que evoluíam, a equipe do Museu decidiu apostar no conceito de hipertexto para construir um hipermuseu, ou seja, um museu que poderia, a partir de um espaço reduzido e um amplo uso de tecnologias digitais, contar uma história ainda mais dinâmica, capaz de assumir diferentes recortes de acordo com a vontade do visitante. Dessa maneira, dos quatro ambientes originalmente reservados à atividade expositiva, apenas um foi destinado ao atual Museu das Telecomunicações (que acabou recebendo um novo projeto museográfico, como veremos adiante), enquanto o restante do edifício passou a ser entendido como algo mais amplo: um centro cultural, que poderia

²³ Telemar era o nome de uma das empresas privadas de telefonia fixa brasileira. Até 2001, ela se dividida em 16 sub-empresas, que gerenciavam a telefonia fixa de 16 estados, entre eles o Rio de Janeiro.

receber mostras temporárias de arte e tecnologia e dinamizar a história atual das telecomunicações através das atividades complementares, de caráter efêmero.

Hoje, com o nome de Oi Futuro²⁴, a instituição abriga o Museu das Telecomunicações (que ocupa o sexto nível do edifício desde 2007, ano em que foi aberto ao público), recebe mostras temporárias de arte contemporânea, shows de música, espetáculos teatrais, possui um pequeno acervo de livros especializados em arte, uma área de leitura, um *cyber* café e uma área administrativa, onde atua parte dos funcionários da instituição. Outra parte do corpo técnico e administrativo ocupa um edifício localizado na mesma rua, onde funcionam ainda um auditório, um refeitório e a reserva técnica do Museu. Esta última, instalada somente no ano de 2008, juntamente com um Laboratório de Higienização e Conservação, foi fundamental para a compreensão da amplitude do acervo do Museu das Telecomunicações, que conta hoje com mais de 64 mil itens e ainda cresce através de aquisições e doações. Essas medidas relativas à catalogação, conservação e aquisição das peças do Museu foram implantadas com base no Programa de Acervos, um dos programas através dos quais a instituição atua. Além deste, existem ainda o Programa Educativo, o Programa de Acessibilidade, o Programa de Pesquisa, o Programa de Exposições e outros. (MUSEU DAS TELECOMUNICAÇÕES, 2012)

Desenvolvido no ano de 2012, o Plano Museológico do Museu das Telecomunicações define a atual missão da instituição: “democratizar o acesso ao conhecimento, utilizando as tecnologias de informação e comunicação para reconhecer, apoiar e realizar ações culturais e educacionais que contribuam para o desenvolvimento humano” (p. 5); e aponta como objetivos específicos: “pesquisar e divulgar a história e a natureza dos variados meios de comunicação humana; disponibilizar as avançadas tecnologias para permitir o acesso ao conhecimento e às expressões culturais; configurar-se como um espaço contemporâneo da arte e tecnologia, da informação e comunicação humana, da memória e educação, portanto, um espaço de cidadania; desenvolver, através de tecnologias contemporâneas, programas de sensibilização educativa; salvaguardar a memória das telecomunicações.” (p. 5)

²⁴ Em 2006, a Telemar passou a se chamar Oi e o centro cultural recebeu o nome de Oi Futuro.

Hoje, em 2013, o Oi Futuro possui, além da unidade do Flamengo, outras duas unidades: uma localizada em Ipanema (Rio de Janeiro - RJ) e outra em Belo Horizonte (MG).²⁵

3.2. o edifício: concurso e projeto arquitetônico

O processo de transformação física do Museu do Telephone foi iniciado em 2000. Construído em 1918, o edifício que abrigava a instituição havia funcionado como estação telefônica até 1930, época em que os serviços de telefonia começaram a ser automatizados e, por isso, a construção passou a sediar o escritório da Rede Telefônica Externa. Em 1981, o prédio ganhou a função de Museu e passou a ‘contar’ a história das telecomunicações brasileiras, com base em um acervo composto por aparelhos, documentos, fotos e outras relíquias relacionadas à telefonia brasileira. Durante dezenove anos, a instituição se consolidou como um centro de referência na área das comunicações e como um importante espaço de cultura que, além de exibir uma mostra permanente sobre a história da telefonia, funcionava como um centro de pesquisa e alimentava uma programação cultural que englobava diversas áreas artísticas (artes plásticas, audiovisuais, teatro e música).

Com a chegada do novo milênio e com as profundas revoluções comunicacionais dessa nova ‘era’, foi preciso mudar. Afinal, o centro de referência das comunicações brasileiras precisava acompanhar a velocidade do mundo contemporâneo para estar em harmonia com as expectativas da sociedade. Neste momento, a diretoria do Museu do Telephone, associada à diretoria da Telemar, buscou a parceria e o apoio do IAB-RJ para a realização de um concurso nacional de projetos arquitetônicos. A princípio, a ideia era transformar e atualizar o Museu do Telephone em um espaço voltado para a tecnologia, a educação e a cultura, de forma coerente e em harmonia com as mais avançadas tendências museográficas internacionais. Entre realizar um concurso de ideias ou realizar um concurso de anteprojeto, a primeira opção se mostrou mais adequada, por possibilitar maior número de concorrentes e maior riqueza de proposições em um curto período de tempo.

²⁵ O Oi Futuro de Belo Horizonte também abriga um Museu das Telecomunicações, constituído a partir do acervo do antigo Museu do Telephone inaugurado na cidade em 1978, poucos anos antes da criação do mesmo museu no Rio.

Dessa forma, firmadas as parcerias e decididos os termos do concurso, foi lançado oficialmente no dia 28 de junho de 2000 o Concurso Público Nacional de Arquitetura Telemar – Museu do Telephone. Sobre os objetivos principais, o panfleto de divulgação do concurso e a apresentação do Edital registravam:

O Concurso Público Nacional de Arquitetura TELEMAR-MUSEU DO TELEPHONE tem por objetivo selecionar um estudo preliminar visando a execução do projeto arquitetônico para a revitalização do atual Museu do Telephone, em sintonia com as mais avançadas tendências tecnológicas e museográficas internacionais. Criar um espaço inédito no país, um espaço da memória, da informação e contemporaneidade, integrado com a sofisticação tecnológica das telecomunicações do século XXI. (INSTITUTO DE ARQUITETOS DO BRASIL – DEPARTAMENTO RIO DE JANEIRO, 2000).

Assim, presumimos, a Telemar pretendia redesenhar o edifício do Museu e marcá-lo com características contemporâneas, o que era comum nos espaços culturais de grande projeção no mundo. O texto do Anexo VI do Edital (INSTITUTO DE ARQUITETOS DO BRASIL – DEPARTAMENTO RIO DE JANEIRO, 2000), que sugeria um paralelo entre o referido Museu e o cenário internacional, explicitava o desejo de fazer desse espaço uma referência para a museografia nacional, contribuindo ainda para a imagem da Telemar, companhia que pretendia se projetar como uma empresa atualizada e preparada para o futuro.

O edital previa que os 1.080m² de área construída nos três pavimentos do edifício, além dos 200m² do porão e os 255m² de área livre poderiam ser modificados e utilizados para a revitalização e ampliação do Museu. A única ressalva se referia à fachada, que deveria ser mantida no estilo original. Apesar de não ser tombada ou oficialmente preservada, optou-se por mantê-la com o intuito de conservar a história do edifício e criar um diálogo entre os tempos: o antigo e o contemporâneo.

O programa arquitetônico do novo edifício deveria conter: recepção, informações e guarda-volumes; administração do Museu (direção, assessoria de imprensa, produção cultural, contabilidade e sala de reunião); livraria do Museu; galeria de arte contemporânea; galeria de

exposição permanente (espaço de referência máxima do novo Museu, com caráter multimídia); centro de pesquisa com acervo documental; espaço transformável para palestras, vídeo-conferências e espetáculos, com capacidade para 120 pessoas; reserva técnica; *cyber* bistrô; elevador; copa para funcionários; sanitário para visitantes; sanitário para funcionários; entrada de serviço e abastecimento; estacionamento para 5 automóveis e uma vaga para carga e descarga; centro de controle para os equipamentos eletrônicos, climatização, energia e informática. Além disso, o projeto deveria prever saídas de emergência e sistemas de prevenção de incêndio, sistema eletrônico de segurança e luminotécnica museográfica.

Segundo o Histórico do Concurso Público de Arquitetura Telemar - Museu do Telephone [200-], documento encontrado no acervo de memória da instituição na ocasião das pesquisas documentais, o prazo de entrega das propostas teve a data alterada duas vezes devido a mudanças em relação à taxa de ocupação do terreno. Tal mudança ocorreu mediante solicitação da coordenação do concurso à Secretaria Municipal de Urbanismo, devido à previsão de abertura de uma rua de pedestres que ligaria a rua Machado de Assis à rua Dois de Dezembro. A abertura desta nova rua, assim como a demolição do cortiço existente no terreno vizinho ao Museu, constavam do Plano de Alinhamento número 10 601, já aprovado pela Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro. Visto que essas alterações urbanas tomariam parte do terreno do Museu, foi solicitado à então Secretária Helia Nacif, que o novo projeto pudesse ocupar 100% do terreno. Diante da abrangência do concurso e da importância dada ao projeto cultural da Telemar, o pedido foi concedido e o novo edifício passou a ter, assim, três potenciais fachadas (a primeira, já existente, e as duas novas que a abertura da rua permitiria). Nesse sentido, novas possibilidades projetuais se abriram, o que tornava justo o adiamento das datas inicialmente estipuladas.

Encerrados os prazos para inscrição e envio das propostas, se deram os procedimentos de julgamento. Segundo o edital, a comissão julgadora, composta por cinco membros, deveria escolher três projetos, classificando-os em 1º, 2º e 3º lugares. Para isso, os jurados deveriam levar em conta os seguintes critérios básicos: objetividade, clareza, criatividade, abrangência, qualidade do conceito arquitetural, exequibilidade e correspondência com os termos de referência do edital.

No dia 22 de setembro de 2000, portanto, ocorreram a divulgação dos resultados do concurso e a abertura da exposição dos trabalhos concorrentes. A proposta vencedora, escolhida entre as 63 propostas concorrentes, era a de 5 jovens arquitetos que compunham o recém-fundado escritório Oficina de Arquitetos: Ana Paula Polizzo, André Lompreta, Gustavo Martins, Marco Milazzo e Thorsten Nolte.

Espaço da comunicação, limites virtuais, conexão, ligação, diálogo entre passado, presente e futuro, interatividade, intersecção e integração são algumas das palavras e expressões que marcavam o Memorial Descritivo (2000) do projeto vencedor. Com base nesse discurso, é possível notar a forte influência do tema comunicacional do Museu no processo de concepção projetual. Em entrevista à Revista Projeto de 2005, época em que foi finalmente inaugurado o novo centro de cultura, os arquitetos responsáveis pelo projeto declararam: “A representação imaterial da temática da comunicação foi uma das premissas do projeto.” (REVISTA PROJETO DESIGN, n. 301, 2005, p. 46).

Observando os desenhos apresentados e o Memorial Descritivo do projeto (OFICINA DE ARQUITETOS, 2000), é possível compreender a proposta: um volume único, porém marcado (desde a fachada até o seu interior) por elementos que tornavam clara a intervenção nova no edifício antigo e provocavam um diálogo entre os tempos.

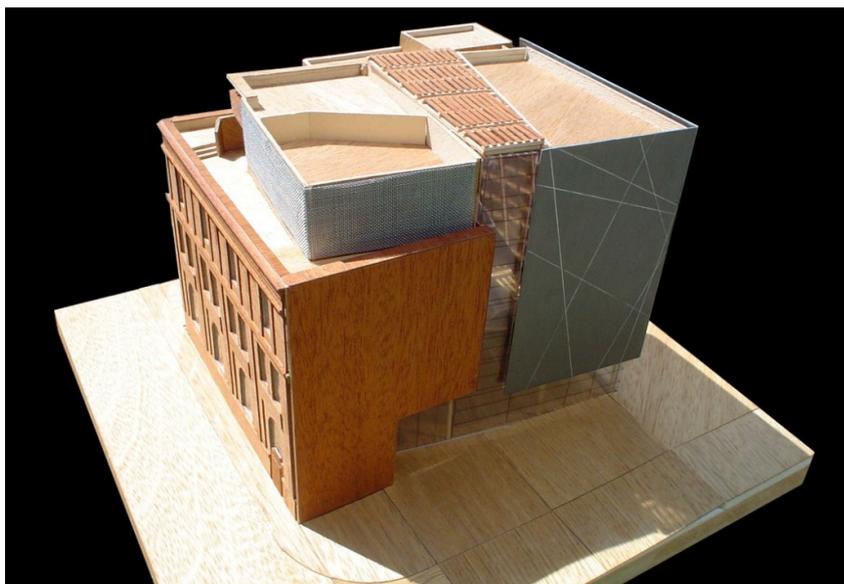


Figura 07 _ Maquete do edifício do Oi Futuro Flamengo

Fonte: www.milazzo.com.br

Dentre as propostas mais determinantes do projeto estava a decisão de localizar a entrada principal do edifício na fachada lateral. Tal decisão considerava a existência da nova rua projetada (que segundo o Plano de Alinhamento 10 601 da PMRJ seria aberta mais tarde). Localizada na cota zero do edifício, a entrada sugeria uma continuidade entre a rua e o centro cultural, o que deixava transparecer a vontade de fazer desse novo espaço um lugar de fácil acesso à comunidade.

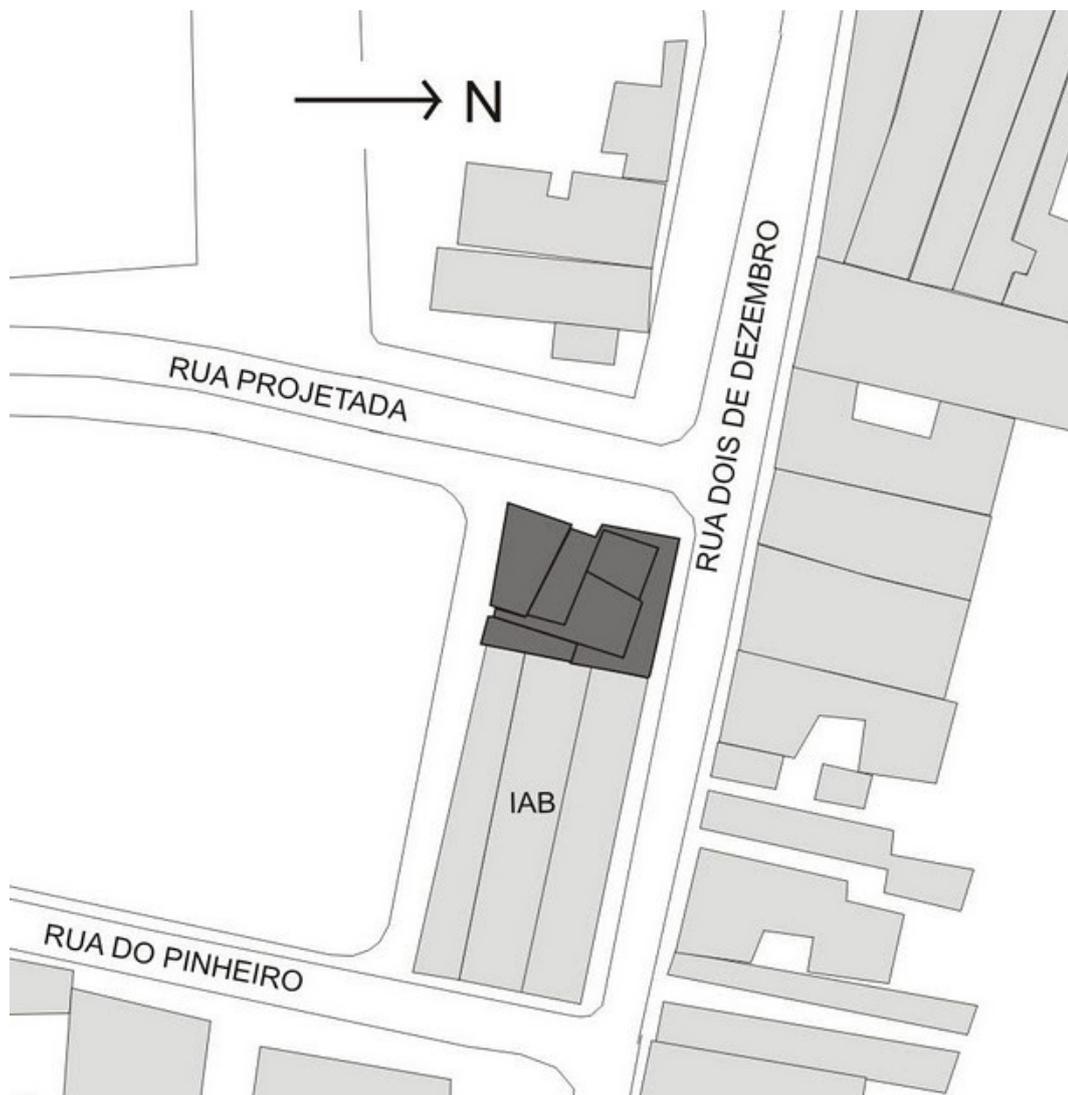


Figura 08 _ Implantação do edifício de acordo com o projeto apresentado no concurso

Fonte: www.milazzo.com.br



Figura 09 _ Montagem fotográfica: vista do edifício com a rua que seria aberta

Fonte: www.arquitetos.arq.br

Preservando, além da fachada principal, uma grande parte da estrutura interna da edificação existente, o projeto previa um ‘sistema de encaixe’, onde a nova construção e suas lajes intermediárias deveriam ser ao mesmo tempo unificadas à parte antiga e separadas da mesma através de um vão, por onde se daria a circulação vertical do edifício, através das escadas e do elevador.

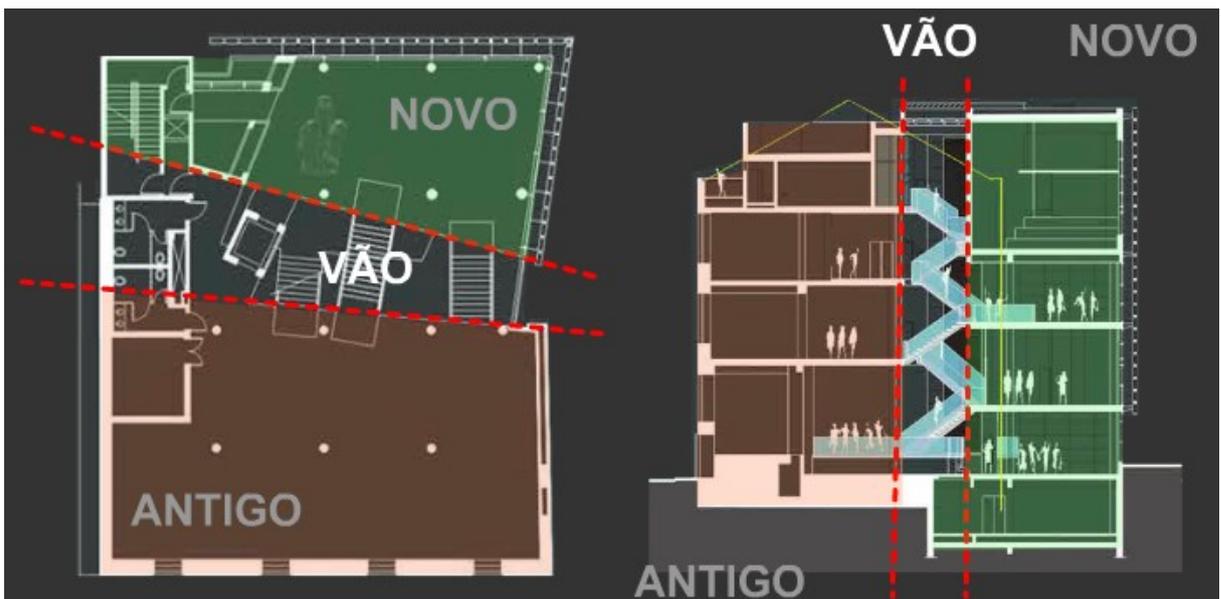


Figura 10 _ Planta e Corte esquemáticos

Fonte: www.milazzo.com.br



Figura 11 _ As escadas e o vão central do edifício

Fonte: Giovana Cruz | 13.04.12

Linhas imaginárias que representavam a ligação e a comunicação entre as capitais do país determinaram uma malha irregular, que serviu como base do processo projetual. Sobre essa malha foram desenhadas as plantas baixas da parte nova do edifício, o que trazia a intenção de contrapor o novo traçado irregular e assimétrico ao traçado modulado e ritmado do edifício original, provocando, mais uma vez, o diálogo entre as arquiteturas de tempos diferentes. Assim, o desenho do novo conjunto de escadas se destacava da ortogonalidade da parte existente e se configurava como o coração do edifício, por onde os visitantes poderiam fruir e perceber o complexo de forma unificada. Externamente, contrapostos à fachada do início do século XX, novos painéis tecnológicos de controle de iluminação sobre uma fachada de vidro conferiam o tom contemporâneo do novo século ao projeto para a nova edificação.

De acordo com a proposta original, no pavimento 1 (hoje chamado de nível 1 e nível 2), estariam a recepção, a livraria do Museu, áreas de exposições temporárias e sanitários. Seguindo a circulação vertical, o pavimento 2 (níveis 3 e 4) reservaria a área para as exposições de longa duração, para o *cyber* café e para o vestiário dos funcionários. No pavimento 3 (níveis 5 e 6) haveria mais uma sala para exposições de longa duração, a área administrativa, que incluía sala de reunião e copa, depósito e mais sanitários para uso público. No pavimento 4 (níveis 7 e 8) estariam localizados o espaço transformável com área de apoio, o centro de pesquisa, as centrais de controle técnico e o terraço. E, por fim, um subsolo abrigaria a reserva técnica, um depósito, dois vestiários de funcionários, uma copa e outras áreas de caráter técnico, como a casa de máquinas do elevador, a sala de automação, etc.²⁶

Durante o desenvolvimento do projeto executivo, no entanto, algumas alterações foram necessárias, como era de se esperar, visto que o concurso objetivou estimular a produção de ideias em nível de estudo preliminar. Apesar disso, conhecendo o projeto original e o edifício, fica claro o esforço dos arquitetos em manter os principais conceitos propostos e executar uma arquitetura condizente com as ideias que motivaram o desenvolvimento do estudo apresentado.

²⁶ As imagens das pranchas que foram apresentadas na época do Concurso Público Nacional de Arquitetura estão disponíveis no Anexo A.

Dentre as adequações, as principais foram: a disposição de alguns setores no interior do edifício e o desenho do painel das fachadas lateral e fundos.

Internamente, a administração que ocupava o 3º pavimento foi transferida para o 2º, enquanto o *cyber* café saiu do 2º para o 4º pavimento, dividindo o espaço com o auditório multiuso (chamado anteriormente de espaço transformável) e o terraço. Além disso, a livraria foi substituída por uma pequena biblioteca com espaço de leitura.

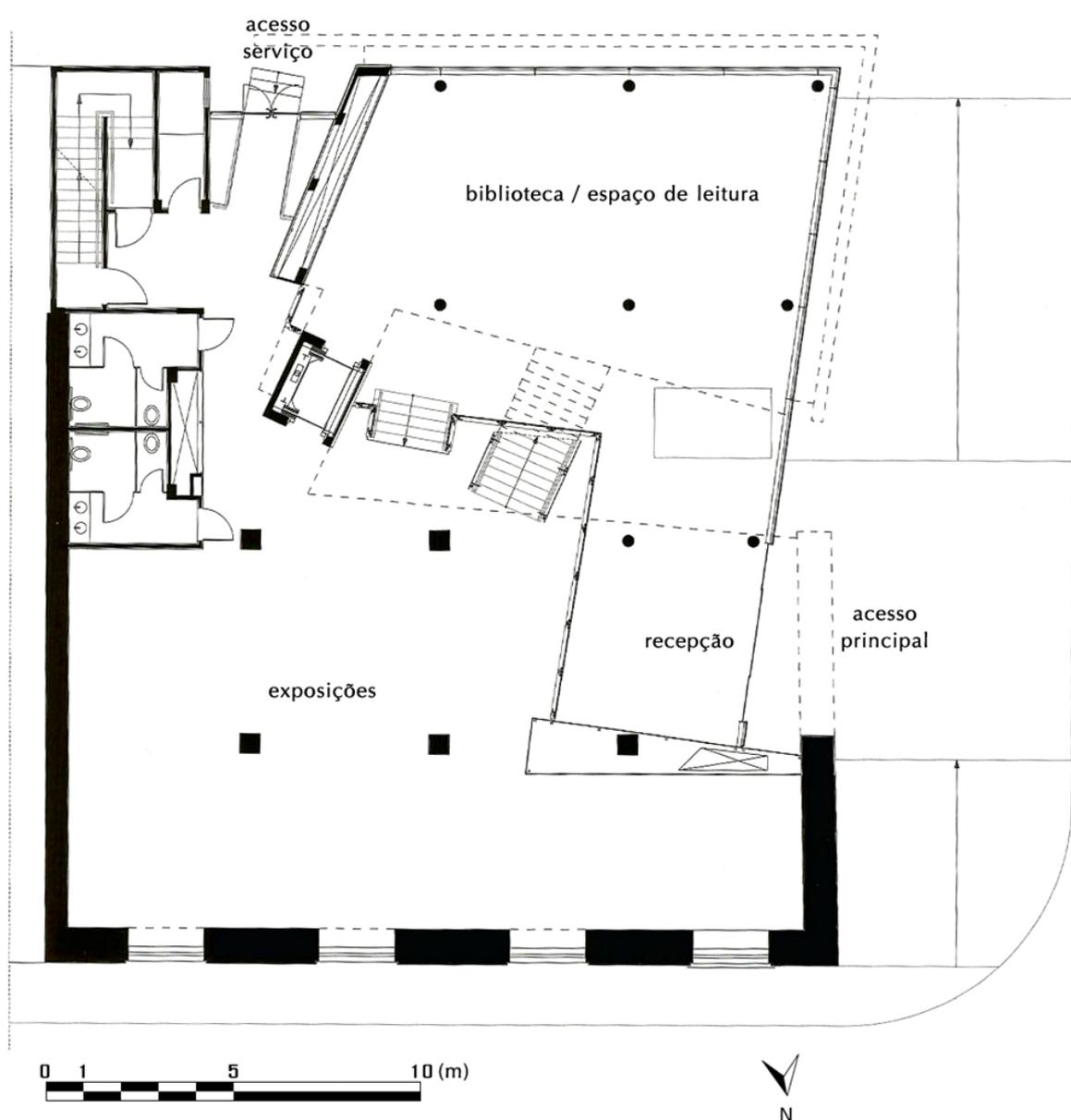


Figura 12 _ Versão final da planta do primeiro pavimento (2005)

Fonte: COSTA, 2012, p. 60 e Giovana Cruz

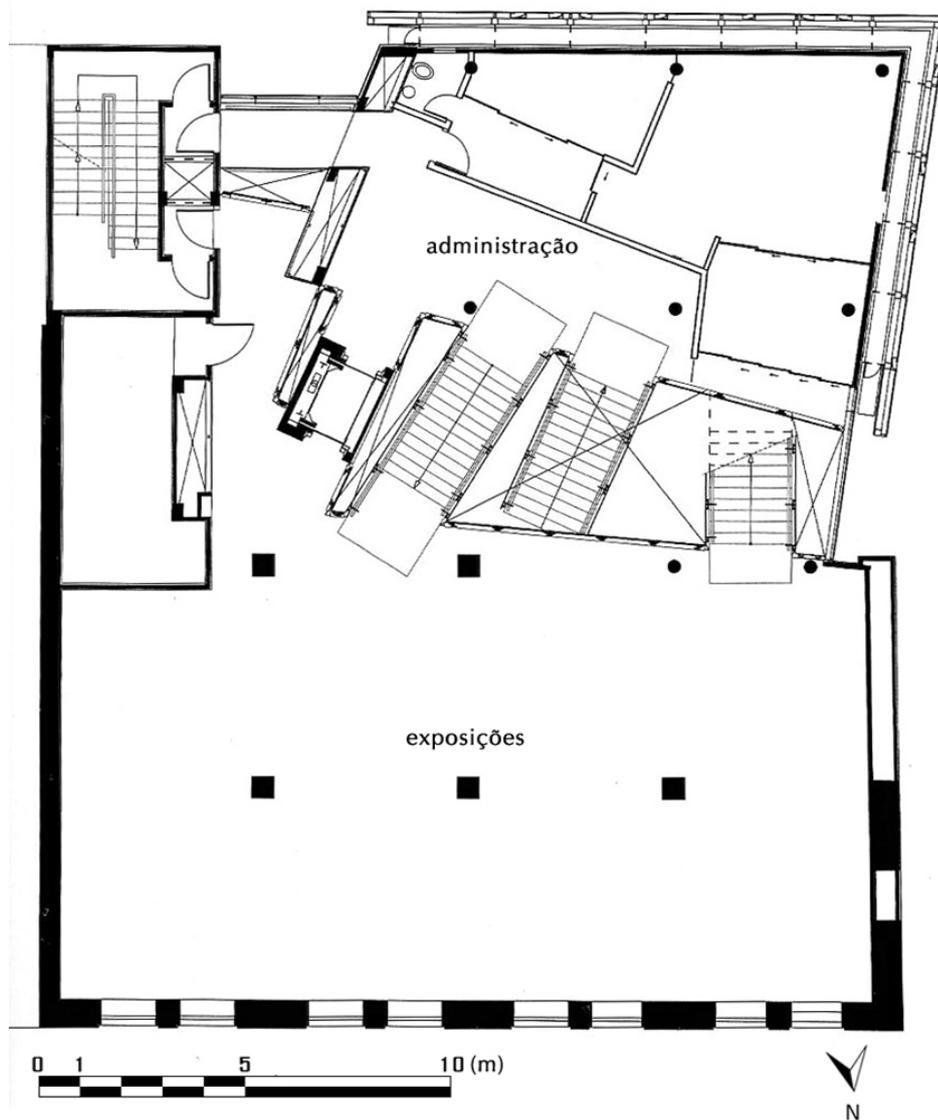


Figura 13 _ Versão final da planta do segundo pavimento (2005)

Fonte: COSTA, 2012. p. 63 e Giovana Cruz

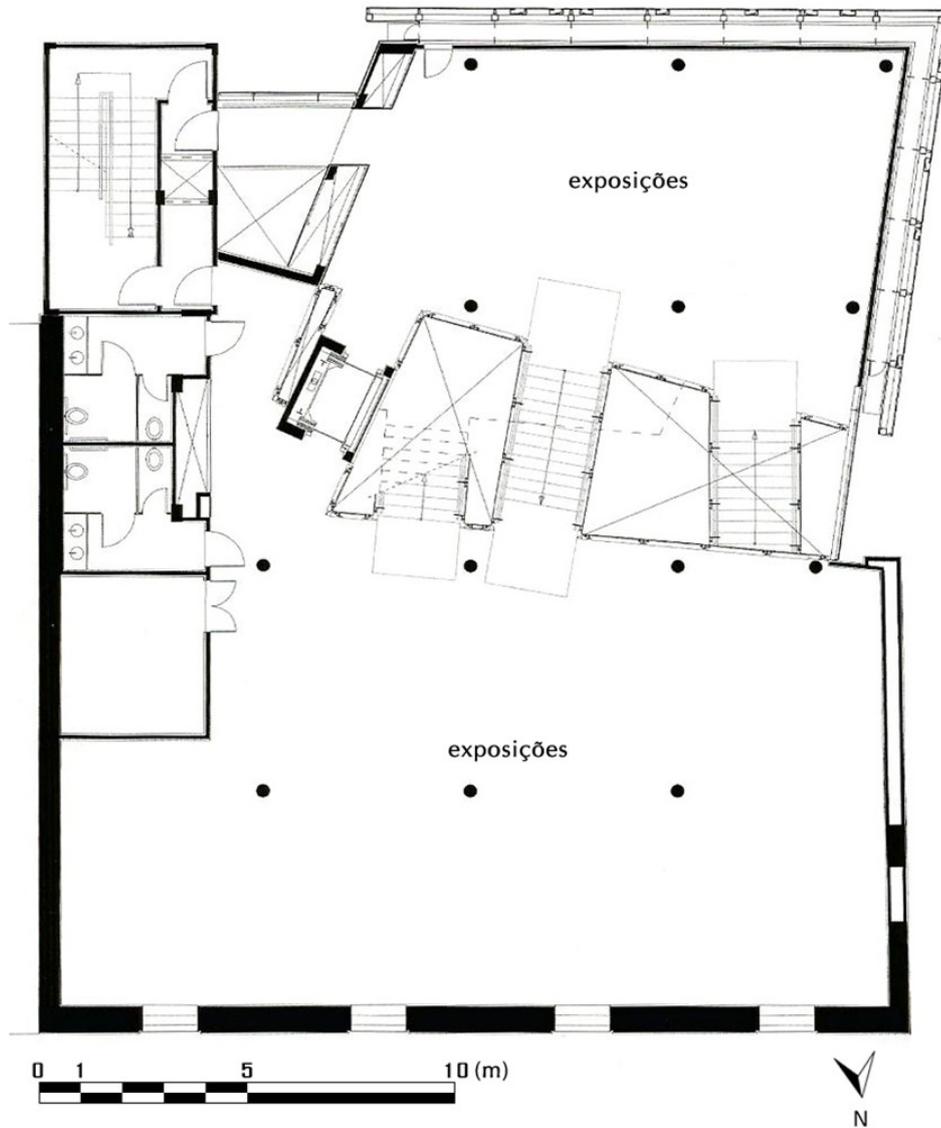


Figura 14 _ Versão final da planta do terceiro pavimento (2005)

Fonte: COSTA, 2012. p. 65 e Giovana Cruz

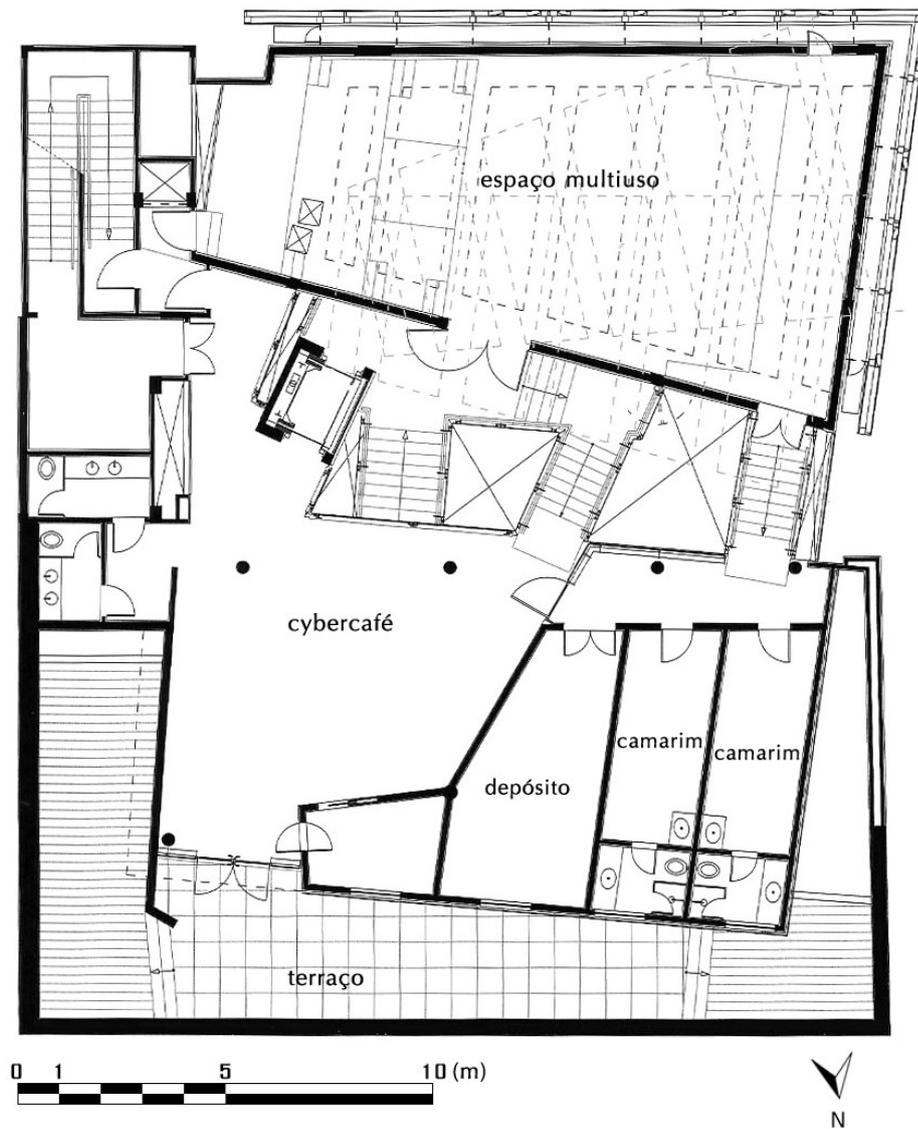


Figura 15 _ Versão final da planta do quarto pavimento (2005)

Fonte: COSTA, 2012. p. 66 e Giovana Cruz

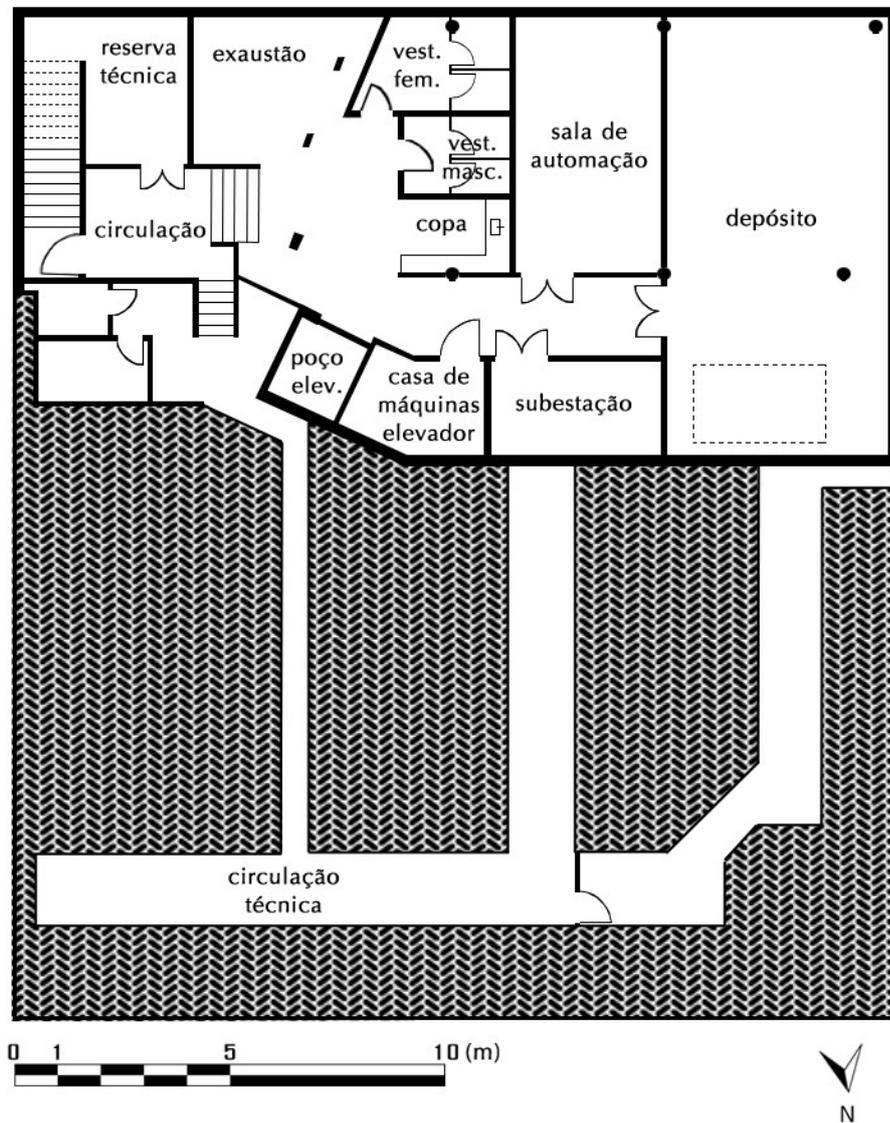


Figura 16 _ Versão final da planta do subsolo

Fonte: COSTA, 2012, p. 44 e Giovana Cruz

No lugar dos painéis de controle de iluminação que estariam dispostos nas fachadas lateral e fundos, foram projetados painéis de zinco-titânio, com rasgos (que representam a mesma malha usada para o desenho das plantas) por onde se vê, à noite, uma iluminação colorida.

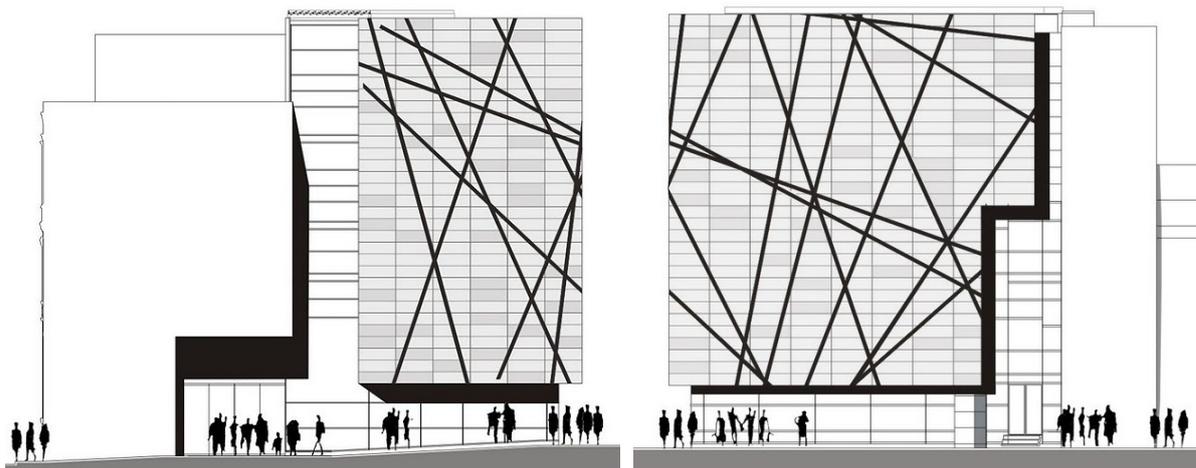


Figura 17 _ Versão final da elevação lateral (esq.) e da elevação de fundos (dir.) (2005)

Fonte: www.milazzo.com.br

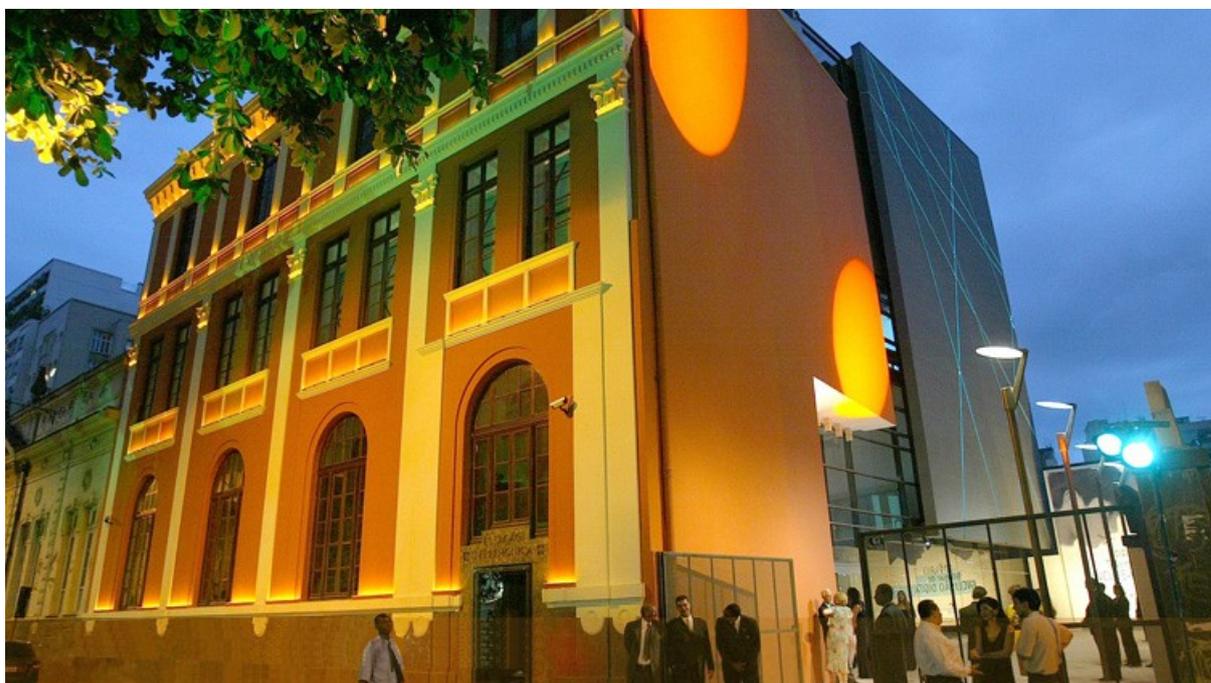


Figura 18 _ O diálogo entre o antigo e o novo nas fachadas

Fonte: www.oifuturo.org.br



Figura 19 - Fachada frontal do edifício
Fonte: Giovana Cruz | 13.04.12



Figura 20 _ Fachada lateral do edifício
Fonte: Giovana Cruz | 13.04.12



Figura 21 _ Área externa na lateral do edifício
Fonte: Giovana Cruz | 13.04.12

Além disso, outra importante diferença entre o projeto original e o edifício que visitamos hoje é a inexistência da rua lateral que nunca saiu do papel durante os quase treze anos que já se passaram desde o concurso. O que ocorre é que a inexistência da rua lateral modifica completamente a situação do edifício na malha urbana e a relação do mesmo com o entorno, minimizando os potenciais contatos entre o interior do centro cultural e a cidade.

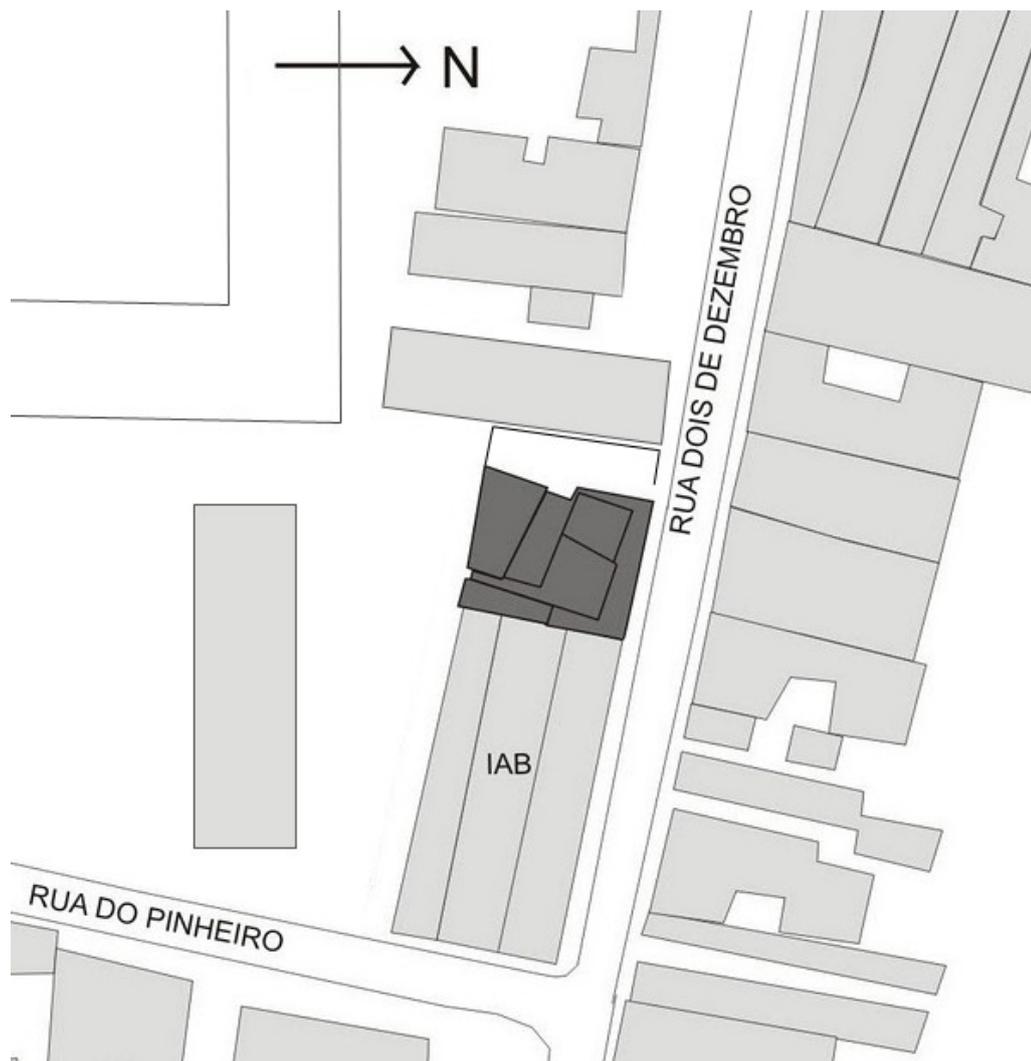


Figura 22 _ Implantação atual do edifício

Fonte: www.milazzo.com.br e Giovana Cruz

É importante ressaltar que, durante o período de adequação e ajuste do projeto original, alguns outros profissionais foram contratados para o desenvolvimento de projetos complementares específicos. O arquiteto Gringo Cardia, por exemplo, foi o responsável pelo design e concepção museográfica do Museu das Telecomunicações e pela ambientação do primeiro

nível, para onde criou também os mobiliários. Ruth Freihof projetou o interior do *cyber* café. Ivan Pascarelli foi o profissional responsável pelas galerias de arte contemporânea. E Robson Jorge projetou o teatro multiuso.



Figura 23 _ Biblioteca, sala de leitura e lounge no primeiro pavimento

Fonte: Giovana Cruz | 13.04.12



Figura 24 _ Biblioteca, sala de leitura e lounge no primeiro pavimento

Fonte: Giovana Cruz | 13.04.12



Figura 25 _ Museu das Telecomunicações no terceiro pavimento

Fonte: www.arcoweb.com.br/design/gringo-cardia-museografia-rio-22-05-2007



Figura 26 _ Cyber Café no quarto pavimento

Fonte: Giovana Cruz | 13.04.12



Figura 27 _ Terraço no quarto pavimento

Fonte: Giovana Cruz | 08.11.12

Vale dizer também que, após a inauguração, nestes quase oito anos de funcionamento, o Oi Futuro Flamengo já cresceu. Tanto que hoje ocupa outras duas edificações na mesma rua: a primeira, no número 52, foi projetada pelo escritório Lompreta & Nolte Arquitetos²⁷ a partir de uma edificação existente, e abriga as atividades do setor educativo, a midiateca e o centro de pesquisa da instituição; a segunda, no número 107, onde também funcionava uma estação telefônica, abriga hoje a reserva técnica do Museu das Telecomunicações e parte do setor técnico, administrativo e financeiro, tanto do centro cultural como do Instituto Oi Futuro.²⁸

²⁷ O escritório Lompreta & Nolte Arquitetos é formado por dois dos antigos sócios do escritório Oficina de Arquitetos, ganhador do concurso do Museu do Telephone.

²⁸ O Instituto Oi Futuro é uma entidade sem fins lucrativos que desenvolve outros projetos de responsabilidade social nas áreas de cultura e educação, além de administrar o próprio centro cultural.



Figura 28 _ Mapa do entorno do Oi Futuro Flamengo

Fonte: Google Earth e Giovana Cruz

Hoje, o Oi Futuro Flamengo faz parte da principal rede de equipamentos culturais da cidade do Rio de Janeiro, além de estar localizado nas adjacências do importante Museu da República. Situado no bairro Flamengo, em uma quadra localizada entre a Praia do Flamengo e a Rua do Catete, o centro cultural está próximo a duas das principais vias de ligação entre o Centro da cidade e a Zona Sul. Além disso, tendo o Largo do Machado como vizinho, o Oi Futuro Flamengo é beneficiado pelo alto fluxo de pedestres que circulam neste polo de comércio e serviço, responsável por atrair usuários tanto das redondezas, quanto dos bairros vizinhos e das regiões mais distantes da cidade. Além disso, a presença de uma estação de metrô na região (Estação Largo do Machado) e a facilidade de acesso às principais linhas de ônibus contribuem para que a região receba um grande número de frequentadores regulares e/ou esporádicos.



Figura 29 _ Mapa dos principais equipamentos culturais - Centro expandido do Rio de Janeiro

Fonte: Google Earth e Giovana Cruz

Muito bem localizado nesta importante área de atividades e serviços do Rio de Janeiro, o Oi Futuro tem outro forte apelo, principalmente entre os jovens: é um dos centros culturais mais novos da cidade e um dos poucos a abordar as tecnologias atuais no âmbito artístico e apostar na arte-tecnologia como carro-chefe das mostras temporárias. O Festival Internacional de Linguagens Eletrônicas, por exemplo, é um evento anual de arte-tecnologia sediado no Oi Futuro Flamengo desde 2006. Além disso, o espaço também apresenta um conceito museológico muito atual. Tudo isso contribui para a imagem de um centro cultural de ponta, imagem esta que vem se construindo ao longo dos anos e atrai um grande número de visitantes.

CAPÍTULO 4

discursos e percepções no Oi Futuro Flamengo

- 4.1. a escrita dos arquitetos
- 4.2. a leitura dos visitantes
- 4.3. polissemias e arquiteturas

4.1. a escrita dos arquitetos

Com o objetivo de compreender as intenções implícitas no projeto do Oi Futuro Flamengo e delinear a narrativa espacial proposta pelos arquitetos, realizei no dia 27 de agosto de 2012 uma entrevista com dois dos autores do projeto: Gustavo Martins e Ana Paula Polizzo, que são os atuais sócios do escritório Oficina de Arquitetos²⁹. Deste modo, as informações contidas no presente item do capítulo 4 são todas provenientes da entrevista e constituem a ‘escrita’ dos arquitetos para a construção do edifício que conhecemos hoje.

A entrevista foi do tipo semi-estruturada e, por isso, contou com um roteiro previamente organizado (Apêndice A). Tomando como base os eixos binários organizadores do sentido de espaço, apontados por Coelho Netto (2007), a preparação do roteiro e a composição das perguntas teve o objetivo de caracterizar o discurso da equipe responsável pelo projeto e viabilizar uma contraposição futura entre a ‘escrita’ dos arquitetos e a ‘leitura’ dos visitantes. Foram considerados os sete eixos, os quais determinaram grupos de perguntas. A referência desses eixos foi importante para o processo de estruturação do roteiro, mas não chegou a ser diretamente mencionada durante a entrevista. Além disso, as perguntas não foram feitas

²⁹ Os outros arquitetos que integravam a equipe vencedora do concurso atuam hoje em outras duas empresas. André Lompreta e Thorsten Nolte fundaram o Lompreta Nolte Arquitetos Associados e Marco Milazzo está à frente do escritório Marco Milazzo & Associados. É importante notar que as três equipes que se formaram após a dissociação do grupo inicial continuam atuando com projetos de cunho cultural e educativo, dentre outros. O escritório Marco Milazzo & Associados desenvolveu o projeto do NAVE (Núcleo Avançado em Educação), no bairro da Tijuca – Rio de Janeiro – que é uma parceria entre o Instituto Oi Futuro e o Governo do Estado do Rio de Janeiro que visa o desenvolvimento de novos métodos de ensino baseados nas tecnologias da informação. No portfólio do escritório constam ainda outros projetos para museus, centros culturais e bibliotecas. O escritório Lompreta Nolte Arquitetos Associados desenvolveu o projeto para o edifício que sedia o setor educativo, a midiateca e o centro de pesquisa do Oi Futuro, no número 52 da Rua Dois de Dezembro e, além disso, foi vencedor o Concurso Nacional para a Casa FIRJAN da Indústria Criativa em 2012. O concurso selecionou o projeto para um equipamento educativo e cultural, que será construído no bairro de Botafogo - Rio de Janeiro. A equipe do Oficina de Arquitetos também tem atuado na área, desenvolvendo diversos projetos para concursos públicos. O escritório foi finalista do concurso promovido pelo Ministério da Cultura em 2012 para selecionar uma concepção de projeto para as Arenas Culturais da Copa.

necessariamente na ordem em que aparecem no roteiro, ou de acordo com os grupos, visto que procurei estabelecer um diálogo menos formal com os entrevistados, a fim de facilitar a coleta de outros dados, além dos que estavam previstos no roteiro.

É importante dizer que este instrumento da entrevista foi aplicado durante o período de pesquisa de campo, a qual será descrita no item 4.2. Essa opção por pesquisar o edifício através do olhar dos arquitetos depois de ter iniciado a minha própria imersão no ambiente estudado revela o desejo de estar frente a frente com o objeto arquitetônico sem ideias e conceitos pré-concebidos. A ideia era colocar-me diante do edifício e dos visitantes sem ter a minha própria percepção direcionada pelo discurso dos arquitetos.

O encontro foi realizado na sede do escritório Oficina de Arquitetos, localizada no bairro da Glória (Rio de Janeiro). Antes do início da entrevista propriamente dita, procurei explicar os objetivos do trabalho e descrevi parte do processo de pesquisa e dos métodos e instrumentos que vinham sendo utilizados até ali. Falei ainda sobre a ideia de contrapor os discursos presentes no Oi Futuro Flamengo, a partir da aproximação tanto com eles (arquitetos), como com o público, e sobre a intenção de compreender as semelhanças e diferenças que surgiriam ao colocar esses discursos frente a frente. Quais são as intenções e os significados que nós, arquitetos, transmitimos para o espaço quando o projetamos e em que medida este espaço comunica os mesmos significados aos seus usuários?

Foi interessante observar que, após expor as intenções gerais da pesquisa e os objetivos específicos daquela entrevista surgiu, por parte dos entrevistados, a primeira importante e pertinente questão: não só eles, os arquitetos responsáveis pelo projeto do Oi Futuro Flamengo, transmitiram seus discursos àquele espaço. Outros profissionais estiveram envolvidos no processo de criação e execução da obra e, em determinados momentos, as proposições feitas pelas diversas equipes não foram convergentes, o que acarretou na consolidação de um edifício com algumas características bastante dissonantes daquelas previstas pelo projeto arquitetônico original, como veremos adiante. O que ocorre é que desde a idealização até a experientiação de um museu ou um centro cultural, como é o caso do Oi Futuro, atuam inúmeras outras personagens que não somente os arquitetos e os visitantes. E

em processos como este, que traduzem uma soma de diferentes intenções, as diversas ideias às vezes convergem, mas às vezes não.

Os entrevistados contam que no caso do Oi Futuro, vários outros arquitetos foram contratados para o desenvolvimento de projetos complementares específicos. Na época, todos eles, fundadores do Oficina de Arquitetos, eram muito jovens e ainda não eram especialistas em projetos culturais e museográficos. Era compreensível, portanto, que uma iniciativa como aquela, que pretendia construir um espaço para ser referência no cenário contemporâneo nacional, solicitasse o envolvimento de outros profissionais especialistas nas áreas de museografia, expografia, teatro e luminotécnica. O arquiteto Ivan Pascarelli foi contratado para desenvolver o projeto da galeria de arte contemporânea (que a princípio ocuparia um só ambiente). Robson Jorge desenvolveu a arquitetura do teatro multiuso. Peter Gasper foi convidado para fazer o projeto luminotécnico. E o arquiteto Gringo Cardia desenvolveu o projeto museográfico para o Museu das Telecomunicações, que, no decorrer do processo de construção do edifício, acabou se tornando um núcleo, com conceitos e soluções específicas, no interior de um espaço que abrangia outras demandas. Em decorrência disso, a concepção e a montagem do Museu, em si, ocorreram de forma mais independente, de modo que a inauguração desse espaço aconteceu quase dois anos após a abertura do centro cultural. O conceito de hipermuseu, desenvolvido para o Museu das Telecomunicações, reduziu a área física deste espaço, para o qual foram criadas soluções espaciais específicas. Como desdobramento, houve a expansão da galeria de arte contemporânea, que passou a ocupar mais dois ambientes do edifício.

Além desses fatores, que se apresentam como particularidades da história do Oi Futuro, todos concordamos que o objeto arquitetônico, em sua própria essência, tende a adquirir uma espécie de ‘vida própria’ à medida que sai do plano das ideias e do projeto. É característico do processo de construção e apropriação da arquitetura. Isso significa dizer que algumas necessidades se modificam, algumas demandas aparecem, e o próprio uso vai determinando remodelações e requalificações do espaço, que já não passam necessariamente pelo controle dos arquitetos. A consequência desse processo é a sedimentação natural de novas camadas significativas no espaço.

Os arquitetos relatam que na época em que projetaram o edifício do Oi Futuro Flamengo, tiveram como base para a criação dos espaços o acervo existente no antigo Museu do Telephone. O objetivo, no princípio, era fazer uma reformulação do edifício existente, para atender basicamente aos mesmos conteúdos. Era conhecida a intenção de inserir conteúdos multimídia na exposição do novo Museu, de modo que este se atualizasse em relação às expografias que vinham surgindo, mas ainda não se imaginava que os dispositivos tecnológicos poderiam ser utilizados de forma tão exacerbada.

Com base nestas premissas, a equipe de arquitetos imaginou, primeiramente, que o novo museu poderia se comportar como um *edifício aberto*, que permitisse a total fluidez entre o ambiente interno e o ambiente externo, e fosse convidativo a todos os cidadãos. No caso de serem necessários alguns espaços fechados para a viabilização do uso de monitores, projetores, etc., eles funcionariam como núcleos, ou naves, independentes da estrutura do edifício. Isso faria com que esses espaços, apesar de fechados, não conformassem uma ambiência dominante no edifício e não configurassem o edifício como um lugar enclausurado.

Então ele não é um edifício introspectivo, ele não deveria ser um edifício introspectivo. Ele deveria permitir introspecções dentro dele, o que é natural para as novas necessidades de multimídia. Mas ele não foi criado, não foi pensado pra ser um edifício introspectivo. E acho que ele ganhou o concurso por não ser um edifício introspectivo. (MARTINS, 2012)

110

Nesse esforço de projetar um edifício com a aptidão para ser uma extensão da rua, foram tomadas várias decisões projetuais. Primeiramente, o edifício foi criado para que tivesse três fachadas, o que já estabeleceria um contato bastante marcante com a cidade, visto que o edifício faria frente com três ruas. Essa decisão foi baseada no Plano de Alinhamento 10 601 que previa a abertura de uma rua na lateral o edifício, o que acabou não acontecendo, ao menos até o presente momento. Ainda com base na previsão desta nova rua, os arquitetos optaram por localizar a entrada do novo Museu na fachada lateral do edifício, que seria a maior das três fachadas. Nesse sentido, o edifício teria o acesso marcado de forma mais clara para a cidade. Visto que a primeira laje do edifício existente estava bem acima do nível da calçada, os arquitetos trataram, ainda, de criar um novo nível, que antecedia àquele primeiro, e caracterizava o acesso ao Museu como um plano contínuo em relação à calçada. Desta

forma, como podemos ver na figura a seguir, o antigo 1º nível passou a ser o 2º nível da nova edificação, enquanto o nível da recepção (ou 1º nível) se estabeleceu como uma continuação do espaço público, ou um convite à entrada.

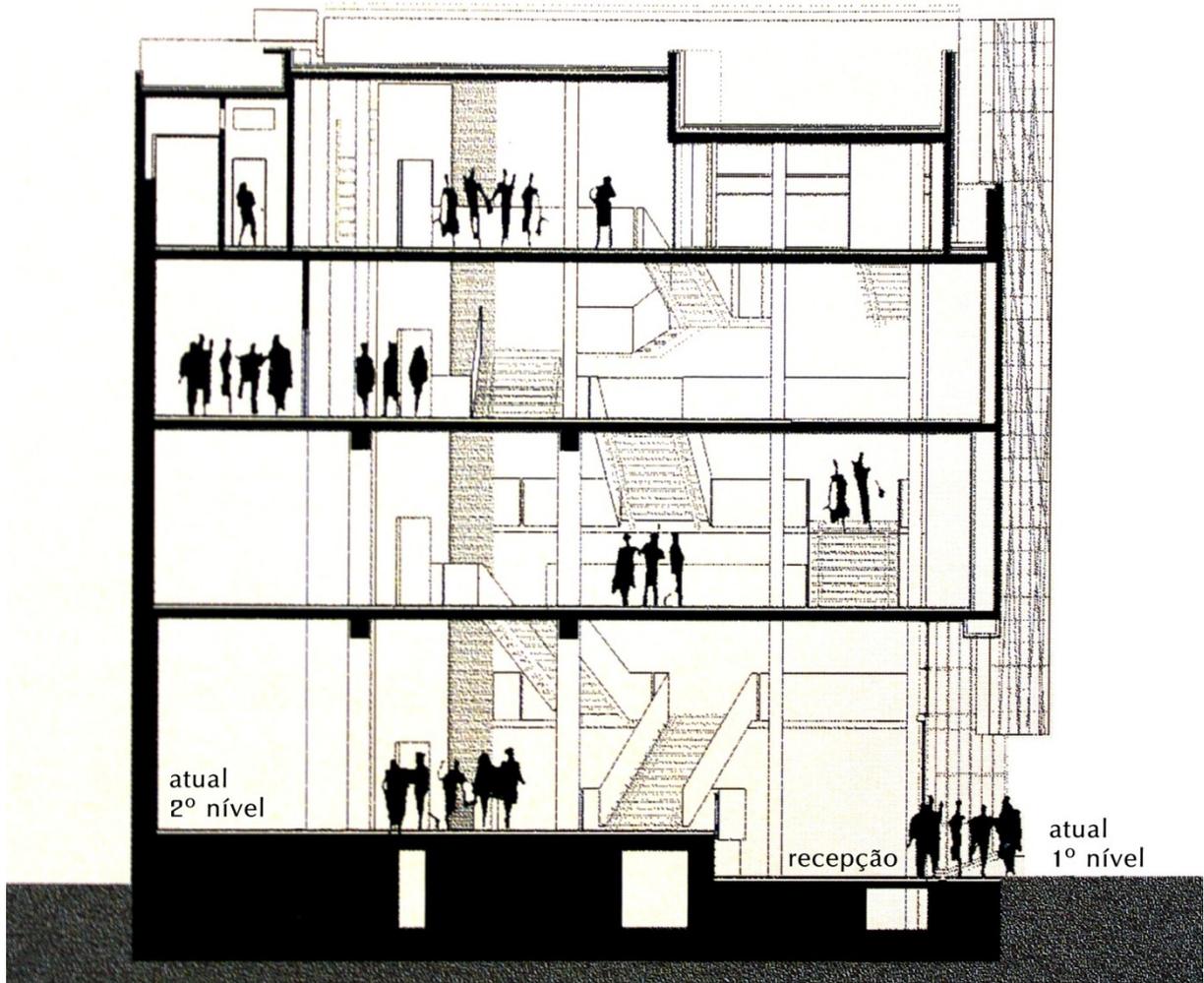


Figura 30 _ Corte do edifício (2005)

Fonte: REVISTA PROJETO DESIGN, 2005, p. 47 e Giovana Cruz

Para contribuir com esse mesmo sentido de continuidade do espaço público, foi determinado que tanto o piso da calçada, como o piso da área externa e de todo o 1º nível seriam revestidos com o mesmo material. Além disso, essa entrada foi desenhada não exatamente como uma simples porta, mas como um gesto arquitetônico que pudesse convidar e acolher o pedestre. Tal gesto foi dado pelo afastamento entre as duas fachadas - a parede de alvenaria do edifício preservado e o pano de vidro da construção nova - o que geraria o sentido de entrada e

chamaria o visitante para o interior. Isso significa dizer que a ideia dos arquitetos era criar um espaço aberto e atrativo, onde os pedestres se sentissem à vontade para entrar.

Sobre esse mesmo pano de vidro, presente na fachada lateral e na fachada de fundos, a primeira versão do projeto previa a construção de um painel digital de controle de luz, que iniciava a partir do 2º nível e seguia até o último. No 1º nível, onde seria localizada inicialmente a livraria e posteriormente a biblioteca e sala de leitura, a transparência seria permanente, o que se conforma até hoje. Em relação ao painel digital, este se mostrou tecnicamente inviável na época da execução da obra. Um protótipo do módulo que criaria o conjunto da fachada chegou a ser construído na época, mas as tecnologias disponíveis não se mostraram compatíveis à leveza estética que se pretendia para a peça.

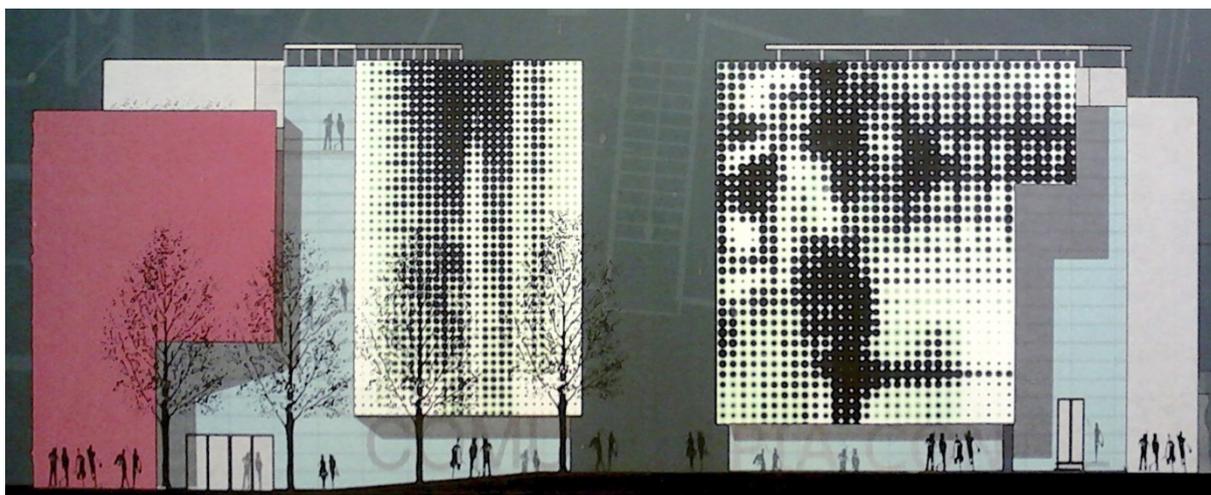


Figura 31 _ Desenho original para o painel digital das fachadas lateral e de fundos

Fonte: pranchas originais do concurso

O antigo painel foi, então, substituído por um novo, composto de zinco e vidro, sem o mecanismo de controle de luz, mas ainda com uma estética contemporânea e uma característica que proporcionava a relação entre interior e exterior. Neste painel, o zinco seria todo ‘rasgado’ por janelas de vidro que permitiriam um contato visual com a rua e trariam, à noite, a luz do interior do edifício para a cidade. No entanto, este último projeto para o painel também não foi completamente executado. Hoje, ao invés de janelas de vidro, os ‘rasgos’ são nichos que contêm uma iluminação artificial colorida e não permitem o contato entre interior e exterior. Sobre a paginação desse painel, ela representa a malha de conexões e comunicação

entre as capitais do Brasil - a mesma malha utilizada como base para o desenho das escadas e das novas lajes no interior do prédio.



Figura 32 _ Nova versão do desenho para o painel das fachadas lateral e de fundos

Fonte: pranchas originais do concurso

Em relação a esta malha, os arquitetos dizem que, no princípio, houve um inocente desejo de que os visitantes a percebessem e identificassem, de certa forma, os significados ali presentes. No entanto, durante o desenvolvimento do projeto e com o amadurecimento da própria equipe, a malha se consolidou como um importante instrumento de criação e processo projetual, e não como um discurso que o edifício deveria transmitir aos seus usuários.

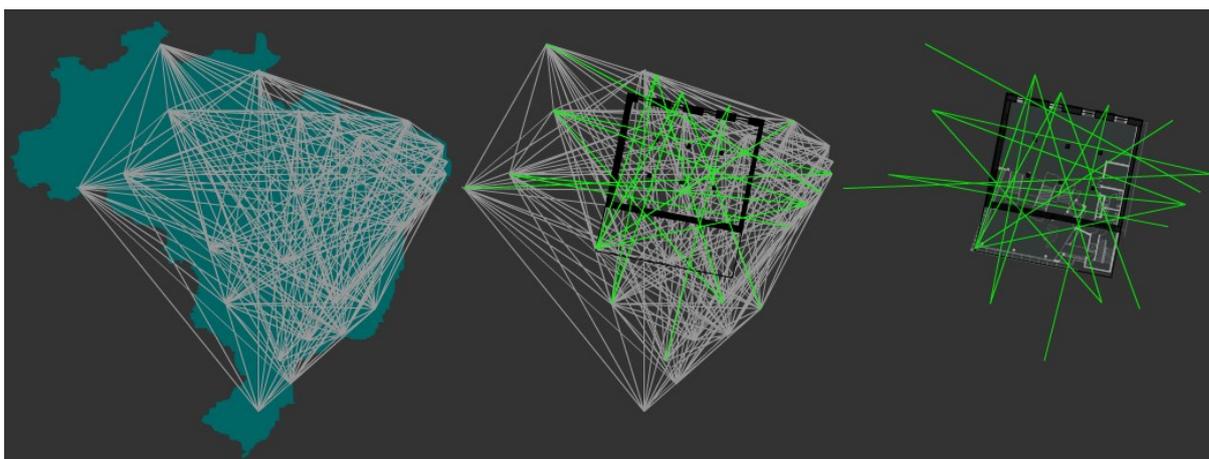


Figura 33 _ Evolução da malha – processo criativo

Fonte: www.milazzo.com.br

Ainda segundo as informações cedidas pelos arquitetos durante a entrevista, a distribuição do programa no interior do prédio também se baseou nessa ideia de *edificio aberto*, que deveria manter um contato com a rua. A livraria, substituída mais tarde por uma pequena biblioteca com espaço de leitura, foi proposta desde o início no térreo, o nível da rua, antecedendo as áreas expositivas. Eles consideravam que uma atividade como esta, ou até mesmo um café, criaria um *link* muito maior com a cidade e os pedestres que a própria atividade expositiva. A estratégia era, então, atrair o público para o interior do prédio e gerar a curiosidade para que, aí sim, ele desvendasse os outros conteúdos daquela arquitetura. O teatro também sempre esteve previsto para o 7º nível, por ser uma atividade que não estabelece uma conexão direta com os passantes e tem a sua maneira particular de atrair o público. O café, que inicialmente ocupava o 4º nível, foi transferido para o 8º nível, onde poderia estabelecer uma ligação direta com o próprio teatro e com o terraço aberto. Dessa forma, esse ambiente do café acabou se tornando, além de um ponto de apoio para alimentação, uma possibilidade de descanso e contemplação da paisagem, já que ficou estrategicamente localizado no fim do percurso vertical. Em relação às áreas expositivas, elas foram distribuídas posteriormente, ao longo dos outros níveis (do 2º ao 6º).

A presença de luz natural no interior da arquitetura também era um dos grandes desejos dos arquitetos. A ideia era que a entrada da luz solar e o contato visual com a rua garantissem ao visitante a percepção do espaço exterior e a relação entre o edifício e a cidade. Nesse sentido, o projeto previa a manutenção das aberturas existentes na fachada frontal e a criação de um grande rasgo de vidro na fachada lateral. Esse rasgo continuaria, inclusive, até a cobertura, conformando uma claraboia sobre o vão central do edifício, através da qual todo o ambiente interno poderia ser ‘lavado’ pela luz solar.

As plantas a seguir mostram, por meio de um esquema gráfico, como essas relações entre interior e exterior se estabeleceriam, de acordo com o projeto desenvolvido pela equipe do escritório Oficina de Arquitetos.

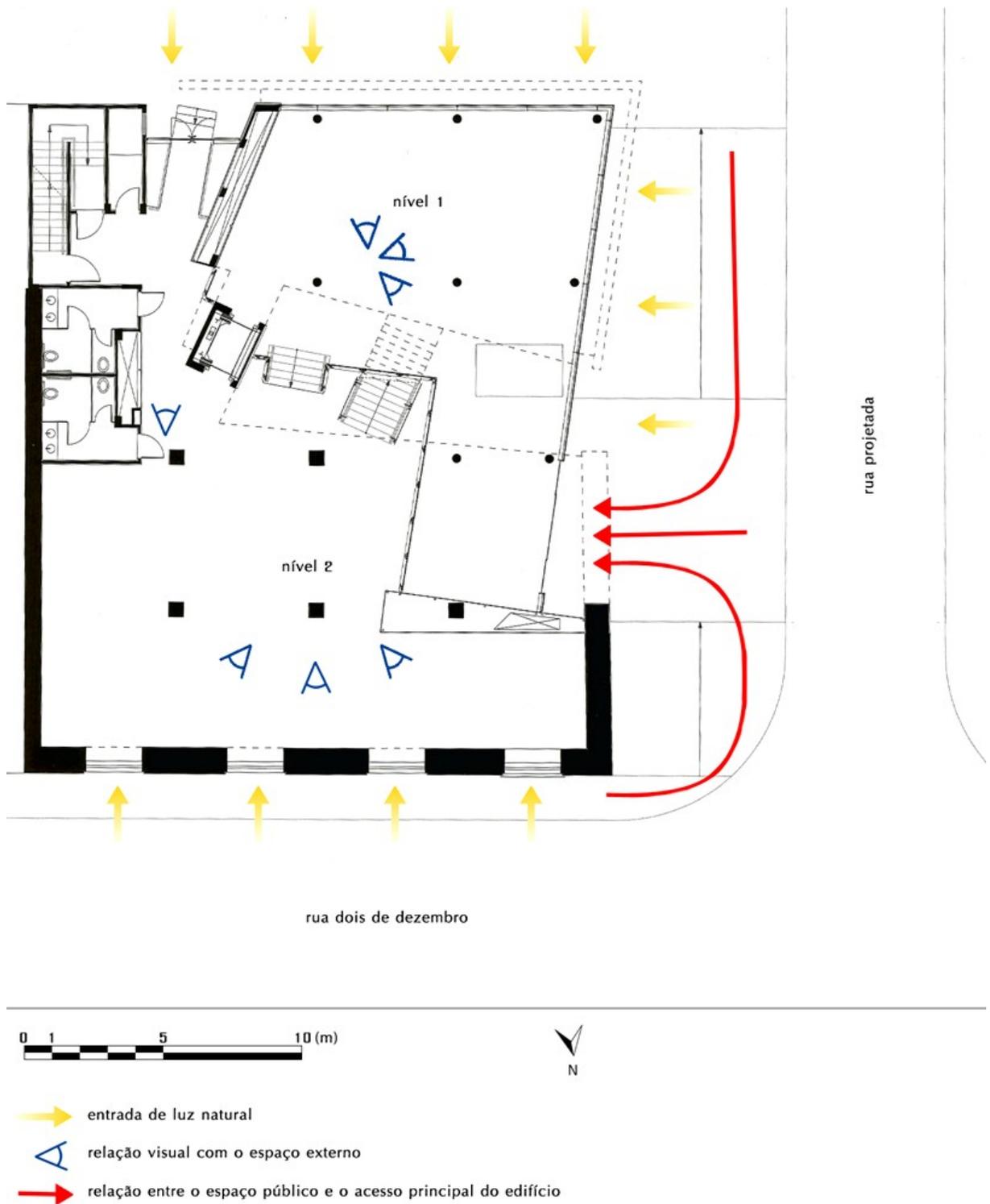


Figura 34 _ Planta esquemática - níveis 1 e 2

Fonte: COSTA, 2012. p. 60 e Giovana Cruz

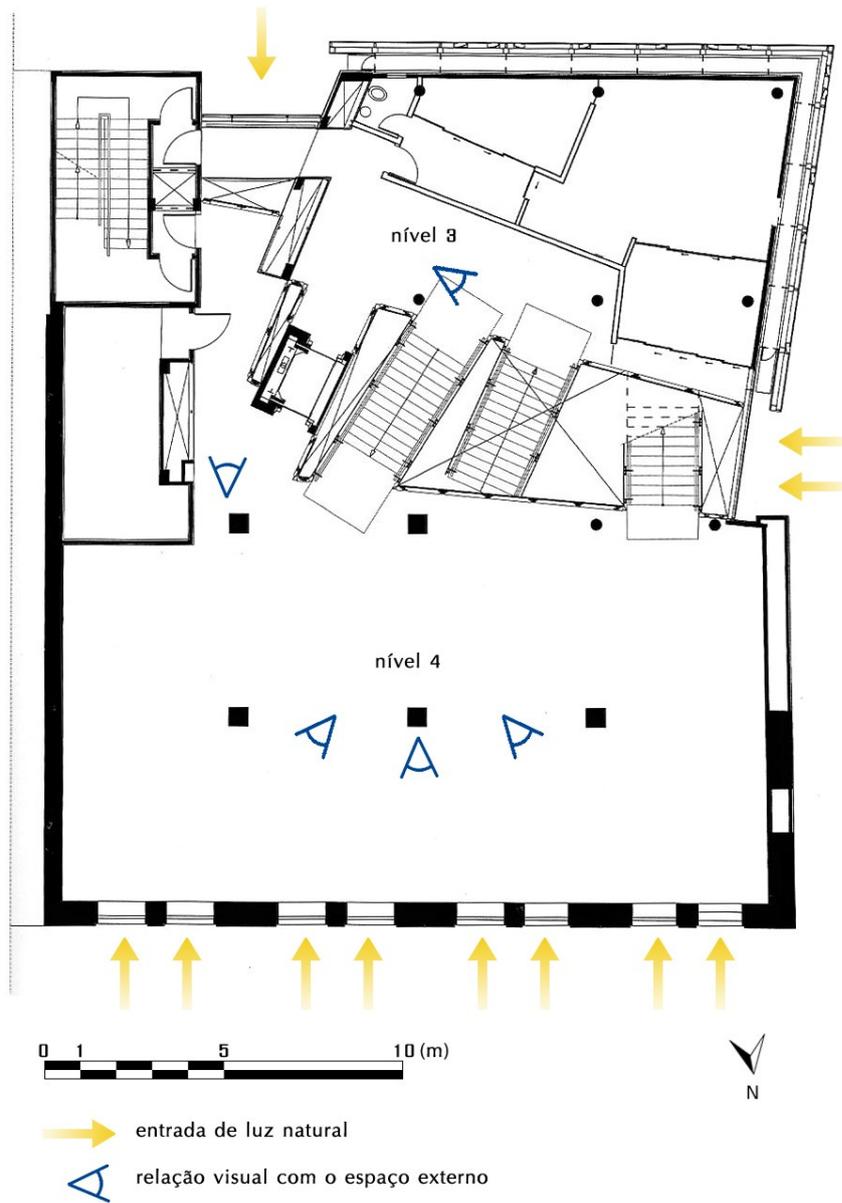


Figura 35 _ Planta esquemática – níveis 3 e 4

Fonte: COSTA, 2012. p. 63 e Giovana Cruz

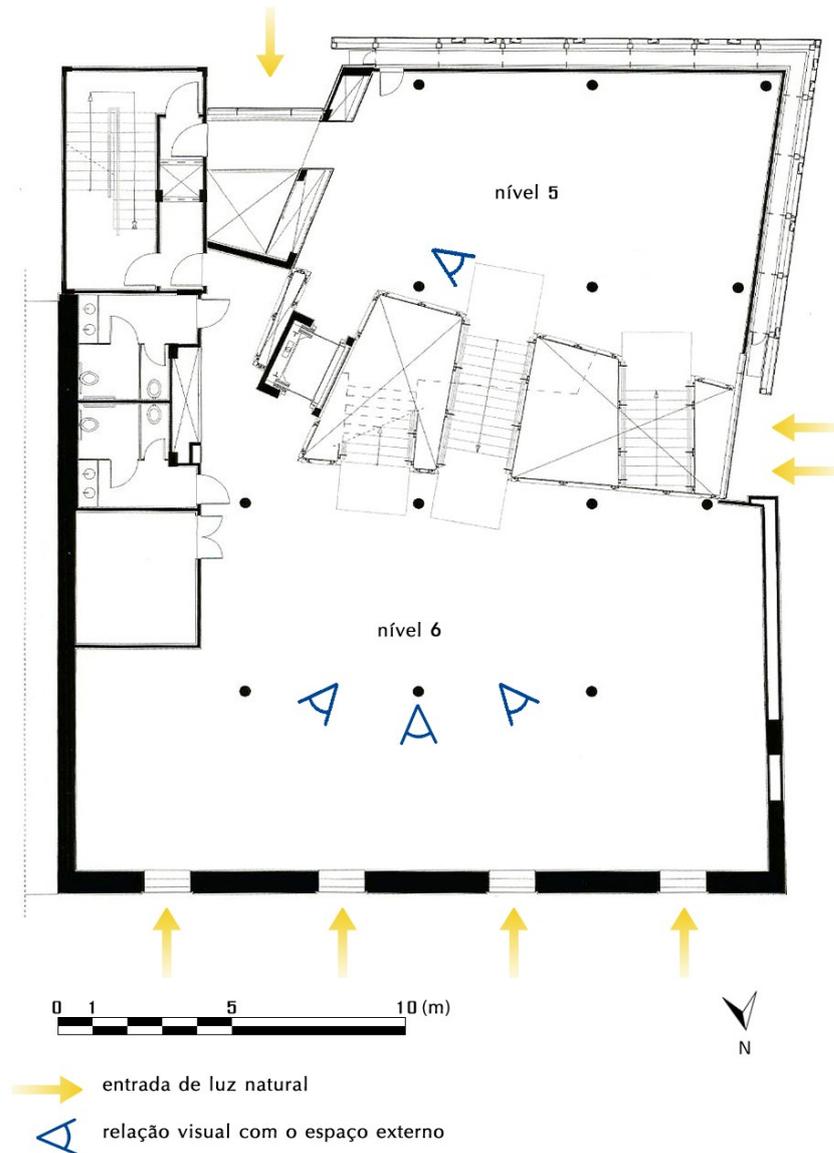


Figura 36 _ Planta esquemática – níveis 5 e 6

Fonte: COSTA, 2012. p. 65 e Giovana Cruz

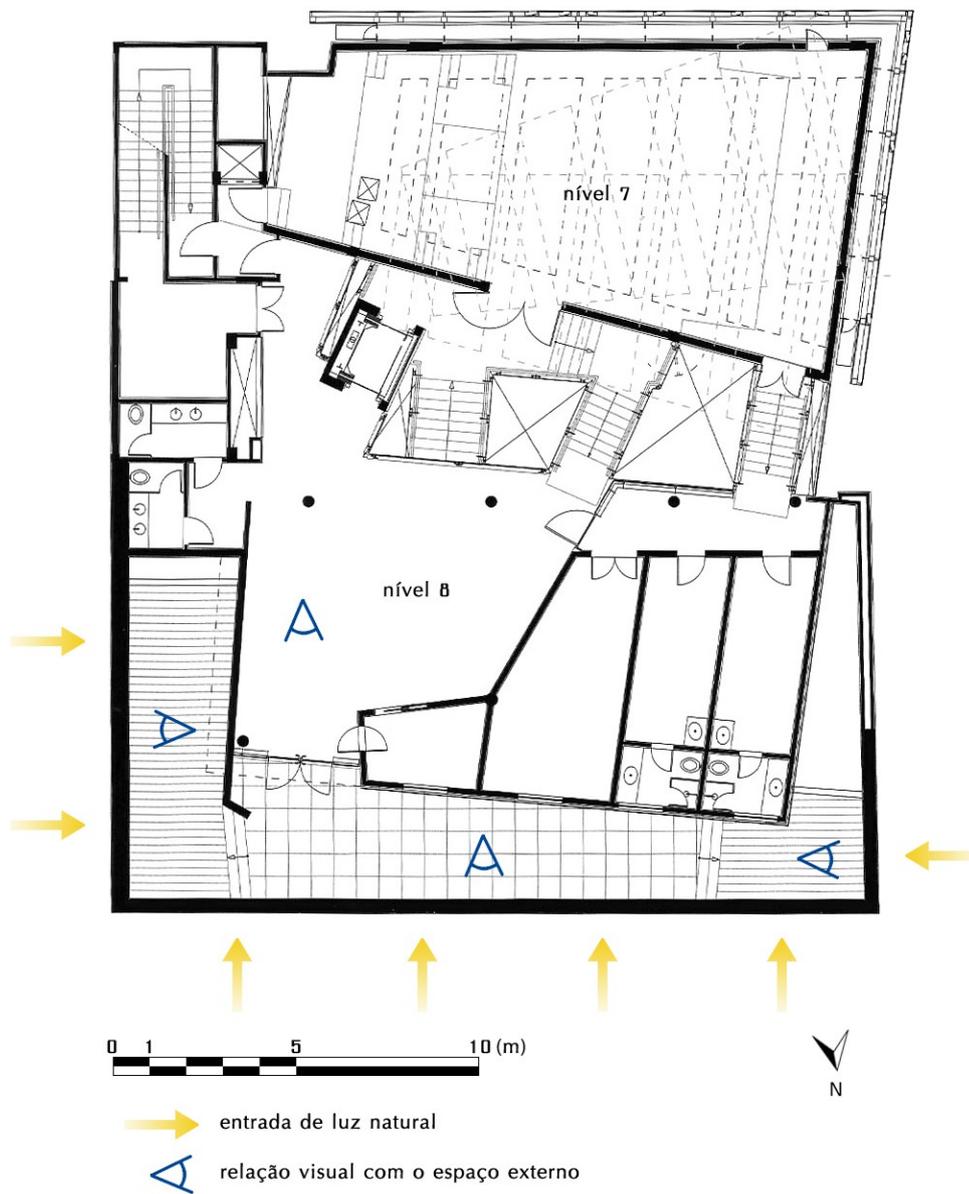


Figura 37 _ Planta esquemática – níveis 7 e 8

Fonte: COSTA, 2012. p. 66 e Giovana Cruz

O que percebemos hoje, no entanto, é que tanto a claraboia quanto o pano de vidro lateral ficam permanentemente bloqueados contra a entrada de luz natural³⁰ e as aberturas da fachada frontal ficam ocultas por painéis expositivos de caráter permanente que acabaram trazendo às galerias de exposições temporárias uma característica introspectiva, própria de um espaço protegido das relações com o exterior. Tais intervenções configuraram, portanto, uma ambiência bastante distinta daquela pretendida pelos arquitetos.

As imagens a seguir mostram o edifício ainda recém-construído, quando as aberturas eram plenamente utilizadas como dispositivos para a entrada de luz natural.

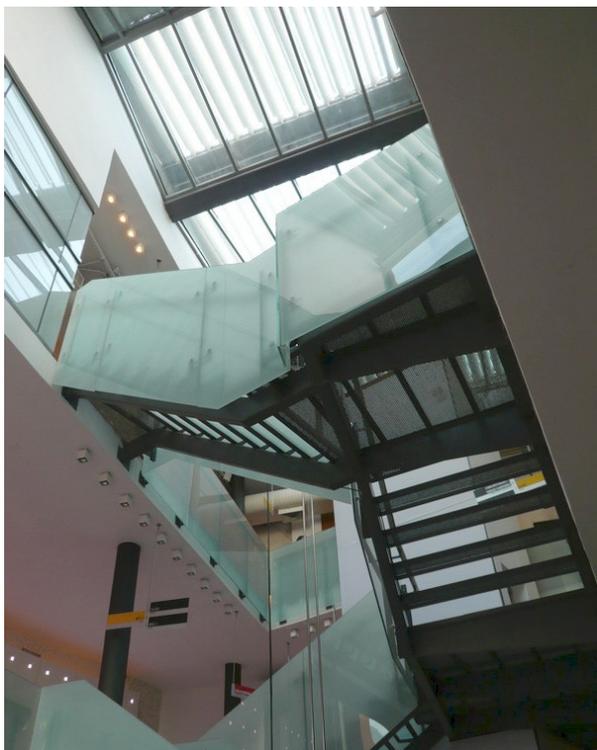


Figura 38 _ Claraboia

Fonte: www.milazzo.com.br

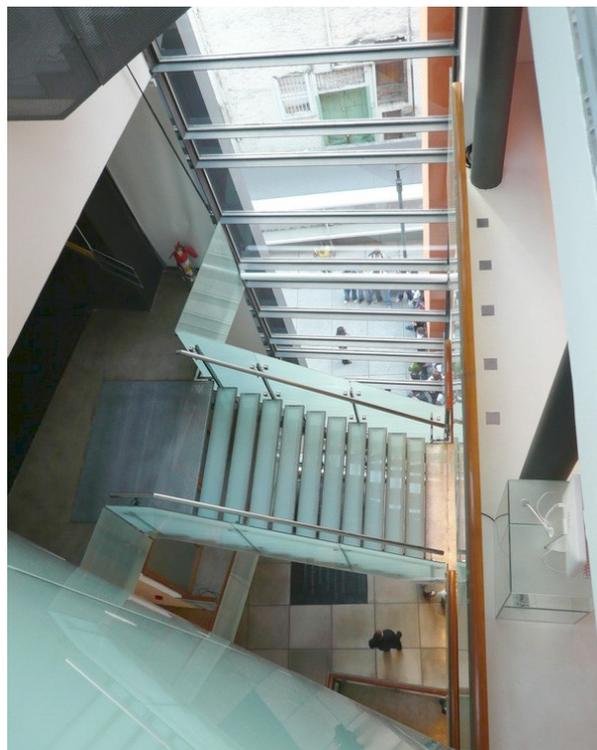


Figura 39 _ Pano de vidro lateral

Fonte: www.milazzo.com.br

³⁰ Na claraboia existe um brise automatizado, previsto desde o projeto original, e no pano de vidro lateral foi instalada uma persiana rolo blackout.

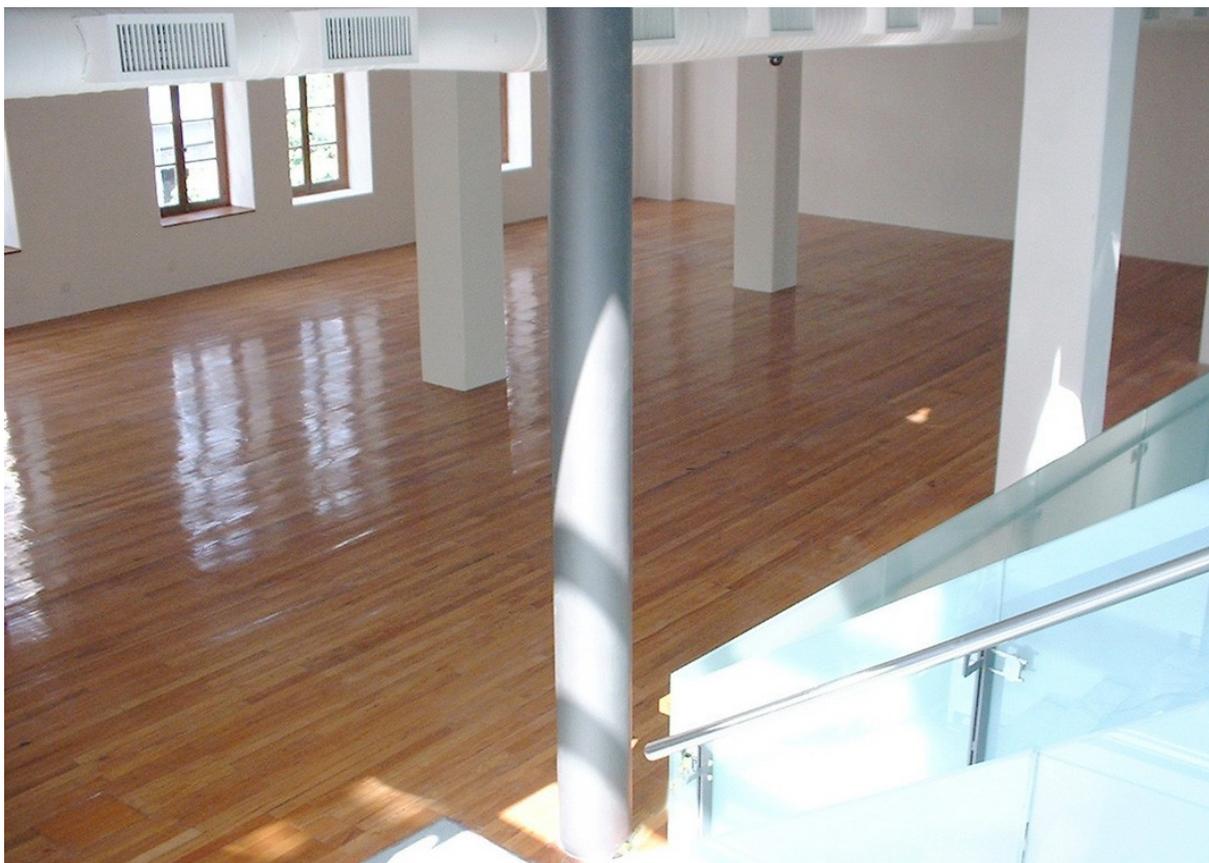


Figura 40 _ Nível 4 com aberturas originais da fachada frontal

Fonte: www.milazzo.com.br

O que justifica as intervenções realizadas no edifício, é a linha curatorial adotada pela instituição para as montagens das exposições temporárias: a curadoria preza pela exibição, divulgação e promoção da arte-tecnologia, uma categoria artística que traz, em geral, um forte caráter multimídia. Exposições como estas exigem, na maioria dos casos, o uso de TVs, monitores, projetores e outras mídias eletrônicas, para o funcionamento das quais é necessário que se tenha ambientes com baixa intensidade de luz. É importante frisar, entretanto, que esta necessidade poderia ser superada por meio de outras soluções arquitetônicas, que conciliassem a proteção contra a luz natural em alguns momentos e a relação entre os ambientes internos e externos em outros.

Os arquitetos explicam que essa vontade de permitir que o edifício se relacionasse com a rua e de fazer com que o público percebesse, a partir do interior, as características da cidade, do entorno e da própria arquitetura, tem origem, principalmente, no fato de estarem intervindo

em um edifício existente e antigo. Para eles, em casos como esse, o edifício se torna, necessariamente, uma ‘peça’ fundamental do museu e, por isso, o projeto deve respeitar a história, permitindo que a arquitetura esteja sempre em primeiro plano, ainda que surjam necessidades de adaptações e que ocorram novas intervenções e interferências das pessoas, o que é natural em um edifício ocupado.

Buscando esse respeito ao edifício existente, o projeto desenvolvido pela equipe do escritório Oficina de Arquitetos teve outra importante característica: o desejo de criar um diálogo entre os tempos, um *diálogo entre o antigo e o novo*. A principal qualidade formal do edifício, que se coloca como decisiva para todo o projeto, deriva dessa ideia. A criação de um vazio que divide a estrutura preservada da nova arquitetura e a determinação de cotas intermediárias para as novas lajes definem toda a configuração espacial. Com base nesta escolha, o edifício foi composto por ambientes fragmentados, com pequena metragem quadrada, e que, apesar disso, estão intimamente conectados, uns aos outros, por um forte elemento de circulação vertical, as escadas. A ideia era que ficasse bastante claro para todos os visitantes que se tratava de um edifício construído em dois tempos. E o vazio central foi o elemento que os arquitetos designaram como responsável por tornar essa distinção entre as duas partes bastante clara.

Deste conceito de diálogo resultaram ainda várias outras decisões projetuais. A determinação das formas e dos materiais, por exemplo, foi em função de gerar contrapontos entre o antigo e o novo. “Primeiro o edifício antigo permaneceu com o piso antigo, quente. Então o piso novo não podia ser quente também. A gente queria que ele criasse o contraste.” (MARTINS, 2012) Assim, o piso de madeira contrastava com o piso de cimento; os pilares robustos de seção quadrada e de concreto contrastavam com os pilares metálicos, mais esbeltos e de seção circular; a fachada com adornos originais e pintura em tom terracota³¹ contrastava com o painel de zinco e o pano de vidro. As escadas também mostravam a sua contemporaneidade, com os vidros opacos e as chapas perfuradas que permitiam a transparência e a propagação da luz pelo interior do prédio. A malha irregular da nova estrutura fazia um contraponto com

³¹ A cor da fachada antiga foi determinada com base em prospecções. Foram encontradas três cores, dentre as quais a cor atual, que foi escolhida.

malha regular e ortogonal da estrutura antiga. Ou seja, o edifício foi todo pensado para alcançar a harmonia a partir dessas diferenças.

Cumprindo a função de conectar esses dois lados da edificação, as escadas foram dispostas no vão central, de modo a possibilitarem ainda que o diálogo entre os tempos fosse feito pelos próprios visitantes através de um *percurso contínuo e fluido* capaz de estabelecer a *comunicação entre os ambientes* internos do edifício. Os arquitetos contam que este também era um dos grandes ‘desejos’ desse edifício: que o público pudesse circular livremente através do sistema de escadas, percebendo onde estava indo e de onde tinha vindo, ou seja, podendo estabelecer durante todo o tempo, uma comunicação com todo o edifício.

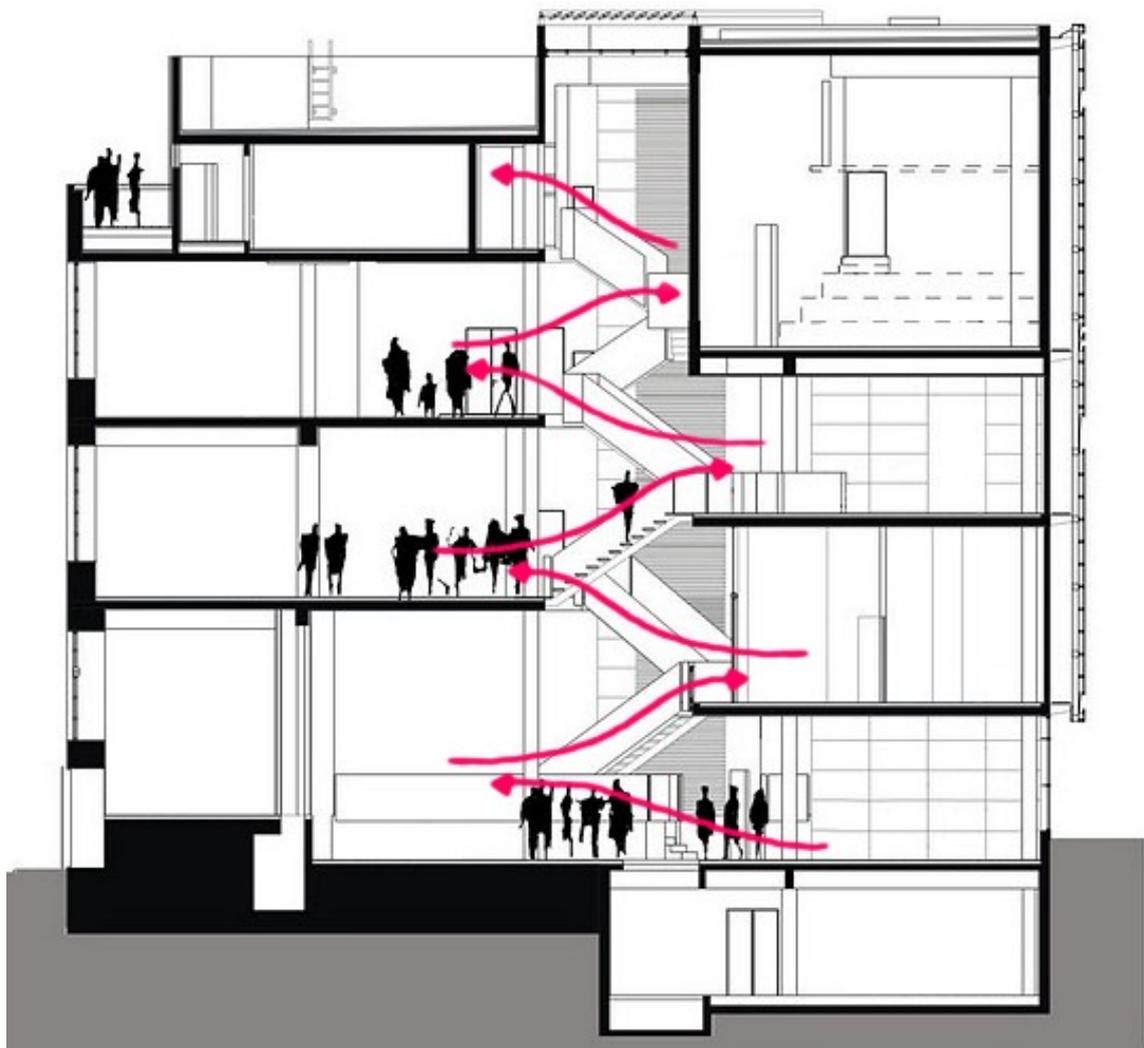


Figura 41 _ Circulação vertical pelo sistema de escadas

Fonte: www.milazzo.com.br e Giovana Cruz

Havia uma intenção de que cada nível fosse sempre aberto, sem paredes que obstruíssem o sentido de chegada dos visitantes. Ou seja, de acordo com o conceito original de fluidez e comunicabilidade do edifício, mesmo as paredes de caráter efêmero, montadas especificamente para as exposições temporárias, não deveriam ser dispostas paralelamente ao vão central, de forma que a fluidez do percurso e o contato visual entre um nível e outro fossem sempre garantidos. “A ideia era que as paredes fossem sempre no outro sentido para a pessoa olhar e atravessar.” (POLIZZO, 2012) Isso deveria se aplicar também à área de exposição permanente, ou seja, ao Museu das Telecomunicações, que hoje apresenta um conceito diferente, ocupando um ambiente completamente fechado e independente, no 6º nível do edifício.

Com base nessas declarações concedidas durante a entrevista, podemos dizer, portanto, que foram três os pilares conceituais que nortearam todo o processo de criação e desenvolvimento de projeto: a *relação entre o interior e o exterior*; o *diálogo entre o antigo e o novo*; a *fluidez e comunicabilidade entre os ambientes*. A partir destes três conceitos fundamentais, foram tomadas todas as decisões que estruturaram, conseqüentemente, uma narrativa arquitetônica para o edifício do Oi Futuro Flamengo.

Contudo, considerando a necessidade de contrapormos futuramente a narrativa dos arquitetos e dos visitantes, procuramos categorizar o discurso transmitido na entrevista, estabelecendo um paralelo entre o mesmo e os sete eixos definidos por Coelho Netto (2007) como estruturadores do sentido de espaço (p. 44 a 46).³² Nesse sentido, podemos dizer que:

1. Espaço interior x espaço exterior - O projeto propunha uma relação quase constante entre os dois espaços. O conceito de *edifício aberto* determinava fronteiras bastante permeáveis entre o ambiente construído e a cidade, e pretendia fazer do espaço do Oi Futuro Flamengo uma extensão da própria rua, um ambiente que convidasse a presença de todos os cidadãos. Além disso, o ambiente interno se relacionava com a fachada, de forma bastante equivalente e transparente.

³² Para os eixos 3 e 7 adotamos novas nomenclaturas, visto que as consideramos mais eficazes na representação do significado pretendido pelo autor em cada um deles.

2. Espaço privado x espaço comum – De acordo com a proposta projetual, o edifício tinha uma característica predominante de espaço comum e público. Algumas decisões de projeto como, por exemplo, o nivelamento da recepção em função do nível da calçada, a localização da biblioteca/sala de leitura no 1º nível, a fluidez do percurso e a inexistência de portas em todo o espaço visitável provam essa característica. Apenas o ambiente administrativo, o teatro e as áreas técnicas e de serviço dispunham de portas ou controles de acesso.
3. Espaço cheio x espaço vazio – A relação entre cheios e vazios proposta pelos arquitetos traduzia a forte intenção de relacionar o interior do edifício e a rua, e de manter uma constante comunicação entre os ambientes internos. O grande ‘vazio’ central, a inexistência de paredes internas nos ambientes expositivos, a manutenção dos vãos originais das janelas são algumas das características que deixam transparecer tais intenções.
4. Espaço artificial x espaço natural – Sob este aspecto, o projeto do Oi Futuro contemplava uma característica predominantemente artificial. A parcela natural do edifício era garantida pela presença da luz natural em boa parte dos ambientes e pela presença da paisagem da cidade, que poderia ser avistada principalmente a partir do terraço.
5. Espaço amplo x espaço restrito – A escala do edifício proposto era compatível à escala do bairro. Diante da amplitude de muitos espaços culturais contemporâneos, o Oi Futuro foi projetado como um centro cultural relativamente pequeno. As dimensões propostas para os próprios ambientes expositivos foram restritas, por conta do caráter fragmentado que se estabeleceu para o edifício. Em decorrência dessas características, podemos dizer que o projeto previa um ambiente aconchegante e acolhedor.
6. Espaço vertical x espaço horizontal – A relação entre verticalidade e horizontalidade sempre esteve bastante explícita no projeto. A proposta do percurso expositivo demonstra isso, quando sugere que o visitante caminhe nos dois sentidos, ao subir as escadas e circular em cada nível.
7. Espaço ordenado x espaço desordenado – O desenho do edifício proposto colocava em evidência um diálogo entre a estrutura antiga, bastante ordenada, regular e simétrica, e uma nova estrutura, quase desordenada e irregular. A mistura das duas linguagens sugeria a

imprevisibilidade e a surpresa durante a experiência no espaço construído, além de contribuir para o *diálogo entre os tempos*.

Esta importante característica, do *diálogo entre os tempos*, ressalta ainda uma postura projetual bastante relevante que não pode ser diretamente incluída em nenhum dos sete eixos. Esta postura diz respeito à reutilização de edifícios antigos para fins expositivos. Em casos como este existem sempre duas posturas mais recorrentes: uma que trabalha as possibilidades expositivas independentemente da leitura do próprio edifício; e outra que mantém viva a leitura do edifício mesmo em face das exigências expositivas, em virtude de preservar a ambiência arquitetônica. No caso do Oi Futuro, os arquitetos optaram pela segunda possibilidade, indicando soluções alternativas para as questões expositivas.

Diante desse conjunto de informações, o que pôde ser observado é que em um espaço multidisciplinar como este, onde são envolvidos diversos profissionais ao longo do processo de idealização, concepção e implantação, é sempre uma tarefa difícil afinar todos os discursos. Isso ficou bastante claro após a entrevista concedida pelos arquitetos, e o que me parece é que, no caso do Oi Futuro Flamengo, alguns processos de criação e concepção espacial não dialogaram entre si, o que determinou, por fim, uma arquitetura de significados múltiplos - e algumas vezes até contraditórios - já em sua origem³³.

4.2. a leitura dos visitantes – observações e percursos

A pesquisa de campo, a partir da qual foi possível delinear o que chamamos aqui de *leitura dos visitantes*, foi iniciada no final de julho de 2012. O período total compreendeu exatamente

³³ Em decorrência desta constatação feita ao longo da pesquisa, consideramos que uma investigação junto aos outros profissionais envolvidos no projeto do Oi Futuro Flamengo e o conhecimento dos seus respectivos discursos poderia agregar grande valor ao presente trabalho. Nesse sentido, constatamos que uma entrevista com o arquiteto Gringo Cardia poderia trazer informações reveladoras para a pesquisa, visto que ele é o responsável pelo projeto do Museu das Telecomunicações, o espaço cuja linguagem espacial mais difere das linguagens presentes nos outros ambientes do edifício. A entrevista buscava ampliar o campo de discussões nesta etapa do trabalho, através do entendimento dos diferentes pontos de vista que se cruzaram para a construção do edifício que conhecemos hoje. No entanto, o contato com o arquiteto se mostrou inviável por indisponibilidade de tempo do mesmo. Em virtude disso, a pesquisa seguiu como previsto inicialmente, analisando a narrativa arquitetônica do Oi Futuro Flamengo com base apenas no projeto original da equipe do escritório Oficina de Arquitetos.

uma temporada expositiva e este fato deveu-se à decisão de realizar o estudo em um período em que não houvesse mudanças de caráter arquitetônico no espaço. Durante um intervalo temporal de aproximadamente dois meses, as visitas ao espaço foram regulares, em horários variados, para que distintos visitantes fossem abordados no estudo.

Nesta época, estavam em cartaz três exposições diferentes: *Agora Sim*, da artista brasileira Adriana Barreto estava montada nos níveis 1 e 2; *Documental Imaginário*, coletiva de fotografia contemporânea brasileira, ocupava o nível 4; e *Predicament – Situações Difíceis*, exibia o trabalho do artista francês Fabien Rigobert no nível 5. As três mostras tiveram início no dia 24 de julho de 2012 e encerraram no dia 30 de setembro do mesmo ano.

O plano inicial era estabelecer, dentre os ambientes do edifício, um espaço-âncora para dar início à observação participante. Era necessário que eu me ambientasse na posição de pesquisadora-observadora para, somente depois, abordar os visitantes para os percursos comentados. O nível 1 e o nível 8 se mostraram boas opções para esse primeiro contato, por serem ambientes de longa permanência. Além disso, o 1º nível é o espaço onde é possível presenciar ao menos parte das experiências de todos os visitantes. É a partir dali que a distribuição das atividades é feita, o que me levou a optar por este ambiente para estabelecer o meu primeiro ponto de observação. No primeiro dias de visita, fui diretamente até a grande mesa da sala de leitura, onde as pessoas costumam passar algum tempo estudando, trabalhando, utilizando seus notebooks e lendo. Lá me sentei para iniciar os registros em meu caderno de campo. Não foi difícil perceber que, me comportando apenas como uma usuária do espaço (o que de fato eu também era) seria possível observar situações interessantes e inusitadas.

Poucos dias depois, comecei a abordar os visitantes para os percursos comentados. De modo geral, a receptividade foi surpreendente. Quase todos os indivíduos abordados aceitaram participar da pesquisa. Ao longo de todo o período foram feitos 16 percursos, dentre os quais 14 foram com adultos e 2 com crianças. É importante dizer que apenas no caso das crianças o procedimento foi feito simultaneamente com duas pessoas, ou seja, nesses casos, foram registradas as manifestações tanto da criança como do adulto que a acompanhava. Em todos os outros casos, ainda que o visitante estivesse acompanhado, foram registradas as

contribuições de um participante apenas. Vale ressaltar também que, por tratar-se de um edifício relativamente pequeno, a opção, desde os primeiros percursos, foi de não limitar o tempo nem a sequência de visita. Dessa forma, o visitante espontâneo não se sentiria tão pressionado e seria possível ‘medir’ também o poder de atratividade que o edifício exerce sobre cada indivíduo durante o seu trajeto. O quadro abaixo traz as principais características que identificam os participantes, assim como a data e o turno de cada percurso.

Quadro 1 _ Quadro de visitantes participantes do percurso comentado

	data/turno	gênero	idade	profissão	residência	situação social	frequência
visitante 01	28jul/t	fem.	57	secretária	flamengo	acompanhada	1ª vez
visitante 02	29jul/t	fem.	51	artesã	olaria	desacompanha	esporádica
visitante 03	31jul/t	fem.	16	estudante	lapa	acompanhada	frequente
visitante 04	01ago/t	masc.	42	físico	niterói	desacompanha	1ª vez
visitante 05	01ago/n	masc.	20	chef	flamengo	acompanhado	frequente
visitante 06	04ago/t	masc.	25	atendente	são gonçalo	acompanhado	frequente
visitante 07	07ago/tn	fem.	23	estudante música	vila isabel	desacompanha	1ª vez
visitante 08	17ago/t	fem.	21	estudante design	leblon	acompanhado	frequente
visitante 09	21ago/t	fem.	64	aposentada	flamengo	acompanhada	frequente
visitante 10	21ago/n	fem.	55	economista	vitória	desacompanha	2ª vez
visitante 11	24ago/t	fem.	30	babá	flamengo	acompanhada	frequente
visitante 12	24ago/t	fem.	06	estudante	flamengo	acompanhada	frequente
visitante 13	05set/t	fem.	40	advogada	copacabana	acompanhada	1ª vez
visitante 14	05set/t	masc.	07	estudante	copacabana	acompanhado	1ª vez
visitante 15	14set/t	masc.	27	consultor	b. horizonte	desacompanha	1ª vez
visitante 16	27set/t	fem.	19	estudante arq.	olaria	acompanhada	1ª vez

* legenda de abreviaturas: m (manhã), t (tarde), n (noite), tn (tarde e noite)

Apesar da boa aceitação dos participantes da pesquisa, foi possível notar, após a realização dos primeiros percursos, que a maioria das pessoas se sentia intimidada e, portanto, não descrevia o percurso com riqueza de detalhes. Talvez pela insegurança de não saber exatamente o que dizer, talvez por receio de dizer algo ‘errado’. O fato é que os comentários feitos pelos visitantes foram, algumas vezes, mais restritos do que se esperava. Em decorrência disso, decidi acompanhar também as visitas mediadas pela equipe educativa do Oi Futuro, a fim de agregar mais informações à pesquisa. Essas visitas, que costumam ocorrer diariamente, são agendadas previamente para grupos de alunos, professores, profissionais da área e demais interessados. O grande diferencial dessa prática foi a possibilidade de me colocar como observadora no meio dos grupos de visitantes e capturar algumas reações, expressões e comportamentos que eles deixavam transparecer de uma maneira muito natural durante a visita, pois, nesses casos, eles não estavam preocupados com a minha presença. Tendo em vista que o programa educativo do Oi Futuro não se baseia em um método informativo, os visitantes acabavam sendo estimulados a uma reflexão a partir das próprias dúvidas e perguntas que eram feitas ao mediador durante a visita. Nesse sentido, foi possível absorver o que um ou outro visitante percebia no espaço e como cada um deles o significava, tanto através dos diálogos estabelecidos com o mediador, como através de comentários e conversas entre eles mesmos. Por outro lado, dentre as informações coletadas durante essas visitas, algumas foram descartadas, visto que em determinados momentos dos percursos mediados as apropriação e as escolhas dos caminhos são sugeridas pelo mediador. O quadro abaixo traz as características dos grupos que foram acompanhados nas visitas mediadas.

Quadro 2 _ Quadro de acompanhamento de visitas mediadas

	data/turno	idade	profissão
grupo 01	02ago/m	crianças (06 e 07 anos)	estudantes (colégio público)
grupo 02	02ago/t	adultos (várias)	professores (colégio particular)
grupo 03	28ago/t	adolescentes (15 e 16 anos)	estudantes (colégio técnico particular)
grupo 04	31ago/t	adolescentes (15 e 16 anos)	estudantes (colégio público)
grupo 05	02set/t	jovens e adultos (várias)	estudantes de artes (faculdade particular)

* **legenda de abreviaturas: m (manhã), t (tarde), n (noite), tn (tarde e noite)**

Durante estes dois meses de trabalho em campo foi possível observar e registrar informações como: a frequência dos visitantes, as atividades que eles desenvolvem, os diálogos que alguns deles estabelecem entre si e com os funcionários da instituição, as relações de afeto que eles mantêm com o espaço, os interesses que motivam as visitas, como eles se orientam, como se apropriam, como escolhem seus percursos, o que os estimula, que postura eles têm ante cada ambiente. Em função dos distintos perfis dos visitantes, entretanto, as informações registradas não foram homogêneas, mas apresentaram algumas características recorrentes.

De um modo geral, a pesquisa realizada permite afirmar que os visitantes do Oi Futuro costumam “gostar bastante” das características espaciais do edifício e que a atividade cultural e social proposta ali passou a fazer parte da vida daqueles que frequentam o edifício recorrentemente. Ainda com base na pesquisa, verifica-se que, nesses sete anos de existência, o edifício estudado se incorporou plenamente à dinâmica social da região onde está inserida no Rio de Janeiro, de modo que ir ao museu (ou ao centro cultural) passou a ser uma atividade cotidiana para alguns dos moradores das redondezas do Oi Futuro. A escala do edifício, condizente a de um equipamento cultural de bairro, certamente contribui para isso, assim como a periódica renovação da programação da instituição. Outra constatação importante é que a grande maioria dos visitantes se sente muito à vontade no ambiente, algo que nem sempre é comum nos edifícios culturais. Alguns museus e centros culturais com configurações espaciais mais tradicionais, como por exemplo o Museu da República, localizado no Catete, ainda carregam um certo ‘ar de sacralização’, exigindo o ‘bom comportamento’, o silêncio e a introspecção dos sujeitos. Ali, no Oi Futuro Flamengo isso não se aplica.

“A gente sempre vem aqui ‘no susto’. Ah, vamos ali no Oi Futuro ver o que está acontecendo. E a gente sempre se surpreendo porque sempre tem alguma coisa diferente.” (visitante 06)

Dentre os mais frequentes adjetivos atribuídos ao edifício do Oi Futuro estão: *moderno* e *novo*, o que demonstra que a porção contemporânea do edifício exerce uma influência maior, em relação à porção antiga, sobre a percepção das pessoas.

“Gosto daqui, o ambiente eu acho legal, bem moderno. Sempre tem umas exposições diferentes, não é uma coisa monótona.” (visitante 06)

“O prédio é bem bacana, bem moderno.” (visitante 13)

Apesar dessas constatações mais gerais, muitas peculiaridades também foram observadas e registradas sobre os processos individuais de leitura e apropriação deste espaço. Houve percurso comentado que durou menos de vinte minutos. Mas houve também outro que se estendeu por quase três horas. Observei visitantes acompanhados e visitantes desacompanhados. Vi pessoas com pressa e pessoas ‘matando o tempo’. Vi crianças e idosos, homens e mulheres. Observei visitantes participativos que tocavam em tudo em busca de alguma interação, e outros mais retraídos que preferiam olhar os objetos de longe. Acompanhei percursos do primeiro ao oitavo andar. E também do oitavo ao primeiro.

Em vista desta heterogeneidade dos dados registrados durante a pesquisa e com o intuito de sistematizar essa diversidade de informações coletadas nos percursos e observações, apresentarei alguns relatos, escritos a partir das experiências em cada ambiente. O intuito dessa estratégia é tornar perceptíveis as distintas maneiras, demonstradas pelos visitantes, de interpretar e se apropriar de um mesmo contexto espacial. Assim, as percepções e considerações dos visitantes serão sempre referentes a um mesmo ambiente arquitetônico e, por isso, será possível verificar em que medida elas constroem uma mesma narrativa ou não.

Nível 1 - Área externa

A área externa é o lugar de transição entre a rua e o interior do edifício e pode ser entendida como um espaço de passagem ou de permanência. Tendo em vista que as abordagens dos percursos comentados começaram e terminaram, geralmente, no hall interno do primeiro nível, a área externa nunca fez parte desses roteiros. No entanto, durante todo o período de pesquisa no campo, foi possível observar alguns tipos de uso nesse espaço. Na maioria das vezes os visitantes espontâneos que utilizavam esse espaço estavam ou em situação de espera ou em situação de relaxamento e descanso. Aguardar uma pessoa, fumar um cigarro, falar ao celular ou simplesmente ‘fazer uma hora’ foram as principais razões para o estímulo do uso desse lugar. Já os visitantes em grupos utilizavam a área para os momentos de discussão antes e depois do percurso interno. Esse é o espaço onde os mediadores do Oi Futuro recebem os grupos para uma apresentação da instituição - antes da visita - e fazem um bate-papo de conclusão do que foi visto - depois da visita.

A partir desse ambiente é possível observar tanto o movimento da rua, como o hall de entrada e a sala de leitura dentro do edifício. Além disso, nos dias de temperatura amena, é possível fugir do ar condicionado do interior do prédio, quase sempre muito gelado, e ‘tomar um sol’ ao ar livre. Cheguei a presenciar, certo dia, um usuário buscando a área ensolarada para se sentar e utilizar o seu notebook.



Figura 42 _ Planta esquemática – nível 1 - área externa

Fonte: COSTA, 2012. p. 60 e Giovana Cruz



Figura 43 _ Área externa
Fonte: Giovana Cruz | 06.09.12

Nível 1 - Hall de entrada

O hall de entrada é a área do primeiro nível que compreende a recepção, o balcão de informações, a pequena área de exposições temporárias audiovisuais e o lounge. Esse é o espaço onde foram feitas quase todas as abordagens para o percurso comentado. É onde o visitante se orienta e define o caminho da sua visita. O fluxo nesse espaço se mostrou intenso, pois este é, justamente, o local onde se concentram todos os tipos de visitantes: os que vão à sala de leitura, às exposições temporárias, ao Museu, ao café e ao teatro. Além disso, é por este espaço que circulam também os funcionários da instituição. Para o acesso ao hall de entrada não há controle algum, já que as visitas são gratuitas.³⁴

³⁴ Os espetáculos apresentados no teatro são as únicas atividades do Oi Futuro para as quais se exige a compra de ingresso.



Figura 44 _ Planta esquemática nível 1 – área interna

Fonte: COSTA, 2012. p. 60 e Giovana Cruz



Figura 45 _ Nível 1 - hall de entrada e biblioteca / sala de leitura

Fonte: Giovana Cruz | 06.09.12

Através da observação participante, foi possível notar que aqueles visitantes que chegam objetivamente para alguma atividade no Museu, no café ou no teatro optam, em geral, pelo uso do elevador. Estes, quase sempre, adentram o edifício num ritmo mais acelerado e um caminhar mais objetivo, demonstrando um conhecimento prévio do espaço. Por outro lado, aqueles que visitam o prédio pela primeira vez e também aqueles que chegam para ver as exposições costumam preferir as escadas e caminham em um ritmo mais lento, com uma postura mais observadora, condições estas que os tornam ‘dispostos’ a serem afetados por novos significados.

134

O balcão de informações é um local apenas de passagem, mas costuma ser utilizado tanto pelos ‘visitantes de primeira viagem’ como pelos visitantes frequentes que desejam pegar o panfleto informativo, onde é divulgada, mensalmente, a programação do centro cultural. Já a área de exposições temporárias audiovisuais – que durante o período da pesquisa apresentava três vídeos da artista Adriana Barreto – costuma dividir as atenções com alguns fortes elementos da arquitetura e, por isso, nem sempre foi notada pelos visitantes, durante o período de observação.

O fato é que a estética arquitetônica do Oi Futuro, principalmente quando apreendida deste o hall de entrada, causa certa surpresa e estranhamento ao público, devido, principalmente, ao desenho irregular das escadas que seduz o olhar de todo indivíduo. Visto de baixo, o conjunto de escadas confere ao conjunto arquitetônico um aspecto acentuado de verticalidade. Ao adentrar o edifício e olhar para cima, uma criança que fazia uma visita mediada com a turma da escola comentou: “*Caraco, tem duzentas escadas!*”



Figura 46 _ Escadas

Fonte: Giovana Cruz | 06.09.12

Outro elemento importante neste espaço é o mobiliário do lounge: um sofá que, devido à forma sinuosa e inusitada e à marcante cor laranja, se conforma como um ponto de grande atração, onde muitas pessoas costumam sentar, antes ou depois das visitas. Para as crianças pequenas, o sofá se mostrou semelhante a um brinquedo ‘pula-pula’. Quase todas as que passaram pelo Oi Futuro durante o período da pesquisa tiveram o mesmo instinto: pular e se jogar no mobiliário, como se estivessem num parque de diversões. O sofá é muito utilizado também como uma extensão da área de leitura: alguns preferem se sentar ali para lerem um livro ou folhearem o jornal.



Figura 47 _ Nível 1 - lounge

Fonte: Giovana Cruz | 06.09.12

A partir desse espaço é possível observar a área externa e também a rua, já que a fachada lateral neste nível é toda de vidro. Ainda que este contato com a rua não seja tão marcante como previsto na implantação original, visto que a rua lateral considerada no projeto nunca chegou a ser construída, a relação visual com a Rua Dois de Dezembro se mantém a partir de alguns pontos deste espaço, o que contribui para que ele conserve parcialmente a ambiência pretendida pelos arquitetos. Também por conta da fachada de vidro, este ambiente é um dos poucos que recebem luz natural na atual configuração.

Enquanto visitavam o hall de entrada, alguns visitantes comentaram:

“Quando eu vim aqui era só Museu do Telephone, não tinha mais nada. Era um prédio velho, antigo... Agora tá tudo moderno.” (visitante 1)

“Que lugar legal. Achei esse espaço bacana! Não é um espaço que eu vejo todo dia, pelos lugares onde eu ando. Tudo aqui é bem diferente. Eu achei legal, eu gosto de coisas coloridas, então achei legal. Aqui é bem colorido. Não é tudo super colorido, mas tem umas coisas coloridas que me chamaram a atenção. Esse sofá diferente, num formato diferente, confortável, muito bom. Achei bem informal, você senta, faz o que você quiser, lê, conversa. Gostei daqui. E as escadas são todas num formato diferente, não tá nada certinho, tá tudo bagunçado. Isso eu também gosto. Parece uma coisa meio louca, meio nada a ver. Isso eu acho legal.” (visitante 7)

Nível 1 – Biblioteca / Sala de Leitura

O ambiente entendido como “biblioteca” pelo Oi Futuro Flamengo configura-se como uma área onde são disponibilizados: uma coleção de títulos de arte que podem ser consultados no local, alguns terminais para acesso à internet, mobiliário destinado a estudo e leitura. É importante frisar, no entanto, que o espaço se define, hoje, muito mais como uma sala de leitura, visto que a coleção disponibilizada não é tão ampla e os terminais de acesso à internet não funcionam. Por conta disso, estamos utilizando preferencialmente a nomenclatura ‘sala de leitura’ quando nos referimos a este espaço.

A sala de leitura está espacialmente inserida no hall de entrada do Oi Futuro, mas preferimos destacá-la como outro ambiente por ser um espaço fundamentalmente de permanência, com atividade e público muito específicos.

Com as mesmas qualidades arquitetônicas do hall de entrada (fachada de vidro, contato visual com a área externa e a rua, presença de luz natural), essa área dispõe de uma estante de vidro, onde ficam expostos os livros, e uma grande mesa de madeira e vidro, onde os usuários leem e utilizam seus notebooks. É na área da sala de leitura que se concentram os visitantes mais recorrentes do Oi Futuro. São geralmente estudantes ou profissionais pesquisadores que

utilizam o espaço frequentemente para leitura ou trabalho, e grupos de pessoas, geralmente idosas, moradoras das redondezas que vão ler os jornais diários ali disponibilizados. Foi nesse espaço que pude observar algumas das situações mais curiosas encontradas durante a pesquisa.



Figura 48 _ Nível 1 – sala de leitura

Fonte: Giovana Cruz | 06.09.12

Comecei a observar um grupo de senhores desde os primeiros dias de pesquisa no campo. Em todas as minhas visitas eles também estavam presentes, e frequentavam o ambiente em horários variados. Iam sozinhos, às vezes conheciam uns aos outros, às vezes não, mas o comportamento era sempre o mesmo: chegavam, pegavam o jornal disponível na estante, se sentavam geralmente à mesa (e às vezes no sofá) para o início da leitura. Terminavam um jornal, pegam outro e repetiam o mesmo procedimento até darem por concluída a leitura. Certo dia, deparei-me com a seguinte situação: um dos senhores reclamava com um segurança, funcionário do local, sobre a demorada leitura de uma nova frequentadora que monopolizava um dos jornais daquele dia, impedindo que outros pudessem ler. “Ela chegou hoje! Eu, quando leio o jornal, eu folheio.” - dizia o senhor. O segurança, por sua vez,

respondeu: “Senhor, mas o espaço está aberto para quem vem hoje e para quem vem há anos.” Interessa aqui observar o sentimento de posse que este senhor já havia desenvolvido em relação ao jornal e, conseqüentemente, em relação ao espaço também. Ele chegou a citar a assiduidade de sua frequência no diálogo com o segurança, como se isso pudesse lhe garantir algum privilégio. Para ele, assim como para alguns outros, a sala de leitura do Oi Futuro funciona como uma extensão da sua própria casa.

Neste mesmo espaço, fui abordada por outro senhor. Ele chegou, pediu licença e perguntou se eu estava incomodada com o som reproduzido em volume relativamente alto pela obra exposta no nível 2. Respondi que não. O senhor então me explicou que tanto ele, como outros leitores estavam muito incomodados e não conseguiam se concentrar em suas leituras. “Essa exposição vai ficar [em cartaz] até 30 de setembro! E as pessoas já não aguentam mais ouvir isso.” Ele me disse ainda que estava registrando uma reclamação, junto com outros usuários, para que a curadoria da exposição providenciasse uma outra solução para a obra, que não atrapalhasse os leitores. Por fim, ele pediu que eu também reivindicasse uma providência para a situação da tal obra. Também nesse caso, o sentimento de pertencimento ficou claro. O fato é que alguns dias depois, o som da obra já estava em volume mais baixo e semanas depois havia uma cortina fechando a entrada da referida sala, de modo que o som já não se propagava pelos outros ambientes com tanta facilidade.

Outros usuários, abordados para os percursos comentados, falaram sobre a biblioteca/sala de leitura e disseram já ter usado o espaço. Um deles comentou:

“É legal esse espaço aqui embaixo. Porque sempre tem gente lendo o jornal ali... eu já peguei livro ali também. Todo mundo, muita gente ‘faz hora’ aqui, eu acho. Tem internet também e a pessoa sabe que aqui é um lugar seguro, pode vir com o computador.” (visitante 08)

Nível 2 – Exposição *Agora Sim*

O nível 2 estava configurado como uma sala, onde havia apenas uma obra/instalação em todo o ambiente. A entrada se limitava a um vão, inicialmente livre, mas posteriormente fechado por uma cortina preta. A sala era praticamente quadrada, com um pilar também quadrado

localizado no meio. Era desprovida de luz natural e de qualquer contato com o exterior. O piso tinha um revestimento emborrachado preto (parte da instalação) e as paredes eram todas cobertas por projeções em grandes formatos, de onde vinha toda a iluminação do ambiente. No pilar central, estavam fixados pequenos alto-falantes que emitiam uma sonorização contínua para o ambiente.



Figura 49 _ Planta esquemática nível 2
Fonte: COSTA, 2012, p. 60 e Giovana Cruz

Durante os percursos comentados, este ambiente foi um dos que menos gerou comentários. Um visitante achou interessante a integração existente entre a obra e os elementos arquitetônicos:

“É uma coisa única, o que tem no chão tem na parede. A obra integra o ambiente todo.”
(visitante 06)

Outros não gostaram:

“Não achei agradável aqui.” (visitante 10)

“Não gostei.” (visitante 03)

“Não entendi nada.” (visitante 07)



Figura 50 _ Nível 2 – entrada da exposição ‘Agora Sim’

Fonte: Giovana Cruz | 06.09.12



Figura 51 _ Nível 2 – exposição ‘Agora Sim’

Fonte: Giovana Cruz | 06.09.12



Figura 52 _ Nível 2 – exposição ‘Agora Sim’

Fonte: Giovana Cruz | 06.09.12

O tempo de permanência nesse espaço também foi, em geral, bastante curto, e muitos visitantes nem chegavam a caminhar pela sala, limitando-se a dar poucos passos após a cortina, observar por alguns segundos e sair. Algumas poucas exceções ocorreram e nestes casos os visitantes tenderam a um movimento circular em torno do pilar central. Já durante as visitas mediadas foi possível observar comportamentos e posturas diferentes, mas nestes casos, a apropriação do espaço era sempre provocada pelo mediador, que sugeria atividades e discussões.

Nível 3 – Exposição de longa duração (Museu das Telecomunicações - MT)

No nível 3 funciona o setor administrativo do prédio, mas é onde existe também um painel expositivo de longa duração com objetos e conteúdos do Museu das Telecomunicações. Apesar disso, o espaço de observação é bastante reduzido e configura-se como um patamar da escada.

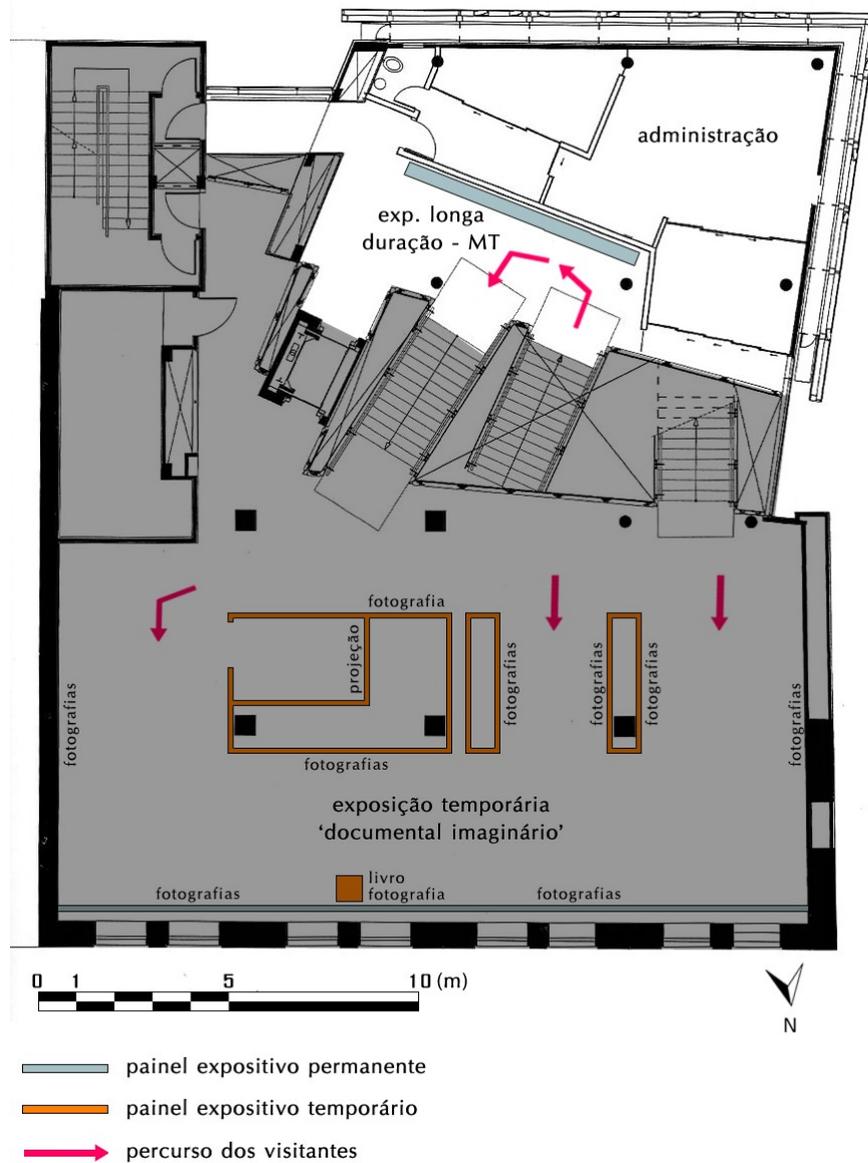


Figura 53 _ Planta esquemática nível 3
Fonte: COSTA, 2012. p. 63 e Giovana Cruz

O painel, constituído por nichos brancos de diferentes tamanhos, exhibe equipamentos diversos que se relacionam com a história das telecomunicações: aparelhos de telefone, câmeras fotográficas, máquinas de escrever, TVs, mesas telefônicas e outros. Por se tratar, em sua maioria, de peças domésticas e de uso popular, esse espaço despertou a memória dos visitantes na maioria dos percursos comentados que realizei. Os visitantes quase sempre reconheceram algum objeto e por isso se sentiram atraídos. Percebi que estes momentos, em que o visitante identifica e significa algo, contribui para que ele se sinta mais confortável e à vontade. Por isso, esse espaço rendeu diversos comentários, sempre relacionados às lembranças e memórias pessoais. Essas reações foram frequentes também nas visitas mediadas.

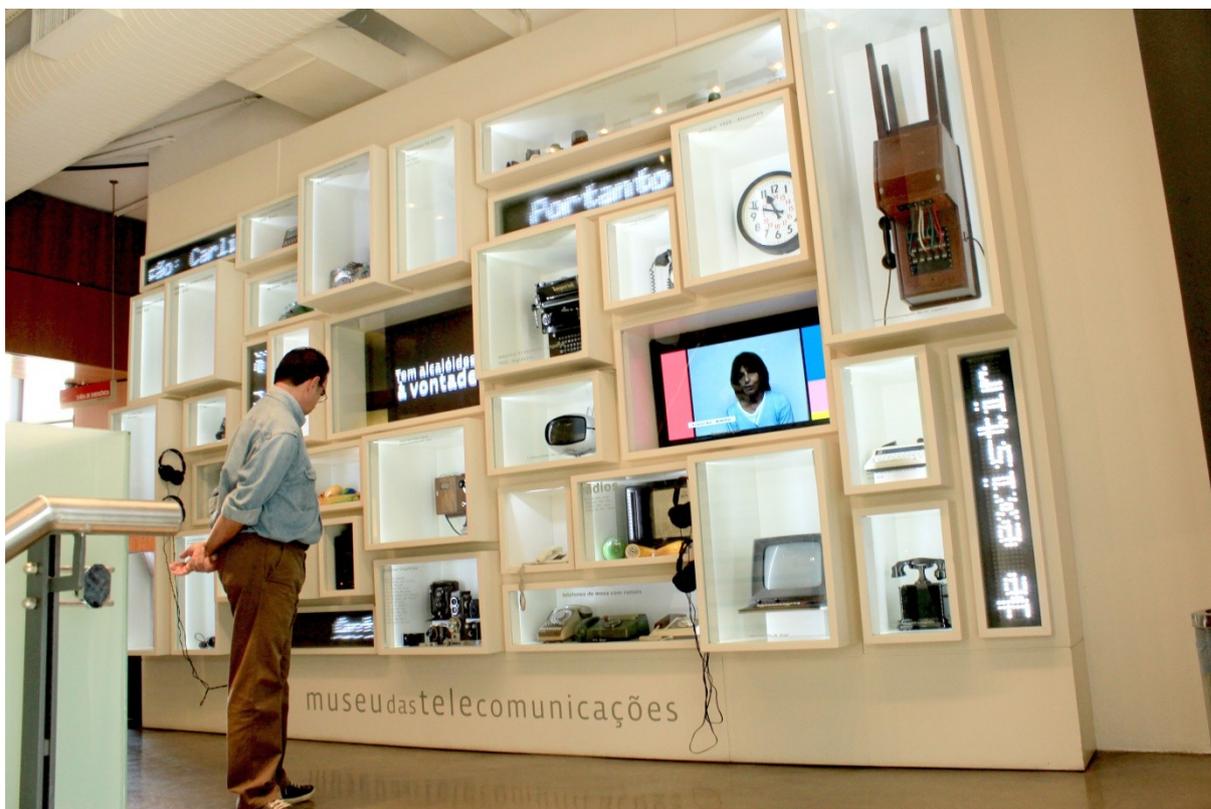


Figura 54 _ Nível 3 – exposição longa duração MT

Fonte: Giovana Cruz | 06.09.12

“Essa [máquina de escrever] não é do nosso tempo.” (visitante 01)

“Aqui é legal porque você recorda as coisas que fizeram parte da sua infância, né? Minha madrinha tinha um telefone desses.” (visitante 02)

“Esse [orelhão] foi o mais marcante pra mim. Só era ruim quando ele ‘comia’ a ficha.”
(visitante 04)

“Aquele telefone é igual ao que tinha no meu trabalho.” (visitante 13)

É interessante notar que os comentários citados são todos de participantes que visitavam o Oi Futuro pela primeira vez. No caso dos visitantes frequentes, essa área não se mostrou muito atrativa. Alguns passaram direto, alguns comentaram que já conheciam o espaço e uma visitante chegou a fazer o seguinte comentário, em tom quase de reclamação:

“Isso aqui sempre tem, não muda!” (visitante 03)

Nível 4 – Exposição *Documental Imaginário*

O nível 4 é o maior espaço de exposições temporárias do Oi Futuro: uma sala retangular de aproximadamente 190m², que permite diversos tipos de organização. Com o piso de madeira e nenhum contato direto com a rua, a sala do nível 4 apresentava para esta exposição alguns painéis cenográficos, pintados na cor marrom, e dispostos, em sua maioria, transversalmente ao vão central do edifício. Alguns estavam paralelos ao vão, mas por terem dimensões reduzidas não chegavam a fechar o ambiente. As fotografias, organizadas por autoria, ocupavam todos os painéis e contavam com uma iluminação artificial focada. Alguns desses painéis formavam também uma pequena sala, onde havia uma sonorização constante, e uma projeção de fotografias. Além disso, havia ainda um pequeno totem, onde estava disposto um livro de fotografias para ser folheado.

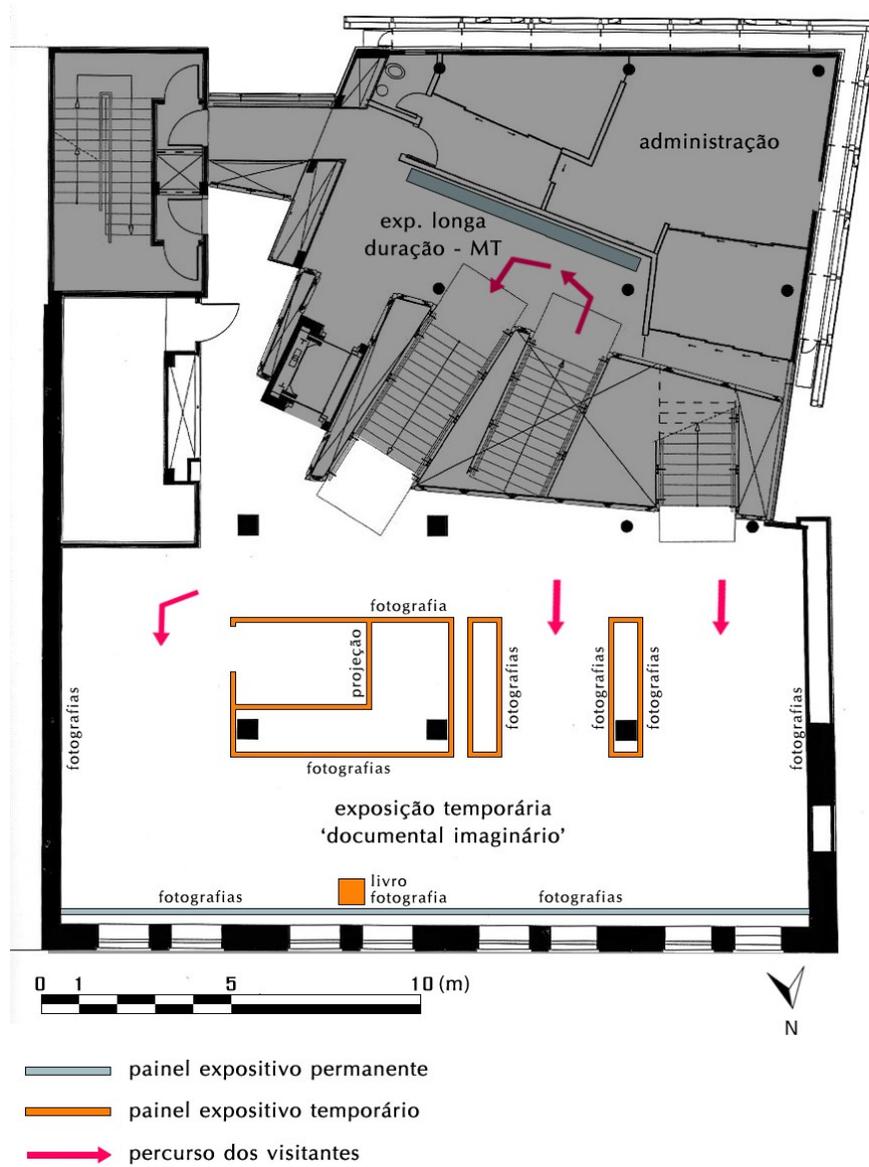


Figura 55 _ Planta esquemática – nível 4
Fonte: COSTA, 2012. p. 63 e Giovana Cruz

Nesse ambiente, era possível circular mais à vontade e fazer escolhas de percursos. Alguns visitantes chegavam a ir e voltar várias vezes de um lado a outro, cada um estabelecendo uma ordem de leitura.



Figura 56 _ Nível 4 – exposição ‘Documental Imaginário’

Fonte: Giovana Cruz | 06.09.12



Figura 57 _ Nível 4 – exposição ‘Documental Imaginário’

Fonte: Giovana Cruz | 06.09.12

Um comentário recorrente neste 4º nível foi em relação à flexibilidade do espaço expositivo, ou seja, à possibilidade de mudança no cenário espacial, fator que pareceu atrair muitas pessoas. Essas falas nunca eram direcionadas especificamente para esta sala, mas, coincidentemente, foi ali que esses visitantes despertaram para tal questão:

“Uma coisa que eu acho legal é que o espaço está sempre diferente e por isso a gente acaba querendo vir mais uma vez, a cada mês eles trocam a exposição, então dá vontade voltar.”
(visitante 05)

“Ah, é impressionante como eles conseguem mudar o espaço. Mas isso eu acho que é em todo lugar, né? E isso aqui me chama a atenção também. As instalações todas aparentes. Mas não me incomoda. E eu acho que é mais fácil depois pra pegar os fios, né? Pra mudar a luz... é um espaço mais versátil, né?” (visitante 08)

Em relação à pequena sala, o único ambiente mais fechado nesta exposição e a única situação onde as fotografias não estavam materialmente expostas, foi possível notar um comportamento diferenciado por parte dos visitantes: alguns simplesmente ignoraram a existência de tal espaço, e outros, quando entraram, não permaneceram por muito tempo. A obra exigia um estado de espera do visitante, pois as fotografias não eram projetadas continuamente. Muitas vezes, era preciso esperar por alguns segundos ou até minutos até que uma foto aparecesse. E justamente por isso, existiam alguns banquinhos disponíveis para que o visitante se sentasse. No entanto, esta condição da própria obra, associada às pequenas dimensões da sala, pareceu não atrair alguns dos visitantes. Uma das participantes do percurso comentado que chegou a entrar na sala saiu dizendo:

“Ah, chega! Já estou agoniada aqui dentro desse cubículo.” (visitante 03)

148

Nível 5 – Exposição *Predicament* – Situações Difíceis

O nível 5 exibia três obras do artista francês Fabien Rigobert. O piso era de cimento queimado, próprio do local, e os painéis que envolviam a sala tinham pintura cinza e branca. Ao entrar na sala, estavam dispostos: à esquerda, uma projeção que ocupava toda a parede; à frente, um conjunto de 4 fotografias iluminadas pontualmente; à direita dois vídeos exibidos em TVs.

Havia também alguns pufes distribuídos pelo ambiente para que as pessoas pudessem sentar e assistir aos vídeos. Apesar disso, quase ninguém sentava e o tempo de permanência nesse ambiente foi bastante variado. Alguns, que procuravam assistir aos vídeos até o final, ficavam por mais tempo. Outros, menos interessados em conteúdos audiovisuais, saíam em poucos minutos. Um dos visitantes comentou:

“São pequenos alguns espaços, né?!” (visitante 04)

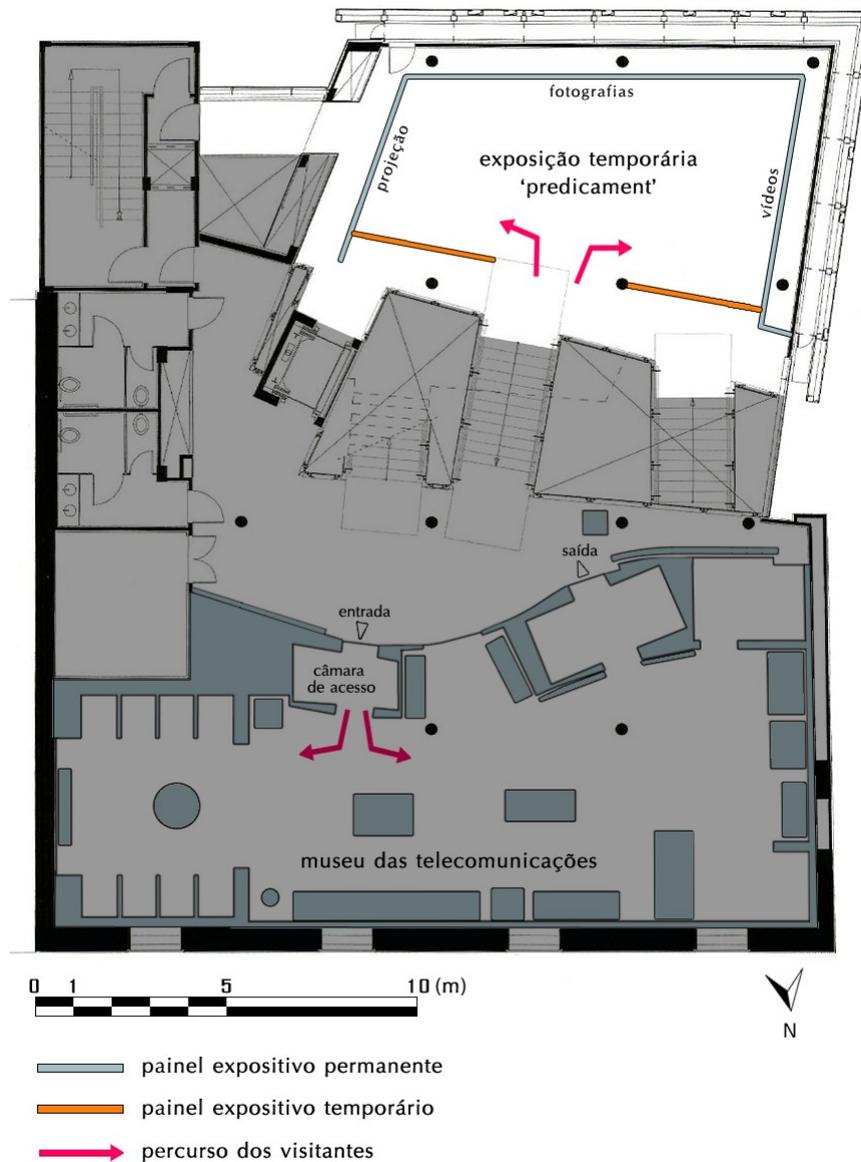


Figura 58 _ Planta esquemática – nível 5
Fonte: COSTA, 2012. p. 65 e Giovana Cruz

De fato, o 5º nível é o menor dentre os espaços para exposições temporárias. E justamente por ser pequeno, acaba não permitindo muitas possibilidades de percursos. Neste caso, partia-se de um vão central e optava-se: ou iniciar pela direita e seguir margeando a sala até o lado esquerdo, ou iniciar pela esquerda e seguir margeando até o lado direito. A última opção foi a mais recorrente, possivelmente por conta da grande projeção que logo atraía os olhares.



Figura 59 _ Nível 5

Fonte: Giovana Cruz | 06.09.12

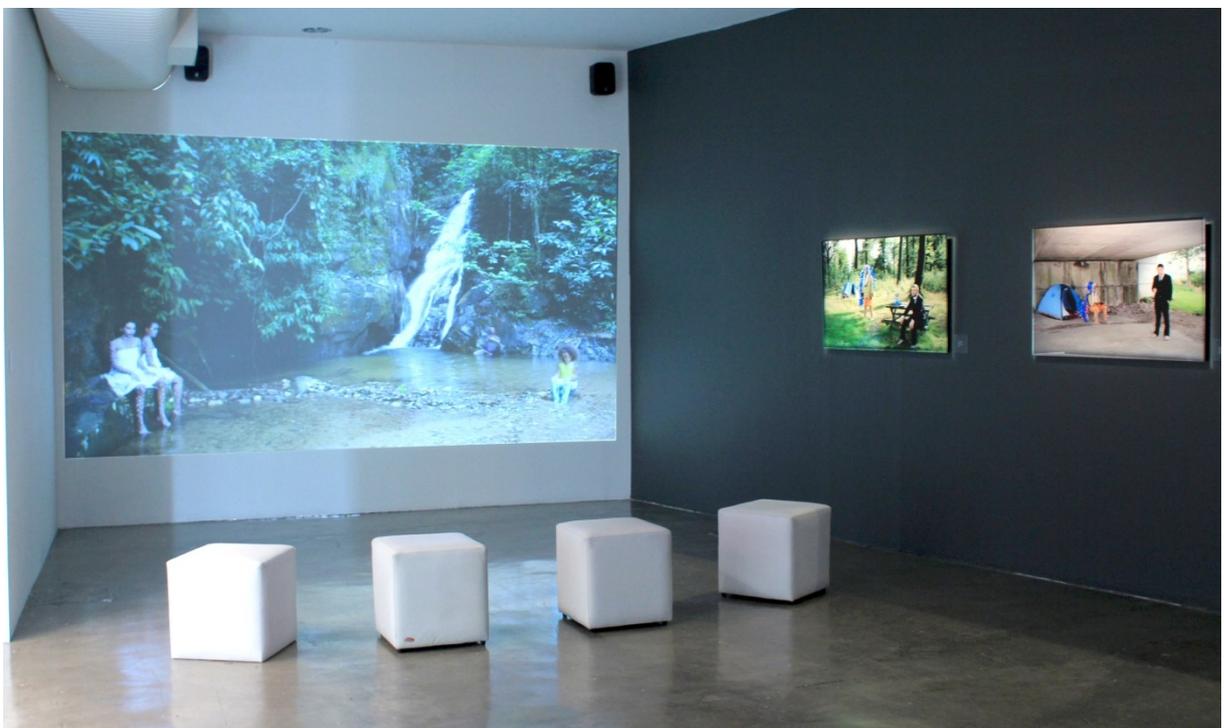


Figura 60 _ Nível 5 – exposição ‘Predicament – Situações Difíceis’

Fonte: Giovana Cruz | 06.09.12



Figura 61 _ Nível 5 – exposição ‘Predicament – Situações Difíceis’

Fonte: Giovana Cruz | 06.09.12

Um dos participantes do percurso comentado fez um apontamento enquanto transitava por este nível: ele mencionou o fato do Oi Futuro ser bem direcionado para uma temática tecnológica dentro da arte contemporânea. Segundo ele, em um museu como o MAM-RJ, por exemplo, nunca seria possível ver determinadas obras que são expostas no Oi Futuro. Ele ainda comentou:

“Eu gosto de arte tecnológica porque dá a possibilidade do visitante interagir com a obra. E isso é uma coisa bem legal do Museu [aqui ele se refere ao Oi Futuro como um todo] porque possibilita que a pessoa não só venha à exposição, mas se divirta nela. Isso é super bacana.”
(visitante 05)

Nível 6 - Museu das Telecomunicações

O nível 6 é onde está localizado o Museu das Telecomunicações. Com um projeto museográfico próprio, o Museu é um espaço expositivo que se distingue dos outros por ser enclausurado em uma sala e possuir uma estética mais cenográfica e futurista.

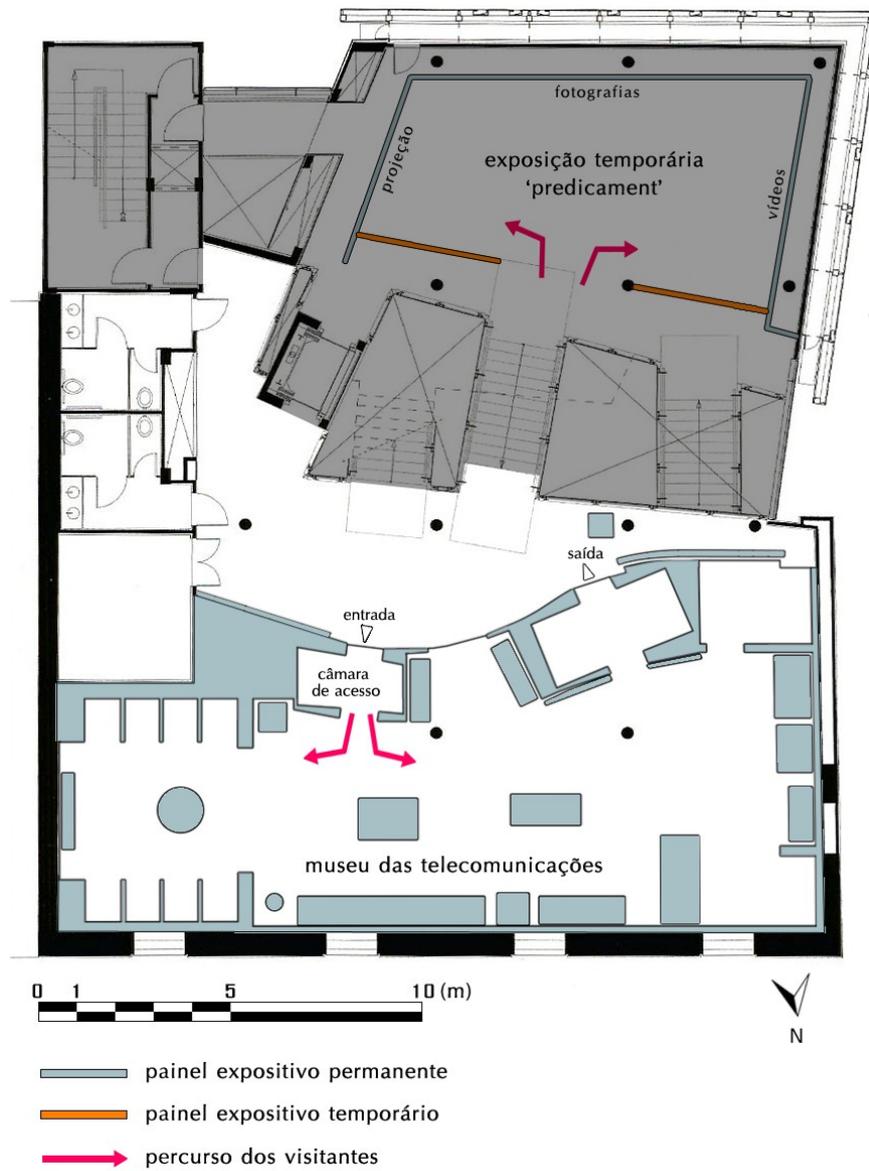


Figura 62 _ Planta esquemática – nível 6
Fonte: COSTA, 2012. p. 65 e Giovana Cruz

Separado do hall de circulação por uma grande parede vermelha, o Museu é o único ambiente de exposições onde há um controle de acesso, visto que o espaço tem dimensões bastante reduzidas e, por isso, é estipulada uma quantidade máxima de visitantes simultâneos. Antes de entrar no Museu, o visitante recebe um conjunto de dispositivos tecnológicos necessários para a fruição - um *headphone* e uma *pick-up*³⁵ - e a quantidade de aparelhos disponíveis é o que acaba determinando, na prática, a lotação máxima do espaço. Feito isso, o visitante passa para uma câmara de acesso, onde fica 'preso' por alguns segundos. Trata-se de uma pequena sala completamente espelhada, com uma iluminação que pisca rapidamente e um som ambiente. Este conjunto de elementos cria um espaço de transição onde o visitante permanece até que a porta automática se abra para a entrada efetiva no Museu. Muitos confundem esse espaço com um elevador.



Figura 63 _ Nível 6 – entrada do Museu das Telecomunicações

Fonte: Giovana Cruz | 06.09.12

Já no interior do Museu, alguns objetos antigos convivem com muita tecnologia. Conteúdos audiovisuais fazem parte de quase todo o percurso, que apesar de ser pequeno fisicamente, pode consumir cerca de 6 horas do visitante, segundo informações da equipe educativa. Esses conteúdos ficam disponíveis para o acesso livre e individual do visitante. Cada um escolhe o conteúdo que quer assistir e o áudio é ativado no seu *headphone*, através da *pick-up*. Por conta disso, a visita se torna bastante introspectiva, o que dificultou um pouco a prática dos

³⁵ A *pick-up* é uma espécie de acionador para os conteúdos digitais do Museu.

percursos comentados nesse espaço. De qualquer forma, foi possível realizar alguns percursos, além de acompanhar as visitas mediadas. Com base nestas últimas, surgiram registros bastante esclarecedores.

É importante dizer que a maioria dos visitantes que participaram do percurso comentado não entrou no Museu. Alguns chegaram num horário em que o Museu já estava fechado³⁶, outros já conheciam e não tinham interesse em retornar. No entanto, o mais surpreendente foi notar que todos os participantes que visitavam o Oi Futuro pela primeira vez, ao acessarem a área de circulação do 6º nível ficavam, no mínimo, desorientados, com uma atitude corporal dúbia e um olhar à procura de alguma informação. Por algumas vezes, os visitantes nem identificaram que aquele era um espaço visitável e passaram direto para o próximo nível. Foi frequente escutar perguntas como: “*A entrada é aqui?*” “*É por aqui mesmo?*” “*Onde é a entrada?*”

Uma visitante que já conhecia o Oi Futuro disse:

“Acho que aqui é novo, eu não me lembro de ter isso aqui.” (visitante 02)

154

Enquanto alguns adultos que já conheciam o Museu optaram por não entrar, as crianças pareceram não se importar muito com a repetição da visita. Uma delas, participante do percurso comentado, disse que ia ao Oi Futuro frequentemente, e que o que mais gostava lá era o Museu.

Lá dentro, os comportamentos e comentários foram diversos. Um dos comentários mais instigantes foi este, de um homem que fazia a visita junto com um grupo de professores e uma educadora da instituição: “*Caramba, estou me sentindo na Disney!*” A verdade é que esta exclamação diz muito sobre o Museu: um espaço, de fato, cenográfico, fisicamente desconectado do mundo ao redor, e onde a história das telecomunicações é contada com um tom de diversão e a contribuição de muita tecnologia.

Por se tratar de um hipermuseu, cuja fruição não é pré-determinada com início, meio e fim, os percursos observados tiveram um caráter bastante individual, sem muitas predominâncias.

³⁶ O Museu funciona de terça a domingo, das 11hs às 17hs, enquanto o restante do centro cultural fica aberto nos mesmos dias, das 11hs às 20hs.

Apenas um elemento se mostrou mais atraente para a grande maioria: o globo com imagens projetadas, localizado à direita da porta de entrada, foi o destino mais frequente dos visitantes que acabavam de sair da câmara de acesso. Com exceção deste notável ponto de atratividade, as pessoas comumente circulavam livremente, iam e voltavam várias vezes nos mesmos lugares. Vários visitantes demonstraram sentir a falta de assentos. Os mais jovens chegaram a se sentar no chão, uma visitante mais idosa interrompeu a visita por cansaço e uma mulher grávida, que acompanhava uma visita mediada, solicitou uma cadeira ao segurança.



Figura 64 _ Nível 6 – Museu das Telecomunicações

Fonte: Giovana Cruz | 06.09.12



Figura 65 _ Nível 6 – Museu das Telecomunicações

Fonte: Giovana Cruz | 06.09.12



Figura 66 _ Nível 6 – Museu das Telecomunicações

Fonte: Giovana Cruz | 06.09.12

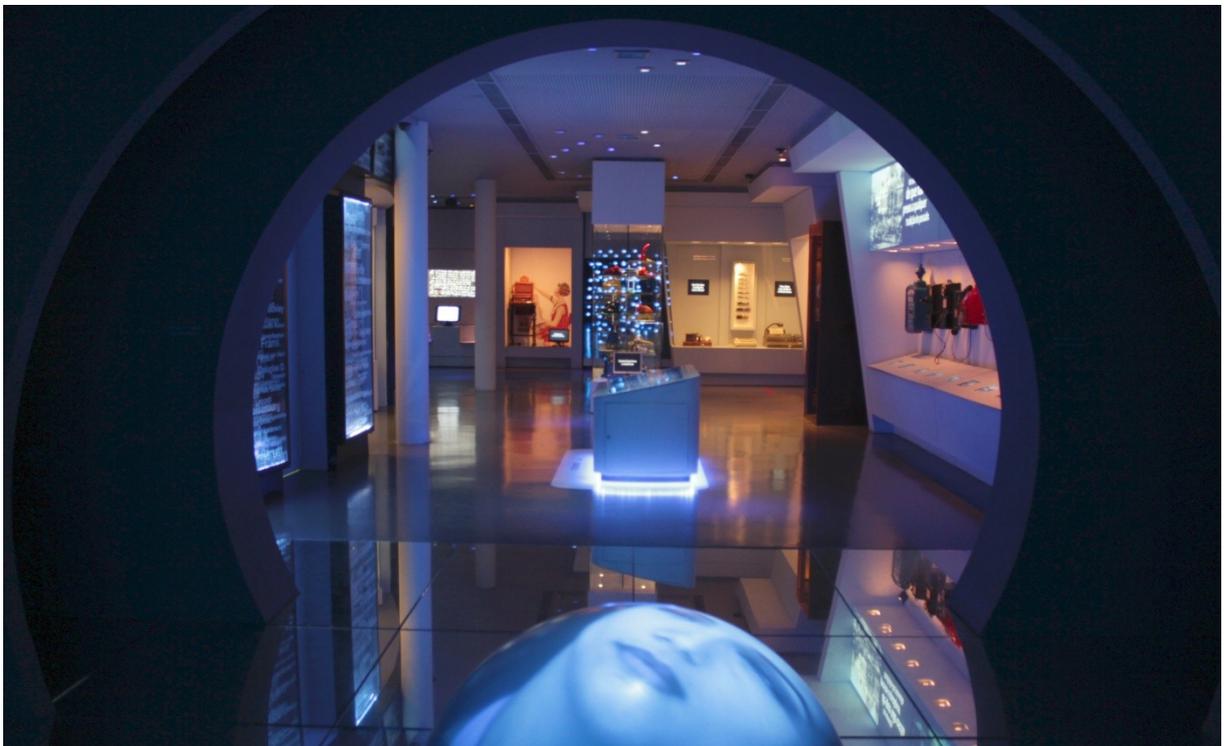


Figura 67 _ Nível 6 – Museu das Telecomunicações

Fonte: Giovana Cruz | 06.09.12

Apesar disso, o que pareceu ser bastante atrativo no Museu das Telecomunicações, foi o fato de outros conteúdos, além dos digitais, serem passíveis de interação. É possível tocar o teremim³⁷, pegar os aparelhos de telefonia pública, entrar na cabine telefônica. Além disso, várias peças expostas, principalmente as mais recentes, despertaram as memórias pessoais dos visitantes, fazendo que eles estabelecessem *links* entre a exposição e suas vidas. Foram comuns comentários como esse:

“A vovó tem um telefone igual!” (visitante 14)

Outros visitantes, nos entanto, se mostraram um pouco desconfortáveis e entediados. Alguns reclamaram do frio e uma mulher disse durante visita mediada: *“Esse escurinho dá vontade de dormir.”* Outra declarou: *“Eu estou esgotada. Tenho um pouco de agonia de não ver a rua.”*

Por fim, foi possível observar a desorientação espacial provocada pelo ambiente do Museu. No momento em que decidiam sair, diversos visitantes se perguntavam: *“Onde é a saída?”* *“Por onde foi que a gente entrou?”*

Apesar de sinalizada, a porta de saída foi frequentemente confundida com outras portas existentes no interior do Museu, o que demonstrou, mais uma vez, a falta de referências em relação ao espaço exterior.

Nível 7 – Teatro

O nível 7 é onde se dá o acesso ao teatro. Exceto para os públicos dos espetáculos, esse nível não é mais que um patamar na escada e, por isso, não rendeu conteúdo relevante nas observações e percursos comentados. O teatro chegou a ser citado em algumas visitas, por pessoas que já tinham conhecimento sobre ele, mas não foi possível visitá-lo, visto que seu funcionamento está condicionado aos horários de espetáculos e estes ocorrem geralmente à noite, num horário em que o restante do centro cultural já está fechado.

³⁷ Teremim é um instrumento musical cuja produção sonora não requer contato físico. Para executá-lo basta movimentar as mãos no ar.



Figura 67 _ Planta esquemática – nível 7
Fonte: COSTA, 2012. p. 66 e Giovana Cruz

Nível 8 - Cyber Café

O *cyber café* é um espaço utilizado para alimentação, descanso e estudo. É um ambiente pequeno onde ficam dispostas mesas para refeição, mesas de estudo e um balcão de atendimento. É um dos espaços internos do edifício onde é possível receber luz natural, já que a partir desse ambiente se chega ao terraço e a porta que faz tal fronteira é de vidro translúcido.

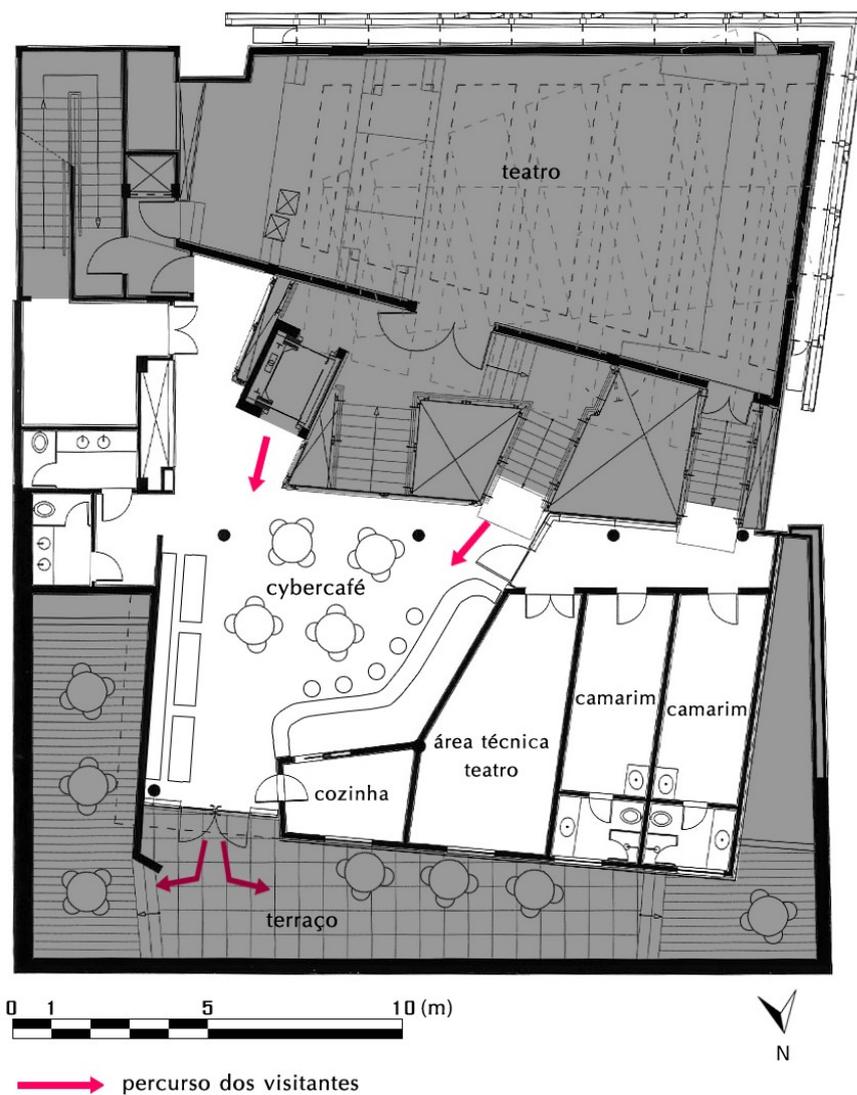


Figura 68 _ Planta esquemática – nível 8 – cyber café

Fonte: COSTA, 2012. p. 66 e Giovana Cruz

Por estar localizado no último nível, ou seja, no fim do percurso expositivo mais evidente (que vai do 1º ao 8º nível), o *cyber* café funciona, algumas vezes, como local para ‘recuperar o fôlego’, antes de partir rumo a outras atividades. No entanto, ele também é utilizado (e talvez até mais) como um espaço independente, onde alguns marcam encontros de lazer ou trabalho, outros vão só para almoçar, e onde também é possível trabalhar, estudar e acessar à internet (ou de computadores particulares, ou de um *notebook* que fica disponível para acesso mediante pagamento de uma taxa).

Dentre os visitantes que realizaram o percurso comentado, somente um terminou a visita no café. Alguns apenas passaram por ali, com o intuito de conhecer ou acessar o terraço. E outros não chegaram a subir até lá, pois já conheciam.

Sobre esse espaço, um visitante comentou:

“Ah, aqui eu já vim fazer trabalho da faculdade. Trazia o computador... aqui tem internet, tem tomada, tem comida, mas é meio caro.” (visitante 08)

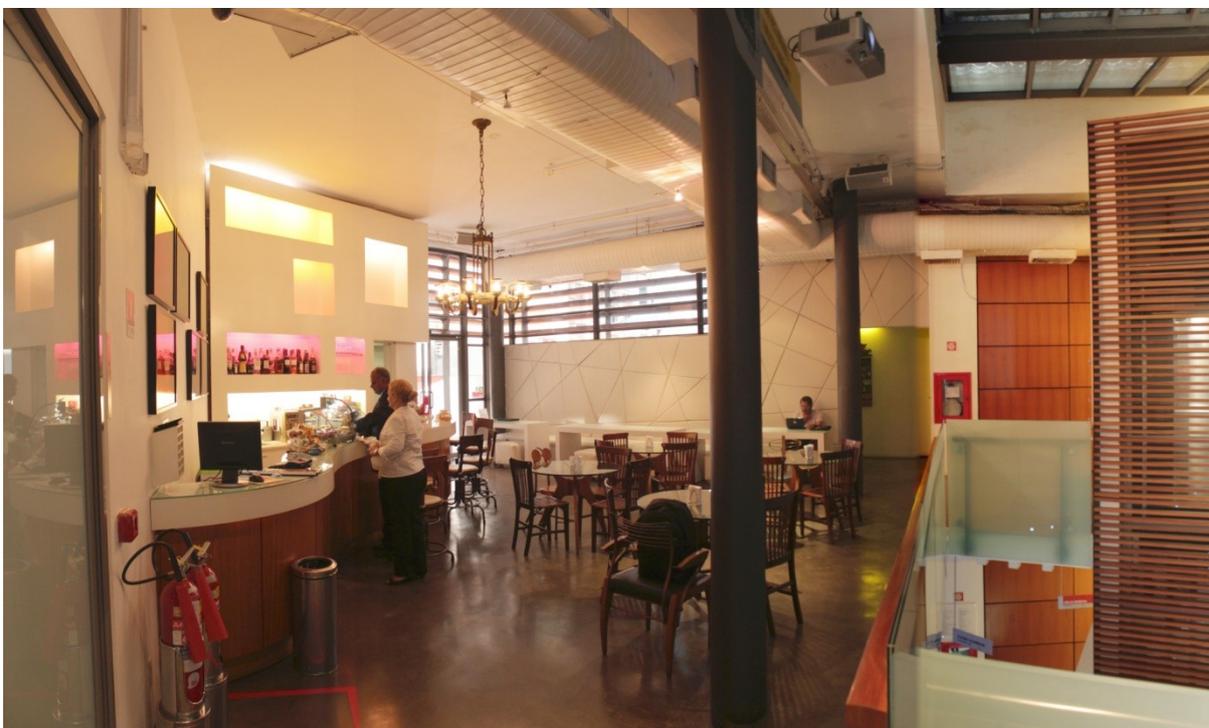


Figura 69 _ Nível 8 – cyber café

Fonte: Giovana Cruz | 06.09.12

Outra visitante, bastante observadora, chegou até o guarda-corpo do vão central, olhou pra baixo e disse:

“Nossa, olha só essa visão! Dá uma foto legal daqui. Dá pra ver as escadas todas tortas, todas desalinhadas.” (visitante 07)

Este último comentário foi bastante instigante pelo fato de ter traduzido uma visão particular da visitante, ou seja, uma visão que foi relatada somente por ela e por nenhum outro participante da pesquisa. Isso demonstra que o interesse pessoal do indivíduo permite percepções e encantamentos únicos a partir da apropriação de um mesmo espaço. Ou seja, apesar de algumas peculiaridades do edifício não serem notadas por todos, sempre existirá alguém que, a partir de motivações individuais, será capaz de lançar outros olhares e perceber outras arquiteturas em um mesmo ambiente.

Nível 8 - Terraço

O terraço é um espaço ao ar livre, anexo ao café, onde ficam dispostas algumas mesas e cadeiras. Devido à sua estreiteza, o terraço tem uma configuração semelhante à de um corredor em formato de ‘L’, que contorna parcialmente o último pavimento do edifício (abrangendo toda a extensão da fachada frontal e parte da fachada lateral). Por conta disso, esse espaço, também chamado de ‘terraço panorâmico’ nas placas de sinalização do próprio prédio, foi motivo de frequente surpresa e descontentamento para os visitantes. A verdade é que, sendo divulgado desta maneira, o espaço parece gerar uma expectativa no público, que imagina um lugar amplo, alto, de onde é possível avistar as belas paisagens do Rio de Janeiro. No entanto, o terraço está localizado a uma altura equivalente ao 4º pavimento de um edifício convencional, em uma rua estreita onde vários dos prédios vizinhos têm 9 ou 10 pavimentos. Em decorrência disso, as reações das pessoas que visitavam o espaço pela primeira vez foram, quase sempre, de decepção.

“Esse que é o terraço? Ah, eu estava esperando mais do terraço. Quando eu li que tinha um terraço, eu tava esperando... eu tava pensando que era uma grande vista e tem um bando de prédio. Apesar de que é até legal ver os prédios de perto, mas eu tava esperando uma vista mais interessante.” (visitante 07)

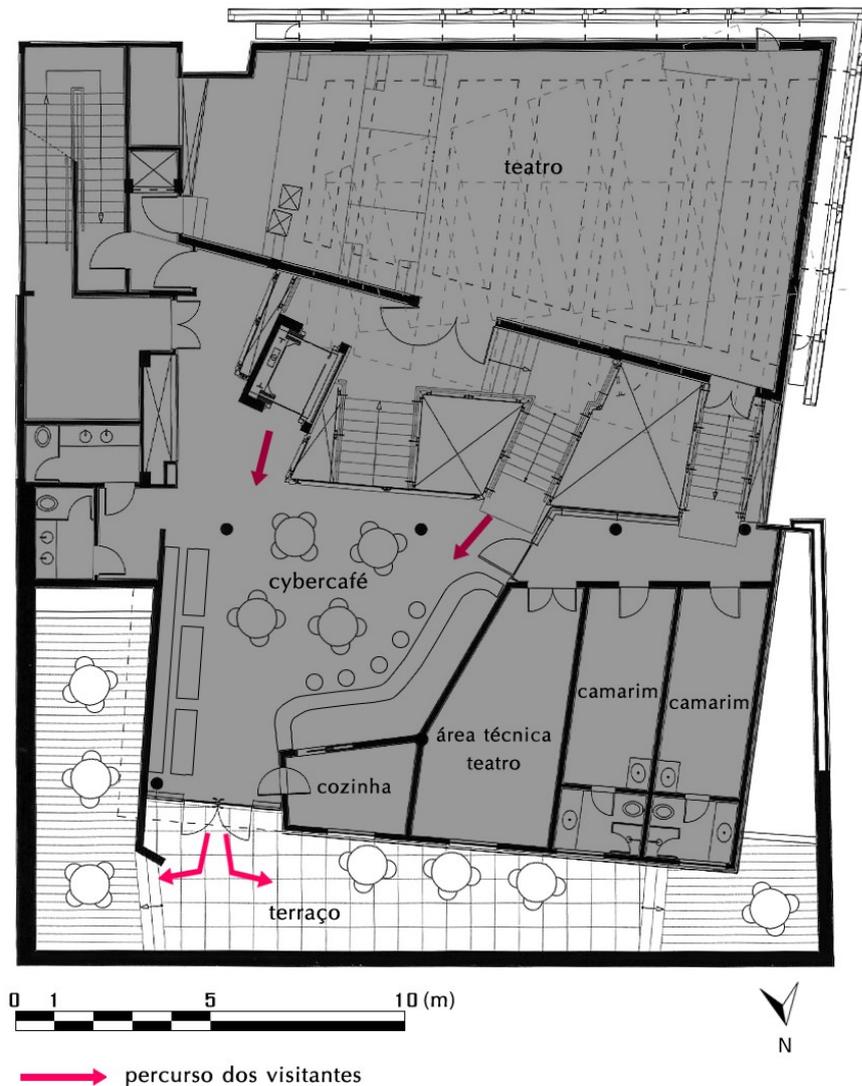


Figura 70 _ Planta esquemática – nível 8 - terraço

Fonte: COSTA, 2012, p. 66 e Giovana Cruz

Por outro lado, e apesar disso, algumas pessoas também acharam o ambiente agradável, por representar uma espécie de pausa durante a visita. Tendo em vista que entre o 1º e o 8º níveis, todos os andares do centro cultural são quase completamente protegidos do contato exterior e da luz natural, o terraço, de fato, acaba sendo um lugar de pausa e de contato com a paisagem.

“Muito bom aqui, né?! Mas achei que fosse maior.” (visitante 04)

Além dos visitantes das exposições, que passavam pelo terraço só para ver a paisagem e ‘tomar um ar’, foi possível perceber também a existência de alguns usuários frequentes, que já conheciam o edifício e utilizavam esse espaço. Em alguns casos, pude observar pessoas que se dirigiam unicamente ao terraço, onde marcavam encontros profissionais e pessoais.



Figura 71 _ Nível 8 – terraço

Fonte: Giovana Cruz | 08.11.12



Figura 72 _ Nível 8 – terraço

Fonte: Giovana Cruz | 08.11.12

Escadas

As escadas, como dito anteriormente, se mostraram muito presentes na percepção dos visitantes. Quase todos falaram sobre elas em algum momento, ainda que por motivos

distintos. Alguns olhavam, gostavam e queriam percorrê-las. Outros sentiam medo e insegurança ao utilizá-las, pelo fato delas terem os pisos de vidro e os espelhos vazados. Houve ainda aqueles que olhavam, se assustavam com a verticalidade do edifício e preferiam utilizar o elevador. E outros até arriscavam o percurso, mas somente no sentido descendente. É possível dizer que essa forte impressão de verticalidade é causada, principalmente, pelo conjunto visual que é apreendido desde o hall de entrada, e também pelo número de níveis. ‘Oito níveis’ soa como se o edifício fosse muito alto para quem não sabe que ele tem uma altura equivalente a 4 andares apenas.

Estes foram alguns dos diversos comentários que os visitantes fizeram quando viam e percorriam as escadas:

“São oito andares? É melhor descer do que subir, né?!” (visitante 01)

“Isso aqui é seguro, né?” (visitante 01)

“É pertinho um andar do outro.” (visitante 01)

“Ué, já acabou! Ai, oito andares foram rapidinho!” (visitante 01)

“O espaço aqui é legal, o único problema é que a gente precisa subir muito pra depois descer.” (visitante 02)

“Essa escada chama muito a atenção, esse vidro, o guarda-corpo... será que ela é original?”
(visitante 04)

“São vários níveis, né?!” (visitante 04)

“Olha, essa escada é de vidro! E essa é de metal!” (visitante 14)

“Eu nem sabia que tinham tantos andares.” (visitante 16)

Elevador

Durante os percursos comentados, o elevador foi muito mais utilizado para as subidas que para as descidas. Em apenas um caso, o da visitante 09, o trajeto foi todo feito pelo elevador,

sem a utilização das escadas em momento algum. Já as outras pessoas que optaram por utilizá-lo, o fizeram geralmente para o percurso ascendente: alguns preferiram ir diretamente ao último nível e fazer o percurso expositivo de cima para baixo; outros tinham interesse em ver alguma exposição específica e por isso preferiram fazer um percurso mais objetivo até o nível de destino para depois descer pelas escadas. Além disso, alguns dos visitantes observados chegavam ao centro cultural e iam direto até o café para um almoço, um lanche ou um encontro. Nesses casos, essas pessoas também optavam pela subida de elevador.

Pelo fato de ser de vidro, o elevador também permite uma outra apreensão do espaço interior do edifício. Nas oportunidades em que acompanhei as subidas ou descidas pelo elevador, pude constatar que alguns dos visitantes costumam observar a arquitetura daquele espaço, enquanto fazem os seus trajetos. Uma jovem disse o seguinte:

“Bom, eu tenho uma crítica ao elevador: não deveria ter essas madeirazinnhas tampando. Ia ser muito mais legal se desse pra ver tudo. Justamente por essa arquitetura ser tão bacana. Ai a gente ia ver as escadas todas tortas. Assim não dá pra ver tão bem.” (visitante 07)

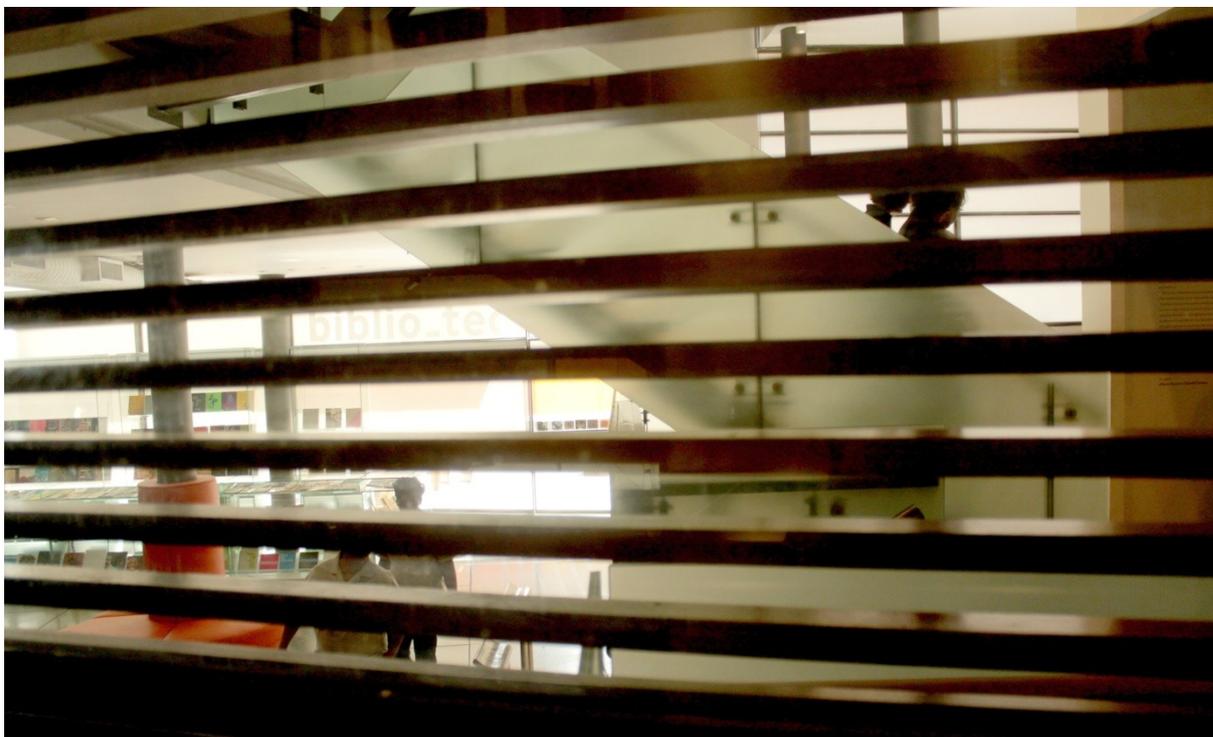


Figura 73 _ Vista do edifício a partir do interior do elevador

Fonte: Giovana Cruz | 06.09.12

De fato, apesar de o elevador ser de vidro, o painel ripado que o envolve impede parcialmente a clara visualização do interior do edifício. Apesar disso, me parece que o próprio mistério e a sensação de tentar ver alguma coisa por entre as ripas de madeira, também instigam o olhar de alguns visitantes.

Com base em todas essas declarações, capturadas e registradas durante a realização da observação participante e dos percursos comentados, percebemos que não há uma só leitura, homogênea, que possa traduzir de maneira única todas as formas de apropriação e interpretação que os visitantes demonstraram no espaço. No entanto, buscamos sintetizar um discurso de interpretação do espaço que pudesse ser representativo de uma maioria, visto que muitas das situações observadas e dos comentários registrados guardavam características e fundamentações semelhantes. Dessa forma, com referência aos eixos estabelecidos por Coelho Netto (2007), podemos dizer:

1. Espaço interior x espaço exterior – Os visitantes mostraram se sentir muito à vontade no Oi Futuro, o que demonstra que o edifício preserva, em alguma medida, esta característica de ser convidativo e acolhedor. Isso ocorre, em parte, em função da relação que o edifício estabelece com a rua em alguns ambientes e em função da forma como ele ‘se apresenta’ aos visitantes. Apesar disso, foi possível constatar que os visitantes não percebem o exterior do edifício durante o percurso expositivo. Este contato com a rua se restringe aos níveis 1 (acesso) e 8 (terraço), onde, coincidentemente ou não, as apropriações deixaram transparecer um caráter mais social e também mais legítimo. Sobre a identificação entre interior e fachada, apenas uma visitante demonstrou perceber alguma relação, afirmando ter reconhecido o edifício quando o avistou desde o Largo do Machado, mesmo sem nunca tê-lo visitado. Segundo ela, o desenho pouco comum dos painéis da nova fachada trouxe uma ideia de novidade, o que a fez acreditar que aquele seria o prédio do Oi Futuro.



Figura 74 – Vista da fachada do edifício a partir do Largo do Machado

Fonte: Giovana Cruz | 22.02.13



Figura 75 _ Vista da fachada do edifício a partir do Largo do Machado

Fonte: Giovana Cruz | 22.02.13

2. Espaço privado x espaço comum – O caráter de espaço comum, ou espaço de uso público, se mostrou muito mais evidente nos níveis 1 e 8, justamente os níveis onde as relações entre espaço interno e espaço externo ficam mais claras. Principalmente no nível 1, onde está a sala de leitura, a observação permitiu a compreensão de que o caráter público e de coletividade é tão evidente que chega a gerar um forte sentimento de pertencimento em alguns usuários. Já nos níveis de exposições temporárias esse caráter pareceu ter menos força, visto que as apropriações nesses espaços foram sempre mais restritas. No 6º nível, onde está o Museu, as reações dos visitantes (principalmente os que não conheciam o Oi Futuro) evidenciaram a leitura de um espaço primordialmente privado ou de acesso restrito. Esta constatação nos leva a refletir sobre o que diz Coelho Netto (2007, p. 38) a respeito deste eixo: “Para o arquiteto o problema que se coloca aqui, de modo específico, é o de saber como, numa dada cultura, se percebe um Espaço como sendo Privado e como se percebe um outro Espaço como sendo Comum.”

3. Espaço construído x espaço não construído – As apropriações e declarações dos visitantes demonstraram que os espaços ‘vazios’ do 1º e do 8º níveis geram um edifício expandido para a rua, enquanto os espaços construídos dos níveis expositivos geram ambientes bastante introspectivos, principalmente no caso do Museu. Nestes níveis (expositivos), não houve em momento algum a percepção do espaço exterior. Em contrapartida, a relação entre os ambientes internos do edifício ficou evidente em todo o Oi Futuro. Alguns comentários demonstraram que os visitantes respondem a estímulos visuais e auditivos de outros ambientes, antes mesmo de acessá-los ou depois de percorrê-los.

4. Espaço artificial x espaço natural – A percepção dos visitantes esteve quase sempre relacionada às obras expostas, aos dispositivos tecnológicos utilizados nas exposições e, uma pouco menos, ao edifício em si. Apenas em alguns dos casos em que os visitantes chegaram até o terraço no nível 8, houve a percepção de espaços naturais, ou seja, da paisagem natural da cidade como parte do centro cultural.

5. Espaço amplo x espaço restrito – Os visitantes quase sempre evidenciaram as dimensões reduzidas dos espaços interiores do prédio. Quando não o faziam por meio de comentários bastante diretos sobre a falta de amplitude dos espaços, os visitantes demonstravam a

‘restrição’ do edifício por meio de visitas bastante rápidas. Além disso, a própria frequência do Oi Futuro demonstrou que o centro cultural é um espaço restrito, que abrange principalmente o público do bairro e das redondezas. Talvez por isso, tenha ficado clara a noção de pertencimento por parte de alguns visitantes. Como disse Coelho Netto (2007, p.64) o homem “[...] receia a imensidão e se refugia no pequeno.”

6. Espaço vertical x espaço horizontal – A sensação e a apreensão do sentido de verticalidade foram manifestadas principalmente pelos visitantes que não conheciam o Oi Futuro. Esta situação, no entanto, foi demonstrada quase sempre a partir da apreensão visual do espaço central que contém o conjunto de escadas. Após percorrerem o edifício, esses visitantes constataram que a predominância da verticalidade era apenas uma impressão. Tendo em vista a característica fundamental de toda arquitetura, ou seja, a qualidade de um espaço onde “[...] efetivamente se percorre, um espaço onde o movimento é [...] exigido [...]” (Coelho Netto, 2007, p. 78), entendemos que a relação entre verticalidade e horizontalidade no edifício do Oi Futuro faz com que os visitantes percebam e vivam o espaço através das suas apropriações e dos seus percursos.

7. Espaço ordenado x espaço desordenado – O desenho irregular e assimétrico da nova estrutura do edifício foi notado por grande parte dos visitantes, principalmente nas escadas. A descoberta destes alinhamentos desordenados mostrou ser surpreendente para alguns e instigante para outros. Já o desenho regular, ritmado e simétrico da parte antiga do edifício não despertou comentários dos visitantes.

4.3. polissemias e arquiteturas

Após compreender o discurso proposto pelos arquitetos e compilar as interpretações e apropriações feitas pelos visitantes, é possível fazer alguns apontamentos.

Primeiramente, a pesquisa permitiu constatar que a unidade e singularidade nos processos perceptivos dos visitantes são, de fato, inexistentes. Ao contrário disso, as percepções dos indivíduos são cheias de peculiaridades que acabam por gerar experiências e usos às vezes

bastante distintos em um mesmo espaço. A bagagem cultural do visitante, seu repertório estético, sua idade, o contexto pessoal e social que o envolve, as condições emocionais no momento do percurso e os interesses que motivam a visita são fatores que determinam o resultado significativo de cada leitura no ambiente museal/expositivo.

Esta constatação, na realidade, é própria de toda experiência arquitetônica/espacial. Como aponta Hall (2005, p. 77), “O relacionamento do ser humano com seu ambiente é uma função de seu sistema sensorial e de como esse sistema está condicionado a reagir.” Ou seja, nossa cultura e nossas características pessoais moldam a nossa maneira de capturar e interpretar os estímulos sensitivos, dando origem a relações distintas com o espaço.

Tratando especificamente de casos relacionados a ambientes museológicos, também vimos com Bourdieu e Darbel (2003, p.71) que cada indivíduo possui “[...] uma capacidade definida e limitada de apreensão [...]” e interpretação durante a fruição. Os autores consideram principalmente o processo de leitura das obras de arte, mas a mesma constatação se aplica perfeitamente à leitura que os indivíduos fazem na/da arquitetura museológica. Podemos acrescentar que esta capacidade é definida não só por fatores estáveis, como a condição social, cultural e intelectual do indivíduo, mas também por fatores instáveis como a condição climática no momento da visita ao museu e a presença simultânea de outros visitantes, por exemplo.

O que a pesquisa deixou claro é que o caso do Oi Futuro Flamengo também aponta para as mesmas considerações. Sendo um edifício polifuncional, o centro cultural estudado atrai visitantes de diversas idades, que vêm de variadas partes da cidade (e também de outras cidades e outros países) e carregam diferentes valores sociais e culturais. Diante deste contexto, a pesquisa de público mostrou que para cada um dos visitantes abordados e observados, o Oi Futuro Flamengo construiu com conjunto diferente de significados, que, apesar de serem muitas vezes similares, guardam suas particularidades.

Como vimos no item 4.2. deste capítulo, em cada área do edifício, diferentes comentários foram feitos pelos vários visitantes. Entretanto, ao fazer um paralelo entre o discurso espacial do público e os sete eixos definidos por Coelho Netto (2007), pudemos notar a existência de algumas leituras predominantes.

Analisando, portanto, essas leituras, podemos dizer que as percepções e apropriações do espaço conformaram dois casos distintos: o primeiro, em que os sentidos espaciais apreendidos se aplicam ao contexto geral do edifício, como ocorreu nos eixos 5, 6 e 7; e o segundo, em que os sentidos espaciais apontam para uma caracterização de dois polos distintos no edifício (ou seja, foi possível perceber um tipo de percepção predominante em alguns ambientes e outro tipo de percepção predominante em outros ambientes) como ocorreu nos eixos 1, 2, 3 e 4.

No primeiro caso, observamos também que a maioria das leituras, percepções e apropriações do público foram bastante semelhantes às intenções mencionadas pelos arquitetos. As dimensões reduzidas do edifício, por exemplo, o configuram, de fato, como um espaço bastante próximo do público. Isso pode ser notado pela atitude ‘despojada’ dos visitantes. Todos se sentem muito à vontade no espaço, desde as crianças até os idosos. O Oi Futuro confirma, portanto, a sua aptidão para ser um centro cultural de bairro, quando observamos as apropriações dos públicos que utilizam o edifício com bastante frequência e de uma maneira muito natural, como se o espaço fosse, algumas vezes, uma extensão de suas próprias residências. Sobre a relação entre verticalidade e horizontalidade no edifício, podemos dizer que os visitantes o apreendem principalmente quando utilizam as escadas durante o percurso. A falsa impressão de uma verticalidade exorbitante, que é causada geralmente no momento em que o visitante adentra o edifício e olha para cima, para o vão central e para as escadas, se desfaz durante a visita, quando ele apreende a verdadeira escala do prédio e a proximidade que há entre os níveis. A respeito da geometria e da ordenação do desenho arquitetônico do edifício, podemos dizer que a assimetria presente na nova malha é frequentemente notada pelos visitantes, que se surpreendem com as linhas e formas incomuns. A maioria das pessoas está acostumada a viver em espaços ortogonais e, neste caso, o que é diferente atrai a atenção mais intensamente. Isso talvez explique o fato dos visitantes não terem notado explicitamente o contraste entre a ‘desordem’ da parte nova e a ‘ordem’ da parte antiga. O que predominou nas percepções foi o desenho novo e inusitado.

Já no segundo caso, dos eixos 1, 2, 3 e 4, as leituras dos visitantes foram parcialmente semelhantes e parcialmente divergentes em relação ao discurso exposto pelos arquitetos. O que ocorre neste caso é que a análise desses 4 eixos nos permite verificar a existência de 2

grandes setores de significação no interior do Oi Futuro Flamengo: um setor composto pelas áreas de atividades complementares do centro cultural (sala de leitura, recepção, café...), onde há uma certa equivalência entre a narrativa espacial proposta pelos arquitetos e a percepção do público; e outro setor composto pelas áreas expositivas, incluindo o Museu, onde os dois discursos se divergem.

O chamado setor 1 compreende os espaços mais abertos: o nível 1, que fica em um plano contínuo a partir da calçada, e o nível 8, onde é possível ter o contato com a rua e com elementos naturais da paisagem. Nestes ambientes, foi possível perceber a existência de uma relação com o espaço exterior, evidenciada principalmente pelo caráter mais social das atividades ali desenvolvidas. Estas atividades se mostraram, inclusive, bastante independentes do restante do edifício, em grande parte dos casos. Isso significa dizer que os públicos que frequentam estas áreas não são, necessariamente, visitantes das exposições e do Museu. O caráter público deste setor também pode ser verificado com base nas relações de afetividade e pertencimento demonstradas por alguns dos usuários. Esse conjunto de informações nos permite verificar que, no caso do setor 1, as características apreendidas pelos visitantes são, ainda, condizentes com as intenções projetuais dos arquitetos, que pretendiam criar um espaço que fosse extensão da própria rua, onde os visitantes pudessem se sentir convidados a entrar e caminhar de forma fluida.

O setor 2 compreende as áreas mais introspectivas, onde acontecem as exposições, tanto as temporárias como as de longa duração. Nestes ambientes, os visitantes não perceberam o espaço exterior e encontraram, em alguns momentos, barreiras como paredes e portas que impediram a plena fluidez no percurso. No local onde essas características ficaram mais evidentes, o Museu das Telecomunicações, muitos visitantes se sentiram, inclusive, desorientados e perdidos, o que mostra justamente o confinamento e a falta de referências externas. Esse conjunto de informações já indica, ao contrário, que as percepções dos usuários não se assemelham ao discurso espacial pretendido pelos arquitetos, um discurso que previa, dentre os principais conceitos, a capacidade de comunicação do edifício (tanto entre os ambientes internos, como entre o interior e o exterior) e a constante referência ao espaço externo, com a forte presença, inclusive, da luz natural.

É interessante notar, ainda, que se tomássemos como referência para a contraposição entre os discursos dos arquitetos e dos públicos, aqueles três conceitos principais (a seguir reapresentados) que nortearam o projeto original, observaríamos, novamente, a existência desses dois grandes setores de significação no espaço do Oi Futuro Flamengo.

A relação entre o interior e o exterior, como vimos anteriormente, é uma característica que se mantém apenas no setor 1, enquanto o setor 2 promove uma apropriação introspectiva do espaço.

Já o *diálogo entre o antigo e o novo*, podemos dizer que é um discurso quase inexistente do ponto de vista da percepção do público. Nenhum dos visitantes abordados ou observados fez referência à parte antiga da arquitetura, predominando os comentários sobre o caráter “moderno” do novo edifício. Neste caso, as percepções foram as mesmas em todo o espaço.

Em relação à *fluidez e a comunicabilidade entre os ambientes* nota-se novamente a setorização do espaço. Enquanto o setor 1 favorece um percurso contínuo e permite a percepção de outros ambientes a partir dele, o setor 2 apresenta espaços mais fechados onde, algumas vezes, não é possível ter qualquer contato com o restante do prédio. Nas salas reservadas às exposições temporárias, essa fluidez fica dependente dos projetos expográficos, enquanto no Museu essa comunicação, de fato, não acontece, o que pudemos notar pela desorientação dos visitantes, tanto na chegada quanto na saída deste ambiente.

O que fica claro, portanto, é que os ambientes onde as percepções do público são predominantemente equivalentes aos conceitos originais do projeto, são aqueles que mantêm as características físicas da proposta original.

O 1º nível, por exemplo, preserva o nivelamento com a calçada e, com exceção do terraço, é o único ambiente de onde é possível ter alguma relação visual com o exterior. A fronteira entre o interior e o exterior ainda é feita parcialmente pela fachada de vidro³⁸, através da qual é possível ter a presença da luz natural. Além disso, apesar de não estar localizada na fachada frontal, a porta de entrada apresenta uma boa configuração que, aliada ao sistema de livre

³⁸ A fachada de fundos ainda é de vidro, mas está sempre coberta por grandes adesivos plotados que compõem a comunicação visual das exposições em cartaz.

acesso, promove uma circulação muito fluida entre a rua e o interior do edifício. No 8º nível, os ambientes também estabelecem seus diferentes graus de relação com a cidade: o café, um pouco mais fechado, mantém um canal de comunicação através da porta de vidro, e o terraço se abre por completo à paisagem do entorno. Em relação à comunicabilidade interna do edifício, esses ambientes também preservam uma completa abertura que os conecta ao vão central do prédio e, conseqüentemente, ao restante do centro cultural.

Opostamente, o setor 2 apresenta uma configuração física modificada em relação ao projeto original, o que ocorre, em parte, em função das necessidades museográficas e expográficas, e, em parte, em função da sobreposição de outros discursos espaciais. Os níveis 2, 4 e 6, por exemplo, onde seriam preservados os vãos e as esquadrias originais do prédio de 1918, e, conseqüentemente, a relação com a rua, se encontram completamente voltados para si mesmos, por conta da inserção de painéis expositivos de caráter permanente que fecham esses ambientes. Da mesma forma, os níveis 3 e 5 teriam um contato com a rua lateral, através da fachada de vidro que fecha o vão central. Hoje, no entanto, ainda que esta rua existisse, ela não seria vista a partir destes ambientes, já que esta fachada conta com um dispositivo de proteção contra a incidência de luz solar, que fica constantemente fechado, bloqueando também o contato visual entre interior e exterior. Além disso, a fluidez e a comunicabilidade entre os ambientes desse setor ocorrem plenamente apenas no nível 3, enquanto nos níveis 2, 4 e 5 elas acontecem parcialmente, e no nível 6 elas não acontecem. No caso das áreas de exposições temporárias, essa relação fica dependente das alterações efêmeras relativas aos projetos expográficos, que muitas vezes propõem conformações mais fechadas para os ambientes. No caso do Museu, essa alteração física é permanente e decorrente do novo discurso museológico construído para o local. Ali, é necessário transpor a barreira de uma porta para acessar o ambiente, o que representa um corte na continuidade do percurso e reafirma o Museu como algo à parte do todo.

Todas essas mudanças citadas acima contribuem, ainda, para a ilegibilidade daquele discurso que pretendia promover o diálogo entre o antigo e o novo. Hoje, predominam os materiais e as formas que representam a parte nova desse diálogo. Aqueles elementos responsáveis por transmitir o caráter original da parte antiga da arquitetura já não estão sempre presentes. As colunas, de seção quadrada, encontram-se muitas vezes ocultas por painéis expográficos de

caráter temporário; as aberturas da fachada frontal com suas esquadrias originais estão completamente escondidas, tanto nas galerias de exposições temporárias como no Museu; o piso de madeira original só foi preservado na sala de exposições temporárias do nível 4. Hoje, apenas a fachada mantém uma linguagem que relaciona de forma mais nítida os dois tempos do edifício. Ainda assim é possível notar que o painel de zinco também predomina sobre a fachada antiga. O fato é que a Rua Dois de Dezembro é muito estreita e por conta disso, a visualização da fachada frontal não fica tão evidente como a apreensão da fachada lateral, que é vista de longe. Além disso, o próprio contraste estético que existe entre o desenho dos painéis de zinco e o desenho dos outros edifícios ao redor, faz com que a nova fachada atraia os olhares dos passantes e dos visitantes. Por conta desse conjunto de fatores, são poucas as vezes em que esse discurso *antigo x novo* é claramente notado. E quando o é, acaba ficando da porta para fora. Ao adentrar o edifício, o visitante, definitivamente, não percebe os elementos antigos e o discurso é marcado pelos elementos contemporâneos, ficando a cargo do acervo museológico essa referência à memória e ao passado.

Enfim, o que fica constatado é que enquanto alguns dos conceitos que conformavam o discurso original da arquitetura do Oi Futuro Flamengo são percebidos direta ou indiretamente pelos seus usuários, outros se perderam quase completamente. Apesar disso, o que verificamos é que essa não-percepção, ou melhor, a percepção de outros significados está diretamente relacionada aos espaços onde houve modificações arquitetônicas. O que ocorre é que ao longo do processo de construção e ocupação do prédio, algumas necessidades museográficas e expográficas trouxeram ao edifício novas configurações físicas carregadas de significados que não necessariamente compartilham o discurso proposto inicialmente. Isso não significa dizer que, necessariamente, as modificações acarretam uma experiência equivocada para os visitantes, mas significa dizer que, certamente, estas modificações geram algumas percepções diferentes das pretendidas em um primeiro momento.

Esta constatação indica, portanto, que, apesar dos fatores pessoais e sociais de cada visitante serem determinantes na experiência desses espaços, a arquitetura também exerce um importante papel quando impõe os limites, determina as formas, define as superfícies e, conseqüentemente permite ou impede as distintas relações espaciais. Ou seja, a arquitetura é responsável por moldar uma condição física básica do lugar e, com isso, é capaz de permitir

uns ou outros significados, umas ou outras apropriações. A partir da maneira como essa condição física é moldada e esses limites são impostos, os usuários se sentem mais ou menos livres em suas experiências, a partir das quais criam suas leituras particulares.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer do trabalho, vimos que as atividades de caráter comunicativo constituem, hoje, um importante ‘pilar’ dos museus e centros culturais contemporâneos. Principalmente a partir da década de 1970, essas instituições culturais de todo o mundo passaram a construir um novo rumo para a história da museografia, que vinha, até então, priorizando as atividades internas relativas à guarda e pesquisa do acervo, e apresentando, portanto, espaços com características prioritariamente introspectivas. Dentre as principais mudanças nessa nova história da arquitetura de museus, estão a ênfase na atividade expositiva e a inserção de atividades complementares no ambiente museológico, mudanças que cumprem uma função externa, dando lugar aos serviços, à divulgação do acervo e à atração de novos públicos.

Também pudemos perceber que esse novo perfil museológico está muito relacionado ao perfil da própria sociedade contemporânea, que vem passando, nas últimas décadas, por uma grande revolução comunicacional. A democratização da informação e a velocidade na troca de dados atribuíram aos museus uma nova dinâmica e uma outra perspectiva de interação com o público. A chamada ‘cultura da moda’ impôs um novo ritmo ao tempo contemporâneo, que também foi absorvido pelas novas (e também renovadas) instituições culturais, que apostam, hoje, em atividades temporárias, no intuito de estimular as visitas e o retorno frequente dos visitantes ao ambiente museológico.

Com esse novo cenário que se consolidou desde as últimas décadas do século XX, a arquitetura dos edifícios de museus também renovou a maneira de se colocar ante a cidade e de se relacionar com o público. Na tentativa de incentivar a prática das atividades culturais e educativas, e de estimular a postura participativa dos visitantes durante a experiência museal, os edifícios tiveram que se transformar, adquirindo um caráter mais público, mais atrativo e mais flexível. Em função disso e das diversas variáveis relativas ao programa, ao tipo de acervo, à situação urbana, e a outros aspectos, os projetos arquitetônicos para os edifícios de museus e centros culturais têm apontado uma grande variabilidade de soluções, o que decorre, ainda, das escolhas particulares de cada arquiteto.

O caso do Oi Futuro Flamengo faz parte deste contexto contemporâneo. Com base no estudo de caso deste edifício, pudemos conhecer e reconstituir o processo de concepção da instituição, assim como o processo de formação do discurso espacial do centro cultural, os

quais tiveram como base o próprio tema do antigo Museu: o “telephone” e a comunicação. Na época da transição institucional, o desejo dos idealizadores era abrir ao público um espaço novo, ampliado e reformulado, mais contemporâneo e mais inserido na dinâmica de vida da sociedade atual, mas um espaço que também fosse passível de conciliar *o antigo e o novo*. Um espaço que fosse contemporâneo sem negar, contudo, a história. A partir desta premissa, a equipe do escritório Oficina de Arquitetos procurou criar um edifício que se comunicasse de forma ampla e aberta com a cidade e os cidadãos, aproveitando-se da escala relativamente pequena do conjunto arquitetônico para que o centro cultural tivesse um caráter de bairro, assim como uma ambiência atrativa e acolhedora. Além disso, os arquitetos optaram por preservar boa parte da estrutura da antiga edificação, além da fachada, o que era exigido pelo edital do concurso (INSTITUTO DE ARQUITETOS DO BRASIL – DEPARTAMENTO RIO DE JANEIRO, 2000). Tal decisão delineou uma importante característica do projeto e refletiu a intenção de trazer a história da cidade para o centro cultural, de maneira ainda mais intensa, através do reuso e da requalificação do espaço edificado. Dessa forma, o diálogo entre o antigo e o novo tornou-se um dos pontos cruciais do discurso espacial, em torno do qual foram se conformando muitas das particularidades físicas do centro cultural Oi Futuro Flamengo. O tema comunicacional esteve presente, ainda, na opção por criar ambientes inter-relacionados no interior do edifício. A intenção era que, ao adentrar o edifício, o visitante pudesse apreendê-lo de uma forma ampla, visualizando os ambientes e as diferentes partes do prédio.

Na condição de arquiteta, pesquisadora e também visitante, acredito que o edifício que visitamos nos dias de hoje ainda guarda, ao menos em parte, alguma relação com o tema da comunicação. Isso porque uma de suas maiores peculiaridades está na existência do vão central que, curiosamente, separa os dois blocos do edifício ao mesmo tempo que une sensorialmente quase todos os ambientes internos. Nota-se que o vazio traz uma certa permeabilidade à arquitetura. Com exceção às áreas do Museu e do teatro, todas as outras áreas de acesso público são desprovidas de paredes permanentes e portas, elementos que configurariam os ambientes como salas fechadas e isoladas entre si. Ao contrário, os ambientes transmitem uma ‘vontade de integração’ com as áreas de circulação. Se em alguns momentos, as configurações espaciais das exposições tendem a sugerir ambientes quase

fechados, a condição temporária dessas configurações permite que no momento seguinte isso possa ser diferente. O contato visual e auditivo entre os diferentes ambientes do edifício ainda é quase sempre possível e tal conexão sensorial permite que o visitante tenha um domínio amplo do espaço interno, apesar das linhas irregulares que predominam no interior do edifício e geram, em um primeiro instante, uma sensação de confusão espacial. Toda essa permeabilidade contribui também para uma acústica muito característica e pouco comum em museus e centros culturais. Devido à existência do vão central que conecta todo o prédio, é possível escutar, por exemplo, a partir da sala de leitura, tanto os sons das obras e instalações que ocupam os níveis de exposições temporárias, como o ruído de talheres que vêm do *cyber* café em dias de movimento. E isso se reproduz para quase todos os ambientes do prédio, em maior ou menor intensidade, dependendo dos fatores espaciais de caráter efêmero. O fato é que essa mistura de ruídos, ou esse não-silêncio, contribui para a conformação de um ambiente pouco ‘sacralizado’, caráter este alimentado, ainda, pelo viés tecnológico, que constitui o foco cultural da instituição e induz um comportamento mais ativo e despojado por parte dos visitantes.

No que tange a comunicação entre o interior e o exterior do edifício, no entanto, já não podemos dizer o mesmo. O que se constatou é que a maior parte dos ambientes do edifício é reservada do contato com o espaço externo, apresentando, assim, um aspecto bastante introspectivo. Além disso, ao ter a relação com o exterior bloqueada, o edifício perdeu parte das suas próprias características originais que trariam o *diálogo entre os tempos* para o espaço interno. Perderam-se as aberturas na fachada de estilo original, perdeu-se a ambiência banhada pela luz solar, perdeu-se a escala da rua, aquela que abrigara, em outros tempos, a Estação Telefônica Beira-Mar. E estando ‘debruçado’ sobre si mesmo, o centro cultural perdeu, principalmente, a oportunidade de estabelecer uma comunicação mais expandida, que poderia relacionar a arquitetura à cidade, ou a história das telecomunicações à evolução do próprio edifício que hoje tem a função de abrigá-la.

O que os públicos do Oi Futuro Flamengo trouxeram à tona nesta pesquisa, através de declarações e comportamentos, foi a comprovação de que os elementos que compuseram o discurso arquitetônico deste edifício nem sempre estão presentes nas experiências que cada um tem no espaço. Isso se dá, em parte, pela condição subjetiva inerente ao processo de

vivência da arquitetura, mas também em função da sobreposição de outros discursos que foram sedimentados sobre o mesmo edifício ao longo dos anos, modificando as características originais do projeto arquitetônico.

Por um lado, os visitantes que participaram da pesquisa permitiram a confirmação daquelas ideias de “autonomia subjetiva” e “afirmação do individual”, ideias estas apontadas por Charles (2004) como características dos sujeitos contemporâneos. A verdade é que as experiências museais dos dias de hoje estão associadas a estas peculiaridades da sociedade hipermoderna e, por isso, cada um dos visitantes se sente, agora, mais à vontade para realizar o seu próprio percurso, conduzindo a experiência espacial à sua própria maneira e criando apropriações e interpretações particulares durante a fruição. Isso contribui, primordialmente, para o fato da leitura espacial do público ser heterogênea, diversa e cheia de particularidades.

Por outro lado, a pesquisa demonstrou ainda que, apesar dos contextos pessoais e sociais participarem fortemente dos processos perceptivos dos visitantes, atribuindo-lhes características heterogêneas, as leituras dos indivíduos também apresentam semelhanças e, a partir delas, é possível verificar discursos dominantes que se relacionam, em geral, com as condições físicas que o edifício apresenta hoje. Ou seja, a pesquisa demonstrou que o contexto físico imprime, sim, grande influência na experiência museal dos visitantes. Como afirmamos no primeiro capítulo desta dissertação, ao desenhar formas e estabelecer limites no espaço, o arquiteto torna-se responsável por condicionar situações e instituir valores, que delimitam, até certo ponto, os campos de possibilidades para as experiências e interpretações dos usuários. Espaços mais abertos, por exemplo, tendem a gerar determinados tipos de apropriações, geralmente mais livres, mais despreocupadas com regras, enquanto espaços mais fechados tendem a gerar outros tipos de usos, em geral mais contidos e limitados. Nesse sentido, visto que o edifício sofreu algumas alterações em relação ao projeto original, percebemos que, apesar dos discursos espaciais dos visitantes não terem se revelado sempre coerentes com a narrativa dos arquitetos, eles mostraram ser, em geral, influenciados pelo espaço arquitetônico. Os ambientes que hoje apresentam características diferentes daquelas propostas originalmente são justamente os ambientes onde os discursos dos visitantes se mostraram distintos daqueles sugeridos pelos arquitetos.

De um modo geral, tal situação não permite afirmar que as percepções e significações evidenciadas pelos visitantes são erradas ou equivocadas, pelo simples fato das mesmas serem diferentes do discurso pretendido pelos arquitetos. É possível que os visitantes tenham suas interpretações particulares e que elas sejam capazes de trazer novos conhecimentos e novas óticas de apropriação para o indivíduo, apesar de serem distintas umas das outras. O que me parece, no entanto, é que em alguns ‘momentos’ a arquitetura do Oi Futuro Flamengo admite, de fato, um equívoco perceptivo. É o que podemos dizer sobre a falta de legibilidade espacial do Museu das Telecomunicações. É fato que nenhum museu ou espaço cultural pretende, por exemplo, ter um acesso ‘invisível’, confundindo as pessoas e minando a possibilidade de novos visitantes, como chegou a acontecer em alguns casos durante os percursos realizados no edifício em questão. A pesquisa permite afirmar, portanto, que algumas configurações arquitetônicas não previstas pelo projeto original, ou seja, alguns novos significados, que foram sedimentados sobre o espaço construído, geraram interpretações, além de distintas daquelas pretendidas pelos arquitetos, equivocadas.

Conhecendo o processo de construção do Oi Futuro Flamengo, percebo que um discurso museológico se faz a partir de muitas ‘vozes’. São diferentes profissionais envolvidos, variados pontos de vista e demandas que se transformam e se renovam a cada dia, o que nos leva a entender o edifício como uma justaposição de camadas significativas multidisciplinares. A partir de tal constatação, fica quase impossível imaginar que a narrativa espacial criada na ocasião do projeto pudesse perdurar intacta ao longo do tempo de construção e ocupação do edifício, principalmente quando tratamos de um tempo tão fugaz como o de hoje. A própria dinâmica natural de espaços como o do Oi Futuro Flamengo faz com que esses discursos espaciais e essas linguagens da arquitetura sejam quase sempre inconstantes e, necessariamente, adaptáveis. Apesar disso, é sempre importante que os diversos profissionais envolvidos em um processo de construção cultural como este tenham seus discursos alinhados para que a função comunicativa do museu ou centro cultural possa ser exercida em sua plenitude. No caso do Oi Futuro, ficou claro que esta comunicação entre os profissionais não aconteceu.

O que mais surpreende, entretanto, neste estudo, é que alguns discursos presentes no edifício de hoje contradizem os anseios fundamentais da instituição. O *diálogo entre o antigo e o*

novo, tão citado durante todo o trabalho, sempre foi um dos conceitos principais do Oi Futuro. Tanto que foi afirmado no edital do concurso que exigia a manutenção da fachada no novo projeto, ainda que esta não fosse oficialmente preservada ou tombada. Toda a construção institucional do Oi Futuro Flamengo nos leva a perceber que a história era um fator fundamental para o novo centro cultural e que a evidência dessa história deveria ter início no tratamento dado ao próprio edifício. Ou seja, o Oi Futuro Flamengo deveria ter o edifício na condição de ‘primeira peça museográfica’. A despeito desta evidente constatação, o que vemos hoje é um edifício que, após as suas adaptações de caráter expográfico, mantém a história em uma ‘simples fachada’, uma pele externa, desconectada do interior e da relação com os visitantes. Isso talvez contribua para o perfil que o centro cultural apresenta hoje: um importante espaço de vivência e entretenimento, muito mais que um espaço de produção de conhecimentos.

É preciso reconhecer, porém, que estes contornos assumidos pelo Oi Futuro Flamengo (de centro de vivência e entretenimento) contribui hoje para o grande número de visitantes que o centro cultural recebe diariamente. A pesquisa permitiu constatar a frequência de muitos visitantes, assim como o poder de atratividade que o centro cultural exerce, devido a este caráter mais ‘despojado’ e menos ‘sacralizado’, que o diferencia da maioria dos museus. O próprio caráter tecnológico, sempre presente no Museu das Telecomunicações e também nas exposições temporárias, permite que o visitante se sinta mais à vontade e mais estimulado à participação, o que contribui para a condição de ‘espaço vivo’ tão almejada pelos museus e centros culturais contemporâneos.

Enfim, ao concluir esta pesquisa, podemos verificar que a arquitetura exerce, sim, o seu grau de participação na percepção e na experiência museal dos visitantes e, por isso, é tão importante que o espaço seja pensado como parte do discurso museológico e institucional. Esta verificação não ignora, entretanto, o fato das interpretações espaciais dos visitantes apresentarem particularidades, em decorrência dos contextos pessoal e social que envolvem cada indivíduo. Ao contrário, o estudo nos permite dizer que, apesar da arquitetura ‘impor’ algumas delimitações nas apropriações dos usuários, os discursos presentes em um edifício de museu estão sempre passíveis de transformações e (re)significações, visto que o caráter “inacabado” da arquitetura museal (LEON, 1995) permite que a narrativa se altere ao longo

do tempo, seja pela ação dos visitantes, ou pela ação dos inúmeros sujeitos que atuam diariamente em uma instituição museológica e cultural.

Constatamos, por fim, que aos discursos polissêmicos registrados no estudo de caso do Oi Futuro Flamengo, está relacionado o caráter multidisciplinar e subjetivo, característico de todo espaço museológico, principalmente quando este é ocupado e vivenciado, diariamente, por uma pluralidade de sujeitos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS POR CAPÍTULO

INTRODUÇÃO

COELHO NETTO, José Teixeira. *A construção do sentido na arquitetura*. 2 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

FOOTE-WHYTE, William. Treinando a observação participante. In: GUIMARÃES, Alba Zaluar (Org.). *Desvendando máscaras sociais*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1980. p. 77-86.

LIPOVETSKY, Gilles. *Os tempos hipermodernos*. Tradução: Mário Vilela. São Paulo: Editora Barcarola, 2004.

PIRES, Maria Helena Pires. Apresentação. In: CURY, Marília Xavier. *Exposição: concepção, montagem e avaliação*. São Paulo: Annablume, 2005a. p. 9-11.

SOLÀ-MORALES, Ignasi de. El dignificado de la arquitetura de los museos. In: MONTANER, Josep Maria; OLIVERAS, Jordi. *Los Museos de la Última Generación*. Barcelona: Gustavo Gili, 1986. p. 06.

STUDART, Denise Coelho; ALMEIDA, Adriana Mortara; VALENTE, Maria Esther. Pesquisa de público em museus: desenvolvimento e perspectivas. In: GOUVÊA, Guaracira; MARANDINO, Martha; LEAL, Maria Cristina (Orgs.). *Educação e Museu: A construção social do caráter educativo dos museus de ciência*. Rio de Janeiro: Access Editora, 2003. p. 129-157.

THIBAUD, Jean-Paul. Une approche des ambiances urbaines: le parcours commenté. In: *Espaces publics et cultures urbaines*. Paris: [s.n.], 2002. p. 257-270.

CAPÍTULO 1

BAUMAN, Zigmunt. *Modernidade Líquida*. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

CHARLES, Sébastien. O individualismo paradoxal: Introdução ao pensamento de Gilles Lipovetsky. In: LIPOVETSKY, Gilles. *Os tempos hipermodernos*. Tradução: Mário Vilela. São Paulo: Editora Barcarola, 2004.

COELHO NETTO, José Teixeira. *A construção do sentido na arquitetura*. 2 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

HALL, Edward. *A dimensão Oculta*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

HOLL, Steven. *Cuestiones de percepción: Fenomenología de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.

JANEIRO, Pedro António. *Origens e destino da imagem para uma fenomenologia da arquitectura imaginada*. Lisboa: Chiado Editora, 2010.

LIPOVETSKY, Gilles. *Os tempos hipermodernos*. Tradução: Mário Vilela. São Paulo: Editora Barcarola, 2004.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada*. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PALLASMAA, Juhani. *Os olhos da Pele: a arquitetura e os sentidos*. Porto Alegre: Bookman, 2011.

SILVA, Elvan. *Arquitetura e Semiologia*. Notas sobre a interpretação lingüística do fenômeno arquitetônico. Porto Alegre: Editora Sulina, 1985.

ZEVI, Bruno. *Saber ver a arquitetura*. Tradução: Maria Isabel Gaspar, Gaëtan Martins de Oliveira. 3ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

CAPÍTULO 2

ALMEIDA, Adriana Mortara. *A relação do público com o Museu do Instituto Butantan: Análise da exposição 'Na natureza não existem vilões'*. Dissertação de mestrado, Escola de Comunicações e Artes / USP, 1995a.

BORDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. *O amor pela arte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Zouk, 2003.

CARVALHO, Rosane Maria Rocha de. *Exposição em Museus e Público: O processo de comunicação e transferência da informação*. Dissertação de mestrado. Escola de Comunicação / UFRJ, 1998.

CASTILLO, Sonia Salcedo del. *Cenário da Arquitetura da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CURY, Marília Xavier. *Exposição: concepção, montagem e avaliação*. São Paulo: Annablume, 2005a.

_____. Comunicação e pesquisa de recepção: uma perspectiva teórico-metodológica para os museus. In: *História, Ciência, Saúde – Manguinhos*. v. 12 (suplemento) Rio de Janeiro, 2005b. p. 365-380.

_____. O sujeito do museu. In: *Musas – Revista Brasileira de Museus e Museologia*. n.4. Rio de Janeiro: IPHAN, 2009. p. 86-97.

_____. Os usos que o público faz do museu: a (re)significação da cultura material e do museu. In: *Musas – Revista Brasileira de Museus e Museologia*. n.1. Rio de Janeiro: IPHAN, 2004. p. 86-106.

GROSSMANN, Martin. Museu como interface. In: GROSSMANN, Martin; MARIOTTI, Gilberto. (Org.) *Museu Arte Hoje*. São Paulo: Hedra, 2011. p. 193-220.

LEON, Aurora. *El museo: teoría, praxis y utopía*. 6 ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.

MONTANER, Josep Maria. *Museus para o século XXI*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

MONTANER, Josep Maria; OLIVERAS, Jordi. *Los Museos de la Ultima Generacion*. Barcelona: Gustavo Gili, 1986.

PEVSNER, Nikolau. *História de las Tipologias Arquitectónicas*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.

RIZZI, Maria Cristina de Souza lima. Além do artefato: apreciação em museus e exposições. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, n. 8. São Paulo: MAE/USP, 1998. p. 215-220.

SÁNCHEZ, Fernanda. A (in)sustentabilidade das cidades-vitrine. In: ACSELRAD, Henri (Org). *A duração das Cidades – Sustentabilidade e risco nas Políticas Urbanas*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. p. 171-192.

SPERLING, David Moreno. As arquiteturas dos museus contemporâneos como agentes no sistema da arte. In: GROSSMANN, Martin; MARIOTTI, Gilberto. (Org.) *Museu Arte Hoje*. São Paulo: Hedra, 2011. p. 171-184.

STUDART, Denise Coelho; ALMEIDA, Adriana Mortara; VALENTE, Maria Esther. Pesquisa de público em museus: desenvolvimento e perspectivas. In: GOUVÊA, Guaracira; MARANDINO, Martha; LEAL, Maria Cristina (Orgs.). *Educação e Museu: A construção social do caráter educativo dos museus de ciência*. Rio de Janeiro: Access Editora, 2003. p. 129-157.

ZEIN, Ruth Verde. Duas décadas de museus. In: *Projeto*, n. 144, São Paulo, 1991. p. 30-33.

CAPÍTULO 3

GONÇALVES, Maria Arlete. *Depoimento sobre o processo de transição entre o Museu do Telephone e o Oi Futuro*. Rio de Janeiro, 04 de maio de 2012. Entrevista concedida a Giovana Alves.

HISTÓRICO DO CONCURSO PÚBLICO DE ARQUITETURA TELEMAR - MUSEU DO TELEPHONE. Rio de Janeiro, [200-].

INSTITUTO DE ARQUITETOS DO BRASIL – DEPARTAMENTO RIO DE JANEIRO.
Edital do Concurso Público Nacional de Arquitetura Telemar – Museu do Telephone. Rio de Janeiro, 2000.

MUSEU DAS TELECOMUNICAÇÕES. *Plano Museológico.* Rio de Janeiro, 2012. 35 p.

OFICINA DE ARQUITETOS. *Memorial Descritivo do Projeto Arquitetônico do Oi Futuro Flamengo.* Rio de Janeiro, 2000.

REVISTA PROJETO DESIGN. São Paulo: Editora Arco, n. 301, março 2005.

CAPÍTULO 4

COELHO NETTO, José Teixeira. *A construção do sentido na arquitetura.* 2 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

HALL, Edward. *A dimensão oculta.* São Paulo: Martins Fontes, 2005.

MARTINS, Gustavo. *Depoimento sobre a criação do projeto arquitetônico para o Oi Futuro Flamengo.* Rio de Janeiro, 27 de agosto de 2012. Entrevista concedida a Giovana Alves.

POLIZZO, Ana Paula. *Depoimento sobre a criação do projeto arquitetônico para o Oi Futuro Flamengo.* Rio de Janeiro, 27 de agosto de 2012. Entrevista concedida a Giovana Alves.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

CHARLES, Sébastien. O individualismo paradoxal: Introdução ao pensamento de Gilles Lipovetsky. In: LIPOVETSKY, Gilles. *Os tempos hipermodernos.* Tradução: Mário Vilela. São Paulo: Editora Barcarola, 2004.

INSTITUTO DE ARQUITETOS DO BRASIL – DEPARTAMENTO RIO DE JANEIRO.

Editais do Concurso Público Nacional de Arquitetura Telemar – Museu do Telephone. Rio de Janeiro, 2000.

LEON, Aurora. *El museo: teoría, praxis y utopía.* 6 ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ALMEIDA, Adriana Mortara. *A relação do público com o Museu do Instituto Butantan: Análise da exposição 'Na natureza não existem vilões'*. Dissertação de mestrado, Escola de Comunicações e Artes / USP, 1995a.

_____. Estudos de público: a avaliação de exposição como instrumento para compreender um processo de comunicação. In: *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia / USP*. v.5. São Paulo, 1995b. p. 325-334.

_____. O contexto do visitante na experiência museal: semelhanças e diferenças entre museus de ciência e de arte. In: *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*. v.12 (suplemento). Rio de Janeiro, 2005. p. 31-53.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BAUMAN, Zigmunt. *Modernidade Líquida*. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BORDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. *O amor pela arte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Zouk, 2003.

CARVALHO, Rosane Maria Rocha de. As transformações da relação museu e público sob a influência das tecnologias da informação. In: *Musas – Revista Brasileira de Museus e Museologia*. n.2. Rio de Janeiro: IPHAN, 2006. p. 127-139.

_____. *Exposição em Museus e Público: O processo de comunicação e transferência da informação*. Dissertação de mestrado. Escola de Comunicação / UFRJ, 1998.

CASTILLO, Sonia Salcedo del. *Cenário da Arquitetura da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

COELHO NETTO, José Teixeira. *A construção do sentido na arquitetura*. 2 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

COSTA, Shirley Fioretti (Org.). *Oi Futuro: arte // tecnologia*: livro documental sobre a restauração e adaptação do antigo Museu do Telefone. Rio de Janeiro: Oi Futuro: Seluloid Comunicação por Conteúdo, 2012.

CURY, Marília Xavier. *Exposição: concepção, montagem e avaliação*. São Paulo: Annablume, 2005a.

_____. Comunicação e pesquisa de recepção: uma perspectiva teórico-metodológica para os museus. In: *História, Ciência, Saúde – Manguinhos*. v. 12 (suplemento) Rio de Janeiro, 2005b. p. 365-380.

_____. O sujeito do museu. In: *Musas – Revista Brasileira de Museus e Museologia*. n.4. Rio de Janeiro: IPHAN, 2009. p. 86-97.

_____. Os usos que o público faz do museu: a (re)significação da cultura material e do museu. In: *Musas – Revista Brasileira de Museus e Museologia*. n.1. Rio de Janeiro: IPHAN, 2004. p. 86-106.

DAMATTA, Roberto Augusto. O ofício de etnólogo, ou como ter ‘anthropological blues’. In: NUNES, Edson de Oliveira. *A aventura sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. 9 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Miniaurélio: o minidicionário da língua portuguesa*. 6ed. rev. atualiz. Curitiba: Positivo, 2004.

FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. Organização: Rafael Cardoso. Tradução: Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FOOTE-WHYTE, William. Treinando a observação participante. In: GUIMARÃES, Alba Zaluar (Org.). *Desvendando máscaras sociais*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1980. p. 77-86.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan, 1989.

GONÇALVES, Maria Arlete. *Depoimento sobre o processo de transição entre o Museu do Telephone e o Oi Futuro*. Rio de Janeiro, 04 de maio de 2012. Entrevista concedida a Giovana Alves.

GROSSMANN, Martin. Museu como interface. In: GROSSMANN, Martin; MARIOTTI, Gilberto. (Org.) *Museu Arte Hoje*. São Paulo: Hedra, 2011. p. 193-220.

GUIMARAENS, Cêça. Exposições e rupturas comunicacionais: esmaecimento dos objetos ou desaparecimento dos lugares? In: MAGALHÃES, Aline Montenegro; BEZERRA, Rafael Zamorano; BENCHETRIT, Sarah Fassa. *Museus e Comunicação: exposições como objeto de estudo*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2010, p. 289-300.

HALL, Edward. *A dimensão oculta*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

HISTÓRICO DO CONCURSO PÚBLICO DE ARQUITETURA TELEMAR - MUSEU DO TELEPHONE. Rio de Janeiro, [200-].

HOLL, Steven. *Cuestiones de percepción: Fenomenología de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.

INSTITUTO DE ARQUITETOS DO BRASIL – DEPARTAMENTO RIO DE JANEIRO. *Edital do Concurso Público Nacional de Arquitetura Telemar – Museu do Telephone*. Rio de Janeiro, 2000.

JANEIRO, Pedro António. *Origens e destino da imagem para uma fenomenologia da arquitectura imaginada*. Lisboa: Chiado Editora, 2010.

LEON, Aurora. *El museo: teoría, praxis y utopía*. 6 ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.

LIPOVETSKY, Gilles. *Os tempos hipermodernos*. Tradução: Mário Vilela. São Paulo: Editora Barcarola, 2004.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada*. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MARTINS, Gustavo. *Depoimento sobre a criação do projeto arquitetônico para o Oi Futuro Flamengo*. Rio de Janeiro, 27 de agosto de 2012. Entrevista concedida a Giovana Alves.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A fenomenologia da percepção*. 5 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MONTANER, Josep Maria. *Museus para o século XXI*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

_____. *Museos para el nuevo siglo*. Barcelona: Gustavo Gili, 1995.

_____. Museu Contemporâneo: lugar e discurso. In: *Projeto*, n. 144. São Paulo, 1991.

MONTANER, Josep Maria; OLIVERAS, Jordi. *Los Museos de la Ultima Generacion*. Barcelona: Gustavo Gili, 1986.

MOREIRA, Fernando João de Matos. Uma reflexão sobre o conceito de público nos museus locais. In: *Musas – Revista Brasileira de Museus e Museologia*. n.3. Rio de Janeiro: IPHAN, 2007. p. 101-108.

MUSEU DAS TELECOMUNICAÇÕES. *Plano Museológico*. Rio de Janeiro, 2012. 35 p.

NASCIMENTO JUNIOR, José do. (Org.) *Economia de museus*. Brasília: MinC/IBRAM, 2010.

NORBERG-SCHULZ, Christian. O fenômeno do lugar. In: NESBITT, Kate. (Org.) *Uma nova agenda para a arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2 ed. rev., 2008. p. 444-461.

OFICINA DE ARQUITETOS. *Memorial descritivo do projeto arquitetônico do Oi Futuro Flamengo*. Rio de Janeiro, 2000.

PALLASMAA, Juhani. *Os olhos da Pele: a arquitetura e os sentidos*. Porto Alegre: Bookman, 2011.

_____. A geometria do sentimento. Um olhar sobre a fenomenologia da arquitetura. In: NESBITT, Kate. (Org.) *Uma nova agenda para a arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2 ed. rev., 2008. p. 482-489.

PEVSNER, Nikolau. *História de las Tipologias Arquitectónicas*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.

POLIZZO, Ana Paula. *Depoimento sobre a criação do projeto arquitetônico para o Oi Futuro Flamengo*. Rio de Janeiro, 27 de agosto de 2012. Entrevista concedida a Giovana Alves.

REVISTA PROJETO DESIGN. São Paulo: Editora Arco, n. 301, março 2005.

RIZZI, Maria Cristina de Souza Lima. *Além do artefato: apreciação em museus e exposições*. Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia, n. 8. São Paulo: MAE/USP, 1998. p. 215-220.

SÁNCHEZ, Fernanda. A (in)sustentabilidade das cidades-vitrine. In: ACSELRAD, Henri (Org). *A duração das Cidades – Sustentabilidade e risco nas Políticas Urbanas*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. p. 171-192.

SENNETT, Richard. *A cultura do novo capitalismo*. Tradução: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Editora Record, 2006.

SILVA, Elvan. *Arquitetura e Semiologia*. Notas sobre a interpretação linguística do fenômeno arquitetônico. Porto Alegre: Editora Sulina, 1985.

SOLÀ-MORALES, Ignasi de. El dignificado de la arquitectura de los museos. In: MONTANER, Josep Maria; OLIVERAS, Jordi. *Los Museos de la Ultima Generacion*. Barcelona: Gustavo Gili, 1986.

SPERLING, David Moreno. As arquiteturas dos museus contemporâneos como agentes no sistema da arte. In: GROSSMANN, Martin; MARIOTTI, Gilberto. (Org.) *Museu Arte Hoje*. São Paulo: Hedra, 2011. p. 171-184.

STEVEN, Holl. *Cuestiones de percepción*. Fenomenología de la arquitectura. Barcelona: Gustavo Gilli, 2011.

STUDART, Denise Coelho; ALMEIDA, Adriana Mortara; VALENTE, Maria Esther. Pesquisa de público em museus: desenvolvimento e perspectivas. In: GOUVÊA, Guaracira; MARANDINO, Martha; LEAL, Maria Cristina (Orgs.). *Educação e Museu: A construção social do caráter educativo dos museus de ciência*. Rio de Janeiro: Access Editora, 2003. p. 129-157.

THIBAUD, Jean-Paul. La parole du public em marche. In: *Milieux de vie: Aspects de la relation à l'environnement*. Paris: [s.n.], 2003. p. 113-138.

_____. Une approche des ambiances urbaines: le parcours commenté. In: *Espaces publics et cultures urbaines*. Paris: [s.n.], 2002. p. 257-270.

ZEIN, Ruth Verde. Duas décadas de museus. In: *Projeto*, n. 144, São Paulo, 1991. p. 30-33.

ZEVI, Bruno. *Saber ver a arquitetura*. Tradução: Maria Isabel Gaspar, Gaëtan Martins de Oliveira. 3ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

Sites

www.oifuturo.com.br / Acesso em: 06 de março de 2012.

www.oficina.arq.br / Acesso em: 03 de maio de 2012.

www.arquitetos.arq.br / Acesso em 03 de maio de 2012.

www.milazzo.com.br / Acesso em 03 de maio de 2012.

www.vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/05.052/2471 / Acesso em: 22 de novembro de 2012.

www.arcoweb.com.br/arquitetura/ana-paula-polizzo-andre-lompreta-gustavo-martins-marco-milazzo-e-thorsten-nolte-museu-das-05-04-2005.html / Acesso em: 22 de novembro de 2012.

www.arcoweb.com.br/design/gringo-cardia-museografia-rio-22-05-2007.html / Acesso em: 22 de novembro de 2012.

APÊNDICES

APÊNDICE A – Instrumentos produzidos para a pesquisa

1. Roteiro de Entrevista – Diretora Cultural do Oi Futuro

- 1) Como era a instituição antes do concurso? Quais eram as atividades desenvolvidas? O Museu do Telephone recebia uma quantidade relevante de público?
- 2) Como surgiu a ideia do projeto de revitalização? Quais foram os principais estímulos e os principais objetivos?
- 3) Quais foram os públicos que a instituição pretendeu atingir com a revitalização do espaço.
- 4) O Museu das Telecomunicações foi inaugurado posteriormente à abertura do centro cultural. Como foi o processo de idealização e projeto desse espaço?
- 5) Qual a imagem e a mensagem que a instituição pretende passar para os seus públicos ou possíveis públicos?
- 6) Que tipo de programa educativo a instituição desenvolve hoje?
- 7) Desde a inauguração até hoje, o que mudou, o que evoluiu, o que foi aprimorado?

2. Roteiro de Entrevista – arquitetos do escritório Oficina de Arquitetos

1 _ *espaço interior x espaço exterior*

- a) Em que medida a estrutura urbana do entorno influenciou o projeto? Qual a relação que se pretendia criar entre o Oi Futuro e a “cidade imediata” (o entorno) no momento do projeto?
- b) Como vocês trabalharam, no projeto arquitetônico, a dimensão pública, agregadora e atrativa que um museu ou instituição cultural deve ter?
- c) De que maneira a arquitetura do Oi Futuro traduz a sua temática para a cidade? Que elementos da fachada podem comunicar as atividades desenvolvidas no interior?

2 _ *espaço privado x espaço comum*

- d) Como foi planejado o fluxograma do espaço? A partir de que conceito foram distribuídas as atividades “públicas” e “privadas” do centro cultural?
- e) Que elementos arquitetônicos são responsáveis por comunicar o tipo de acessibilidade dos setores do edifício?
- f) Qual foi a base tipológica utilizada para o projeto do percurso expositivo? Houve alguma referência?

3 _ *espaços cheios x espaços vazios*

- g) Qual a relação da luz natural com o espaço construído?
- h) Os elementos que conformam o entorno do edifício foram pensados como parte integrante do espaço arquitetônico?
- i) Ao utilizar uma grande diversidade de materiais para revestir as superfícies construídas, vocês pretendiam traduzir alguma característica deste centro cultural?

4 _ *espaço artificial x espaço natural*

- j) De que maneira a paisagem do entorno contribuiu para a criação desta arquitetura? Os elementos naturais da paisagem tiveram influência significativa neste processo?

5 _ *espaço amplo x espaço restrito*

- k) Uma das principais características do edifício do Oi Futuro é definida pela decisão projetual de manter as lajes da antiga estrutura e criar lajes intermediárias na porção nova da construção. Esta opção gerou espaços expositivos pouco flexíveis devido a limitações nas dimensões das salas. Por que optaram por um espaço mais específico e menos flexível?
- l) Vocês acreditam que essa especificidade das salas, assim como a disposição das mesmas em um percurso contínuo favoreça algum tipo de apreensão por parte do visitante?

6 _ *espaço vertical x espaço horizontal*

- m) As escadas do vão central acabaram se tornando um forte elemento arquitetônico, transformando o próprio percurso do visitante em componente do espaço. Isso foi intencional?
- n) O que essa verticalidade, marcada pelas escadas, pretendia transmitir ao público do centro cultural?

7 _ *espaço ordenado x espaço desordenado*

- o) As linhas assimétricas da porção nova do projeto contrastam com a ortogonalidade da parte antiga. Qual foi o conceito que fundamentou deste desenho?
- p) Que tipo de percepção vocês esperavam que o visitante tivesse ao circular pelas escadas de desenho irregular?

ANEXOS

ANEXO A – Pranchas originais do projeto vencedor do concurso

