

Andrya Campos  
Kohlmann  
Douglas Vieira de  
Aguilar

# S IZA E WRIGHT: DOIS MUSEUS E O VISITANTE

028

pós-

## RESUMO

O artigo apresenta um estudo comparativo sobre dois edifícios – o museu da Fundação Iberê Camargo (FIC), em Porto Alegre, e o museu Guggenheim, em Nova York – analisados desde o ponto de vista da sua *qualidade espacial* ou seja, do modo de acolhimento e acomodação do visitante. A motivação deste trabalho está na oportunidade que o edifício do museu da FIC vem oferecendo desde sua implantação em Porto Alegre – em virtude das honrarias e distinções das quais ele foi alvo pela crítica de arquitetura, local e internacional – para uma discussão sobre o tema da qualidade na arquitetura. Já o museu Guggenheim foi selecionado para compor esse estudo por ser um edifício análogo, tanto do ponto de vista formal quanto funcional, ao Museu da FIC, e também, por seu caráter icônico, consagrado como paradigma no cenário arquitetônico mundial. O artigo tem uma natureza eminentemente empírica. A metodologia utilizada tem antecedentes no *passeio arquitetônico*, no sentido corbusiano do conceito, na qualidade desse passeio, tendo em conta o modo como as edificações são entendidas pelo observador em movimento – a legibilidade – e o modo como as edificações acomodam o corpo – a funcionalidade/comodidade.

## PALAVRAS-CHAVE

Fundação Iberê Camargo. Museu Guggenheim. Qualidade espacial.

DOI: [HTTP://DX.DOI.ORG/10.11606/ISSN.2317-2762.v25i45p28-49](http://dx.doi.org/10.11606/ISSN.2317-2762.v25i45p28-49)

Pós, Rev. Programa Pós-Grad. Arquit. Urban. FAUUSP. São Paulo, v. 25, n. 45, p. 28-49, jan-abr 2018

## SIZA AND WRIGHT: TWO MUSEUMS AND THE VISITOR

pós- | 029

### ABSTRACT

The article presents a comparative study of two celebrated buildings – the Iberê Camargo Foundation (ICF), in Porto Alegre, designed by Portuguese architect Álvaro Siza, and the Guggenheim Museum, in New York, designed by the American architect Frank Lloyd Wright. The motivation for this work lies in the opportunity the recent construction of the ICF museum in Porto Alegre came to offer – in view of the honors and distinctions it has received from local and international architectural critique – for a discussion on the theme of quality, or performance, in architecture. The comparison with the Guggenheim Museum comes from a broadly observed formal, functional and iconic similarity observed between the two buildings. The article has an eminently empirical nature. The methodology applied in the analyses has antecedents in the architectural promenade, in the Corbusean's sense of the concept, and is concerned with the quality of the walk, taking into account the way these buildings are understood by the visitor – their legibility – and the way they accommodate the bodies in space – their functionality. The article eventually shows that, despite their conspicuous formal and iconic similarities, the spatial performance observed in the two buildings has been radically distinct, especially in respect of the way they deal with spatial integration and spatial segregation from the standpoint of the visitor.

### KEYWORDS

Iberê Camargo Foundation. Guggenheim Museum. Spatial Quality.

## INTRODUÇÃO

O interesse deste artigo no edifício do museu da Fundação Iberê Camargo (FIC) como objeto de estudo foi motivado, inicialmente, pela aclamação da crítica arquitetônica que esse edifício recebeu nos últimos anos, angariando diferentes premiações que o tornaram uma referência dentro da produção arquitetônica internacional, como o Leão de Ouro, na Bienal de Veneza, e o Mies Crown Hall Americas Prize, em Chicago (COMAS, 2006). O interesse no museu decorre também do contexto cultural no qual se insere. Único edifício com representatividade internacional na cidade, o museu da FIC viria a completar uma lacuna existente há muito no cenário artístico de Porto Alegre, carente de espaços adequados para a exibição de exposições de alto nível. A importância arquitetônica e cultural, somada ao fato do museu ser predominantemente dedicado a um artista local renomado, reforçaria o seu papel de ícone urbano (KIEFER et al., 2008). No entanto, passados nove anos desde sua inauguração, essa condição de destaque inicial se verifica hoje com dificuldade diante das contradições e ambiguidades que vieram a ser observadas no edifício desde diferentes pontos de vista, como veremos no que segue. Já o museu Guggenheim de Nova York tem sua proeminência na história da arquitetura enfatizada por ser ele a última obra construída de Frank Lloyd Wright e também a única de sua autoria naquela cidade. Segundo Siry, o museu de Wright estaria entre os edifícios mais influentes do século XX (in BALLON et al., 2009). Tanto quanto o edifício do museu da FIC, o Guggenheim é um edifício polêmico. O debate sobre o posicionamento da maior parte das exposições no piso inclinado das rampas é perpétuo.

A utilização da análise comparativa como método de estudo, tendo o Museu Guggenheim de Nova York sido escolhido como parâmetro, busca, por um lado, a produção de conhecimento e evolução metodológica, através do registro das lições vindas do confronto descritivo de duas edificações excepcionais funcionalmente análogas e, por outro lado, vai na linha sugerida por diversos autores que apontam uma clara conexão entre o edifício de Siza e o de Wright (Cf. CABRAL, 2009; COMAS, 2006; ROSSO, 2008; SERAPIÃO, 2008). De fato, esses dois edifícios possuem um conjunto de características em comum que os tornam passíveis de comparação e que, em paralelo, também evidenciam diferentes influências do edifício do Guggenheim como precedente para o museu da FIC. No que diz respeito à *forma*, tanto no Museu Guggenheim quanto na FIC há um volume principal que se destaca na composição. Ambos são volumes sólidos, fechados ao exterior e com faixas horizontais que correspondem às rampas e passarelas internas. As semelhanças maiores no entanto, no que diz respeito à totalidade da forma estão, por um lado, nas *dimensões* e na *escala* e, por outro, na horizontalidade que ambas edificações oferecem no térreo, enfatizando o reconhecimento da escala humana. Em corte, as duas edificações partem de um mesmo conceito: a disposição das exposições em torno de um amplo espaço livre central, circundado por rampas e passarelas, que se prolongam verticalmente ao longo de todo o volume. No *espaço interno*, os dois edifícios também apresentam configurações análogas: átrio central livre, circulações em rampa ao redor do vazio e passarelas que, de diferentes modos, conectam os visitantes com a totalidade do espaço interno.

Ainda quanto à distribuição espacial do *programa*, os edifícios apresentam generosos largos de acesso, direcionando os fluxos ao espaço principal. Já os níveis superiores são constituídos, em ambos os casos, por rampas e passarelas, quesito no qual as diferenças entre as configurações espaciais dos dois edifícios, conforme veremos mais adiante, é dramática, ainda que, tanto no Guggenheim quanto no museu FIC, o percurso de visitação indicado pelos recepcionistas consista em subir até o último pavimento pelo elevador, fazendo a visitação em uma progressão descendente através das rampas, no caso do Guggenheim, e através das passarelas tubulares e salas de exposição, no caso da FIC.

O conjunto de semelhanças, coincidências e interesses acima relatado parece oferecer justificativa para um aprofundamento no conhecimento sobre esses dois edifícios. Através de uma análise comparativa, tendo a qualidade espacial como baliza conceitual, poderemos avaliar as características específicas de cada edificação em suas diferentes situações.

### A QUALIDADE ESPACIAL COMO PARÂMETRO

Entende-se por *qualidade espacial*, no contexto teórico e metodológico dado neste trabalho, o modo – mais ou menos adequado – como as edificações acolhem ou, se quisermos, acomodam as pessoas, seus habitantes ou usuários. Além de questões como configuração formal e significado simbólico, poderíamos entender a arquitetura a partir da sua distribuição espacial. Nesse caso, o arranjo e ordenamento das partes em relação ao todo teria relação direta com a *performance* espacial das edificações. A partir desse ponto de vista, a *qualidade espacial* poderia ser entendida como a síntese da qualidade arquitetônica (AGUIAR, 2016). No caso dos museus objetos de estudo, busca-se verificar, ao longo do procedimento de análise, o modo como o visitante é recebido pelo edifício e conduzido através dos seus espaços. Serão considerados como parâmetros de qualidade espacial a *legibilidade* do edifício, ou seja, o modo como a edificação em suas diferentes situações é entendida pelo visitante, nesse caso o observador/pesquisador em movimento, e a *funcionalidade*, ou *comodidade*, do edifício, verificável no modo mais cômodo ou incômodo como a edificação recebe e acomoda o(s) corpo(s).

Situações dotadas de *legibilidade* seriam aquelas capazes de oferecer ao visitante uma *percepção de continuidade* do percurso, situações em que a linha de visada e a linha de movimento coincidem e o observador tem a visão direcionada ao seu destino, sem desvios de rota. A legibilidade seria, portanto, uma condição eminentemente ótica. O estudo da legibilidade como parâmetro de qualidade na arquitetura vem sendo objeto da atenção de uma linha de autores que inicia com Schmarsow (1994 [1893]), passa por Le Corbusier (2006 [1937]), Lynch (1995 [1960]), Hillier et al. (1983) entre outros. Mais recentemente, Key et al. (2008) descrevem essa característica da arquitetura tendo como base os conceitos de *campo visual* e *continuidade espacial*. A legibilidade de uma edificação ou situação urbana dependeria, por definição, do seu modo de arranjo espacial. Ainda que, no âmbito deste artigo, a legibilidade seja considerada como fundamental, entendemos que

muitas vezes ela pode ser problematizada de um modo diferente e propositado por arquitetos e suas obras.

Já a *funcionalidade* estaria na dimensão háptica ou táctil da percepção espacial e seria evidenciada na (in)utilidade, no (in)cômodo, na (in)conveniência e no (des)conforto espacial. Trata-se da percepção espacial que nos chega pelos demais sentidos e que estaria mais relacionada à necessidade de realização cômoda ou incômoda de esforços, à percepção de desconfortos dimensionais, térmicos ou auditivos e assim por diante. Vitruvius, em seu tratado de arquitetura, já enfatizava o papel essencial dessa dimensão de *utilitas* entre as três categorias fundamentais na arquitetura (VITRÚVIO, 2007).

### A CAMINHADA COMO MÉTODO DE ESTUDO

A utilização da caminhada como método de estudo não é novidade na disciplina e teria seus primórdios na École de Beaux-Arts, onde a marcha, *la marche*, teria sido usada de modo recorrente na avaliação de projetos (MARTINEZ, 1998). Entretanto foi durante o movimento moderno, com Le Corbusier, que o passeio arquitetônico – a dita *Promenade Architecturale* – surge como método de avaliação, tornando o observador em movimento o protagonista da arquitetura. Daí denominarmos o procedimento descritivo utilizado nesse estudo como *método do observador* (AGUIAR, 2015).

Ao utilizarmos a caminhada como método de estudo, propiciamos a colocação da totalidade dos sentidos do observador em contato direto com os espaços do objeto de estudo através de percurso(s) previamente planejado(s) tendo em conta as demandas descritivas do tema. O observador caminhará orientado pela planta, pelo percurso nela mostrado e ao longo do qual estarão indicados os posicionamentos de câmera a serem utilizados na descrição de cada uma das situações. O registro fotográfico do andamento do percurso visualizado pelo observador em movimento mostra o percurso como uma *sequência de situações*. Esse procedimento amplia e detalha o procedimento dado em Cullen, que se vale dos conceitos de *visão existente* e *visão emergente* na descrição da dimensão ótica da caminhada (CULLEN, 1961). A posição, o ponto de vista da câmera, estará localizado nos pontos de conexão entre diferentes linhas axiais, ou seja, nos *links* visuais que conectam a sequência de situações. Cada situação – cada uma das partes do percurso – terá uma ou mais imagens correspondentes, dependendo da conveniência descritiva de cada situação. O ótico é o guia, as descrições do háptico acompanham e se sobrepõem.

Na definição espacial de cada uma das *situações* a serem estudadas, o procedimento se vale do trabalho de Key et al. (2008), que detalha as condições de *campo visual* (*viewfield*) e de *fechamento* (*enclosure*). Campo visual é assim definido como a área visível desde o ponto de vista de um observador posicionado dentro do campo, representada como um polígono. Já a condição de fechamento é descrita como o quanto uma determinada

situação (*location*) é delimitada por elementos edificados. Quanto maior a amplitude do campo visual, menor tende a ser o grau de fechamento. O conceito de *fechamento* é similar, senão coincidente, com o conceito de convexidade/espaco convexo de Hillier et al. (1983). Essa categoria está na base do método do observador, ora ensaiado, no que diz respeito à desagregação do objeto de estudo em *sequências de situações espaciais*.

Ao longo da caminhada, a avaliação da condição de legibilidade é procedida tendo como fundamento a *percepção de continuidade* (LYNCH, 1995). Cullen sugere que esta se estabeleceria quando um elemento físico qualquer cria um *campo visual* que indica a possibilidade de movimento adiante. Key et al. (2008) descrevem essa condição através de um valor booleano que indica se duas localizações mutuamente visíveis, P1 e P2, compartilham de um mesmo elemento físico dentro do campo visual.<sup>1</sup> Essa descrição confere alguma precisão e objetividade à conceituação de legibilidade; duas funções, a visibilidade mútua e o pertencimento a um mesmo campo visual, propiciam o cálculo de relações entre os dois pontos e entre o elemento e os pontos. Os diagramas mostram como tracejadas as linhas de visada indutoras de movimento e discordantes do percurso a ser seguido.

<sup>1</sup> Booleano, em ciência da computação, é um tipo de dado binário por definição possui dois valores mutuamente excluídos tais como 0 ou 1, falso ou verdadeiro, ligado ou desligado e assim por diante.

## EMPÍRIA E DISCUSSÕES

As *caminhadas* realizadas através dos dois museus, apresentadas no que segue, comparam *cinco situações espaciais* típicas comuns às duas edificações. São elas: o percurso de aproximação, o largo de acesso, o grande átrio, o acesso às exposições e os espaços de exposição propriamente ditos. Uma sexta situação, atípica e encontrada apenas no museu da FIC – as passarelas tubulares – completa o conjunto de análises. Cada uma dessas situações será estudada, de modo comparativo, por meio de um conjunto de descrições que inclui imagens das sequências espaciais pertencentes a cada uma delas e diagramas mostrando em planta aquilo que mostram o texto e as imagens. Trata-se de uma maneira, dentre as tantas possíveis, de entender e analisar a qualidade espacial em arquitetura.

### Os percursos de aproximação

O primeiro aspecto percebido pelo observador em movimento nos percursos de aproximação aos dois museus é a radical diferença de inserção urbana quando comparadas as duas edificações. Enquanto o Guggenheim está em uma posição central em Nova York, imerso em um tecido urbano consolidado, o museu da FIC encontra-se em um local pouco conectado e de difícil visibilidade em relação ao tecido urbano do entorno, posicionado à beira de uma autopista, como parte de uma sequência esparsa de edifícios residenciais.

Em sua chegada ao Guggenheim, o visitante não percebe imediatamente a presença do museu, o que é inusitado para um edifício que veremos tão distinto do contexto. De fato, o visitante vê como se estivesse atravessando

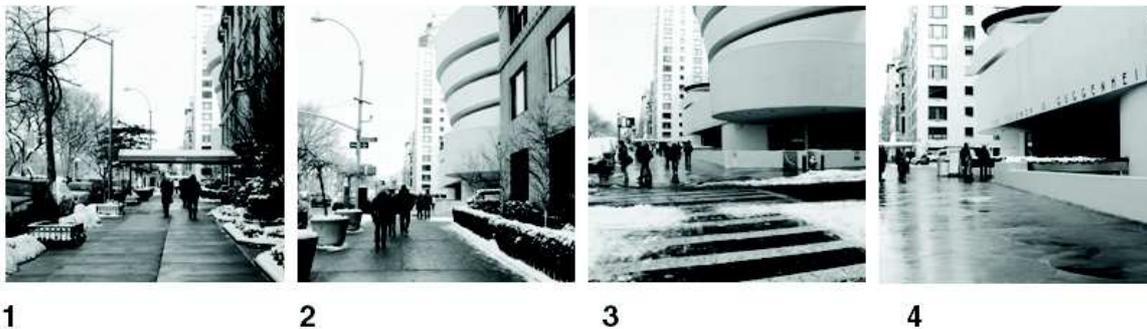
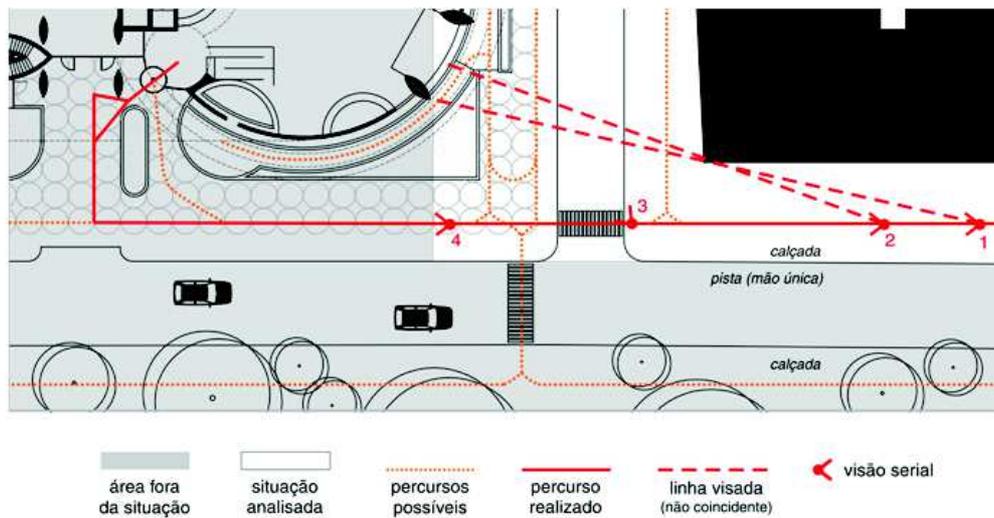
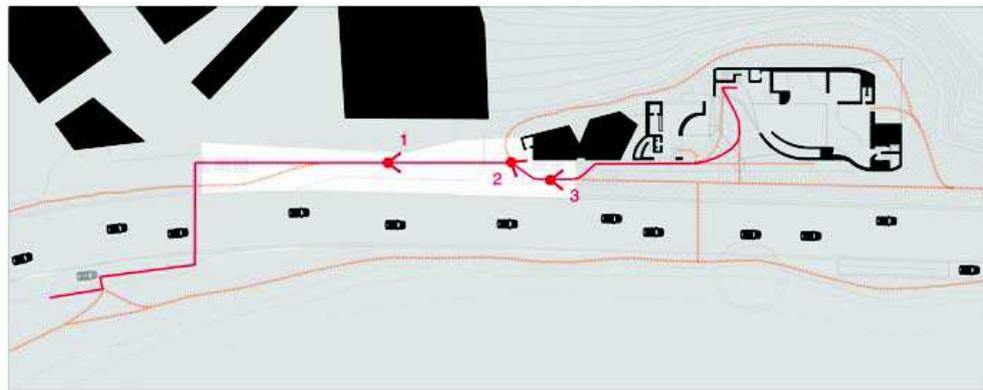


Fig. 1: Percurso de aproximação – Guggenheim.  
Fonte: Os autores (2015).

apenas mais um quarteirão da Quinta Avenida com calçadas largas e ajardinadas. No entanto, à medida que o observador se aproxima, o edifício do museu emerge de modo surpreendente, inicialmente como uma nesga cilíndrica posicionada no alinhamento e elevada da calçada (Fig. 1 – 1), para se mostrar progressivamente como uma forma arquitetônica excepcional (Fig. 1 – 2). Da esquina, vemos agora o térreo do museu contornado por muretas baixas (Fig. 1 – 3, 4). Em meio a um denso cenário urbano dominado por edificações no alinhamento, a presença dessas muretas é surpreendente, evidenciando um gesto de acolhimento vindo do edifício, funcionando como bancos para os visitantes, estimulando assim a apropriação do acesso ao museu como espaço público.

Já a aproximação ao museu da FIC se mostra, inicialmente, como um momento de surpresa e perplexidade quando o visitante, vindo a pé ou emergindo do estacionamento, se depara com a forma branca e monumental como um bloco de pedra escavado em meio a natureza (Fig. 2 – 1). Já em um segundo momento, o processo de aproximação se torna difícil e mesmo incômodo. Vê-se que o pedestre aqui é raro e a aridez do percurso à frente se evidencia por um lado no ruído decorrente da localização do edifício à beira de uma via de tráfego intenso e rápido e, por outro, na solução incomum da calçada trazida pelo museu (Fig. 2 – 2).



área fora da situação  
 situação analisada  
 percursos possíveis  
 percurso realizado  
 linha visada (não coincidente)  
 visão serial



1



2



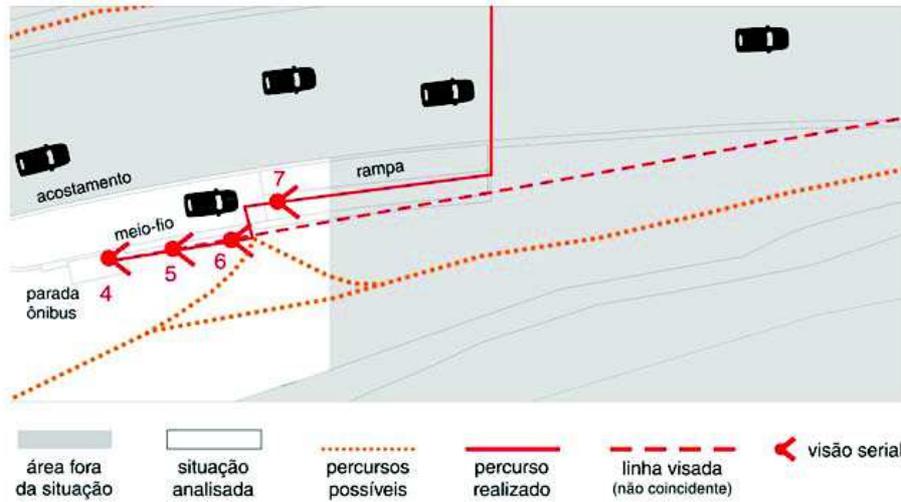
3

Fig. 2. Percurso de aproximação – FIC.  
 Fonte: Os autores; Google Street View (2015).

Diferentemente do Guggenheim que se vale da calçada em sua conexão com o tecido da cidade, o museu da FIC, além de naturalmente segregado por seu posicionamento na cidade, se isola ainda mais com relação ao entorno imediato ao cercar-se por todos os lados com um tipo de pavimento hostil à caminhada. A colocação de um revestimento de brita na totalidade do perímetro parece ter a intenção deliberada de estabelecer o isolamento da edificação com relação ao entorno imediato, conferindo a ela a condição de monumento (Fig. 2 – 3).

Quem chega de carro ao museu utilizará a parte final do percurso de aproximação acima relatado vindo por escada ou elevador do estacionamento posicionado no subsolo, tendo naturalmente sobre si os ocasionais efeitos incômodos dos elementos ao longo desse deslocamento a céu aberto.

Já aqueles que chegam pelo transporte público têm uma experiência espacial peculiar, pontuada de incômodos de diferentes naturezas. Tendo descido do ônibus o visitante vê o edifício do museu a aproximadamente 200 metros. Ele percebe imediatamente que o isolamento do lugar é povoado de automóveis em alta velocidade. Daqui, ainda que se faça um esforço para colocar o edifício do museu em foco, o campo visual é em sua maior parte apropriado pela presença de um edifício residencial, igualmente branco, de maior porte comparado ao



4



5



6



7

Fig. 3. Percurso de aproximação – FIC.  
Fonte: Os autores (2015)

museu, em estilo neomediterrâneo típico dos anos 1970 (Fig. 3 – 4). O museu, desde aqui, repousa ao fundo, meio encoberto pelo posteamto, como a última edificação nessa seqüência arquitetônica (Fig. 3 – 5).

Diante da ausência de calçamento, o visitante opta por caminhar na direção do museu se deslocando pelo acostamento da autopista. Vê-se, logo adiante, uma placa orientando o pedestre na direção do acesso ao estacionamento subterrâneo (Fig. 3 – 6). Uma rampa, paralela à rodovia, surge à frente como opção única de encaminhamento na direção do museu (Fig. 3 – 7). A outra possibilidade seria atravessar a autopista em uma operação de alto risco.

Sem outra alternativa, o visitante desce pela rampa enquanto o museu vai desaparecendo do seu campo visual (Fig. 4 – 8). Ele é acompanhado por um carro que, casualmente, também chega. O visitante não motorizado se sente desconfortável com a situação esquisita em que é colocado. No final do declive, ele se vê diante de um inconveniente cruzamento da circulação de pedestres (que se utilizará da travessia por sob o leito viário) com a circulação de veículos (que seguirá adiante) em diagonal. O diagrama abaixo mostra a precária legibilidade dessa situação; o visitante tende a seguir em frente, apesar da cancela, pois a linha de visada adiante em diagonal, mostrando a possibilidade de encaminhamento através do estacionamento, é dominante dentro do campo visual, enquanto o encaminhamento à esquerda para a travessia da autopista – a rota desejada – passa despercebido (Fig. 4 – 9).

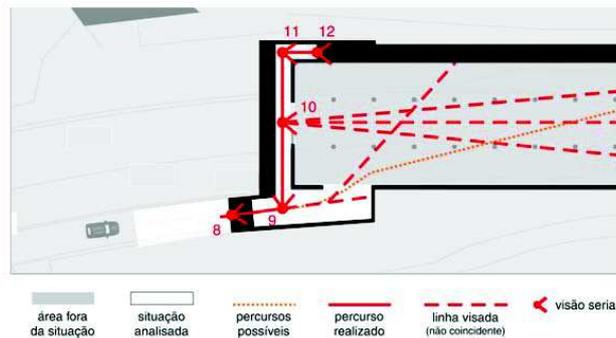
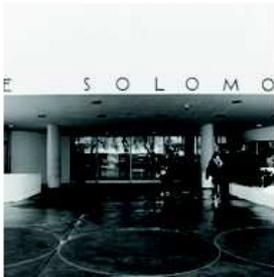
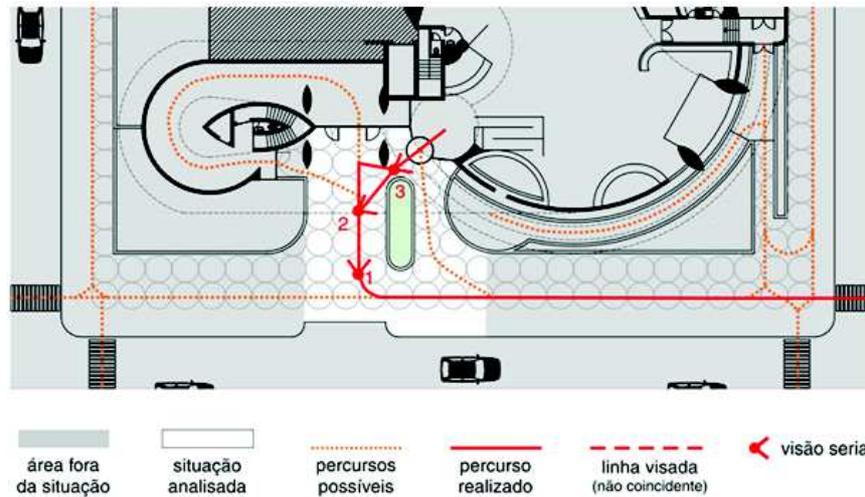


Fig. 4. Percurso de aproximação – FIC.  
Fonte: Os autores (2015).

A aproximação ao museu torna-se aqui progressivamente inusitada. O visitante experimenta nesse trecho subterrâneo uma mudança dramática nas condições, do exterior para o interior, do claro para o escuro, da visada inicialmente focada extraordinária do museu até o inesperado mergulho nesse espaço cavernoso, onde agora ele se encontra. A sensação é de confinamento (Fig. 4 – 10). Curiosamente, em meio a essa situação estranha, a sensibilidade do arquiteto revela-se em uma das paredes laterais, onde surge uma grande abertura vedada com vidro fixo, através da qual se vê o estacionamento em perspectiva (Fig. 4 – 11). O espaço é organizado por uma colunata de espaçamento e proporções precisas a sustentar a laje da autopista. Ainda que seja apenas um estacionamento, o visitante percebe que esse espaço reivindica, por conta própria, independentemente do museu ao qual serve, o *status* de obra de arte, evidenciado no ostensivo supérfluo que carrega, no brilho asséptico dos revestimentos que espelham a rigorosa axialidade perspectivada na disposição das luminárias. Curiosamente, mediante a visualização desse peculiar espaço de estacionamento, a sensação de desconforto parece ser atenuada, pelo menos para aqueles envolvidos em uma apreciação mais intelectual da arquitetura. Ainda na passagem subterrânea, o visitante percebe um clarão que o guiará de volta ao espaço aberto. Toma-se então a escadaria que encaminhará ao museu (Fig. 4 – 12).



1



2



3

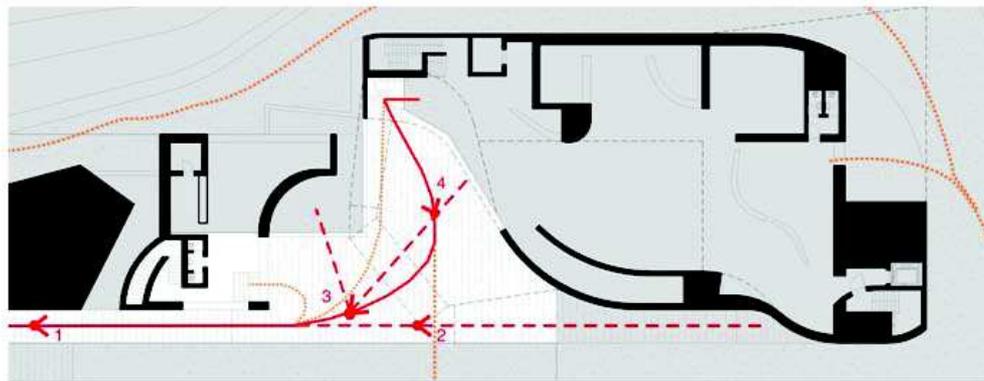
Fig. 5. Largo de acesso - Guggenheim.  
Fonte: Os autores (2015).

### Os largos de acesso

Chegando ao largo de acesso do museu Guggenheim, o visitante tem à sua frente um grande plano de vidro, frontal à sua linha de aproximação, que parece convidar ao ingresso no museu. Curiosamente, esse aparente acesso principal é em realidade a entrada da loja de *souvenirs* (Fig. 5 – 1). O mal-entendido só é desfeito quando se percebe uma porta giratória mais à direita, parcialmente escondida pelo posicionamento de um pilar, por onde de fato ocorrerá o acesso ao edifício. O diagrama abaixo descreve em planta a difícil legibilidade dessa situação.

Vê-se ali que o encaminhamento à direita, rumo à porta giratória do acesso principal, ocorre através de um estreitamento da passagem – decorrente do posicionamento próximo da floreira com relação ao pilar logo adiante –, o que acaba por confundir a percepção e dificultar o percurso do visitante (Fig. 5 – 2, 3). Vê-se também que as indicações vindas da configuração espacial do térreo, que deveriam propiciar uma adequada leitura e compreensão da seqüência espacial de acesso ao museu, provocam desorientação.

Já a chegada ao largo de acesso do museu da FIC acontece de modo menos convencional, através de uma calçada elevada, distante do meio-fio, posicionada de modo adjacente ao edifício, meio metro acima do nível do



área fora da situação  
 situação analisada  
 percursos possíveis  
 percurso realizado  
 linha visada (não coincidente)  
 visão serial



1



2



3



4

Fig. 6. Largo de acesso – FIC.  
Fonte: Os autores (2015).

leito de brita escura que se posiciona como calçada adjacente à autopista (Fig. 6 – 1). Nesse percurso elevado, o visitante vê, logo adiante, o modo inusitado como essa calçada elevada é finalizada e, de fato, obstruída pela descida de uma das passarelas tubulares – uma situação que cria uma generosa caverna (Fig. 6 – 2). De modo menos generoso, para ir adiante, em direção ao Barra Shopping, o visitante terá apenas o leito de brita como opção. Desde o ponto de vista da urbanidade – minimamente evidenciada por um calçamento utilizável – e da qualidade espacial desse espaço público, o largo de acesso ao museu é simplesmente um fim de linha.

O contato visual do visitante com esse espaço ocorre de modo progressivo, revelando um espaço despojado, quase árido, delimitado por formas brancas e semicoberto por uma das passarelas tubulares, dotando a situação de uma estranha monumentalidade cavernosa. Em posicionamento diagonal ao percurso, o visitante tem à sua frente um grande plano envidraçado com o nome da fundação, sugerindo que esteja ali a entrada principal (Fig. 6 – 3). Entretanto, no andamento imediatamente subsequente, o visitante se dará conta de que se trata apenas de um painel de vidro fixo – quando o acesso de fato ao museu encontra-se mais à esquerda e bem menos visível, quase escondido, evidenciando a legibilidade precária da porta de acesso (Fig. 6 – 4).

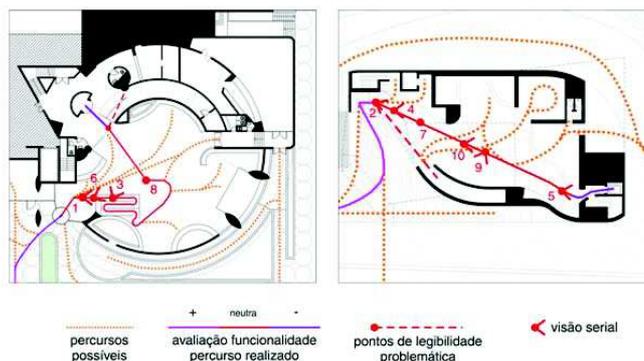
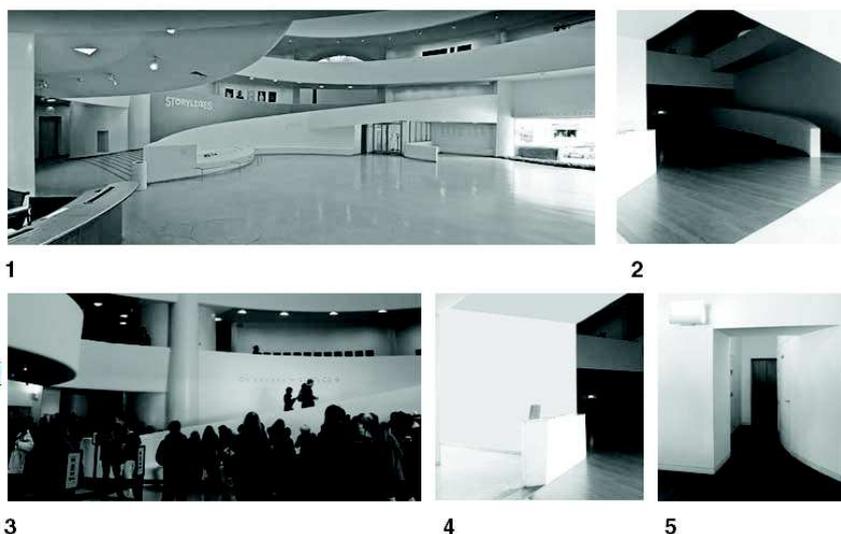


Fig. 7. Átrios – Guggenheim e FIC.  
 Fonte: Os autores; Google Interior View (2015, 2016).



### Os grandes átrios

Tanto no Guggenheim quanto no museu da FIC, o visitante, após a entrada, se depara com um grande espaço central no térreo, com um pé-direito monumental e um campo visual que oferece diferentes opções de percursos. Os diagramas abaixo mostram que, em ambos os casos, as rampas posicionadas nas laterais parecem convidar o visitante a iniciar por ali a sua caminhada (Fig. 7 – 1, 2). Curioso é que, apesar das edificações claramente oferecerem as rampas aos visitantes, a orientação recebida na recepção é de que a visita aconteça a partir dos elevadores, devendo o visitante se dirigir aos últimos pavimentos, para se valer de um percurso descendente de visitação.

Ainda assim, nos dois museus, os elevadores são acanhados e posicionados fora da rota natural de caminhada. No caso do Guggenheim, a visualização dos elevadores não é imediata a partir do ponto de acesso e tampouco clara desde o centro do espaço que é onde, aproximadamente, o visitante se encontrará após se desvencilhar do circuito interno de acesso (Fig. 7 – 3). Já no museu da FIC, os dois elevadores estão absolutamente escondidos. Na imagem abaixo, o visitante tem um elevador bastante próximo de si, posicionado no entanto de modo parcialmente encoberto pelo balcão de informações mostrado na imagem. Um segundo elevador será encontrado no final do campo visual – mostrado escuro na mesma imagem – e posicionado de modo ainda mais



6



7



8



9



10

Fig. 8. Átrios – Guggenheim e FIC.  
Fonte: Os autores (2015).

escondido que o primeiro (Fig. 7 – 4, 5). Como se vê, ambas situações têm legibilidade precária, e aceitar o encaminhamento recomendado exigirá do visitante alguma disciplina.

Já quanto à visualização da monumental espacialidade dos átrios, o Guggenheim exhibe, de modo explícito – na verticalidade circular do seu espaço central – o seu *modus operandi*, que se realiza espacialmente através da imponente espiral em rampa que conterà tanto a *promenade* quanto as exposições (Fig. 8 – 6). A leitura é clara; forma e função dialogam. Desse ponto de vista, o museu da FIC mostra ao visitante um grande espaço vertical com a forma aproximada de um setor de cilindro que tem nas paredes em ângulo reto os espaços de exposições e, ao longo da parede em curva, as rampas que se estendem, estabelecendo a ligação entre os diferentes pavimentos de exposições (Fig. 8 – 7). Ao contrário do Guggenheim, que apresenta ao visitante uma espacialidade clara, o cenário oferecido ao visitante do museu da FIC é um todo espacial complexo, onde o percurso deverá ser desvendado a cada passo. Por fim, quanto à solução de coroamento, os átrios desses dois museus têm uma evidente diferença qualitativa. Enquanto no Guggenheim a visualização da grande zenital oferece ao visitante, além do marcante desenho de Wright, a luz natural (Fig. 8 – 8), no museu da FIC temos, em paralelo à neutralidade do forro em grelha, luz artificial (Fig. 8 – 9, 10).

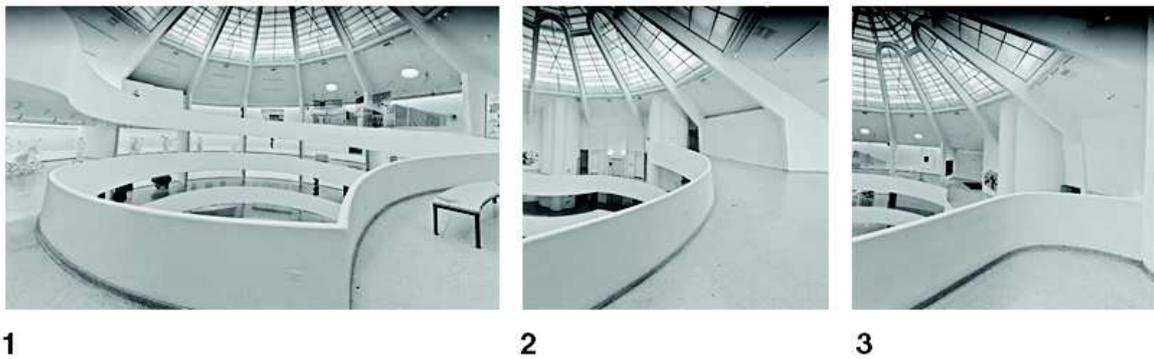
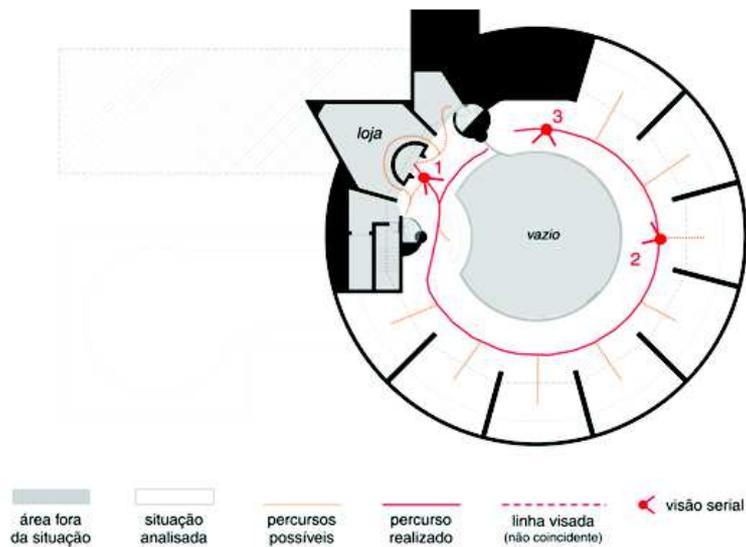
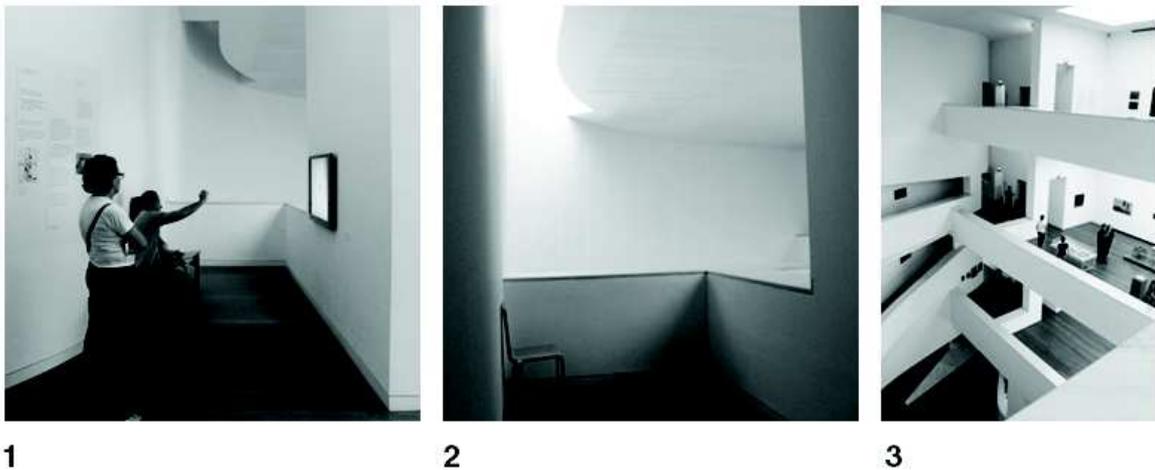
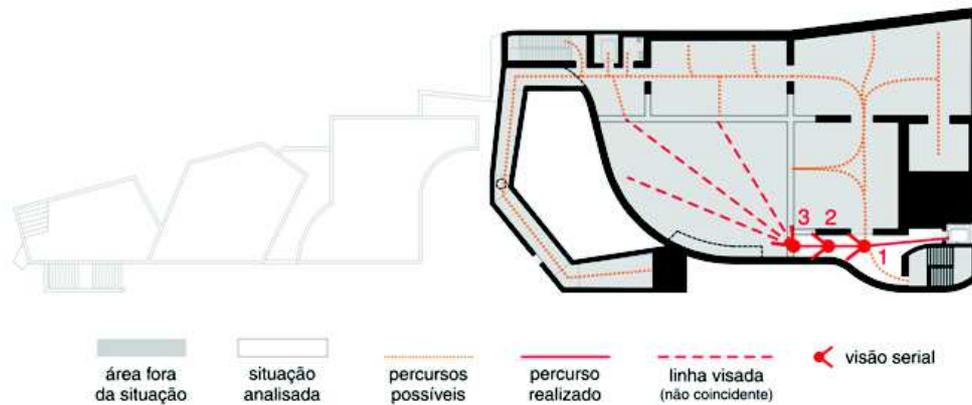


Fig. 9. Acesso às exposições - Guggenheim. Fonte: Os autores; Google Interior View (2015, 2016).

### O acesso às exposições

Ao sair do elevador no último pavimento do museu Guggenheim – seguindo o percurso recomendado –, o visitante se depara com a súbita e espetacular visualização da zenital e do grande vazio (Fig. 9 – 1). Iniciando o percurso de visitação ao museu, ele constata não estar no último andar do edifício. Para chegar ao início das exposições, deverá ainda subir pela rampa à sua direita (Fig. 9 – 2), a qual, circundando o vazio, terminará ao final, como rota sem saída, se convertendo em um balcão (Fig. 9 – 3). A situação é ambígua; muito embora tenha legibilidade, coloca o visitante em uma funcionalidade precária, tanto pelo percurso à sua frente, que será passado e repassado, quanto pela inevitável condição de subida que vai na mão contrária da visitação em descida, previamente anunciada.



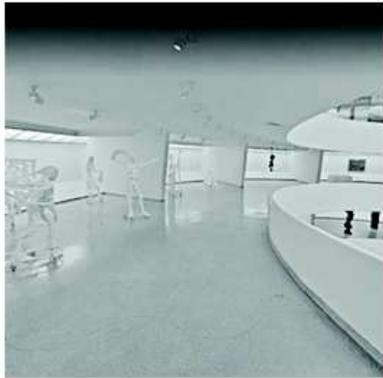
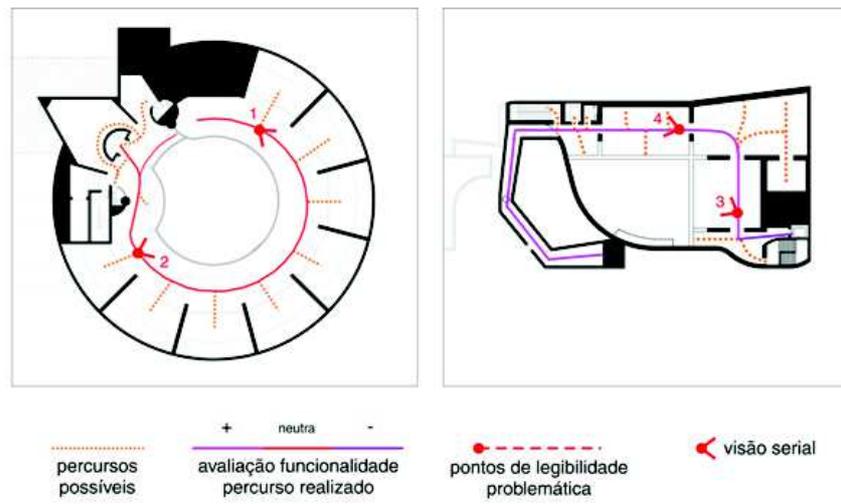
1

2

3

Fig. 10. Acesso às exposições – FIC. Fonte: Os autores (2015).

Já no museu da FIC, o visitante, saindo do elevador no último pavimento, é direcionado via um reduzido *hall* de transição a um segundo espaço, através do qual ele visualiza, ao fundo, a parede lateral em curva do grande espaço central, parcialmente iluminada por um fecho de luz vindo de cima (Fig. 10 – 1). Diferentemente da situação observada no Guggenheim, onde, ao sair do elevador no último andar, rampas, espaço monumental e zenital se mostram imediatamente ao visitante –, aqui ele se depara com um cenário labiríntico, de difícil leitura, a ser explorado e descoberto. Seguindo o caminho da luz, chega-se a uma espécie de balcão (Fig. 10 – 2), onde, do peitoril, têm-se uma visão abrangente das salas de exposição em todos os pavimentos (Fig. 10 – 3).



1



2



3



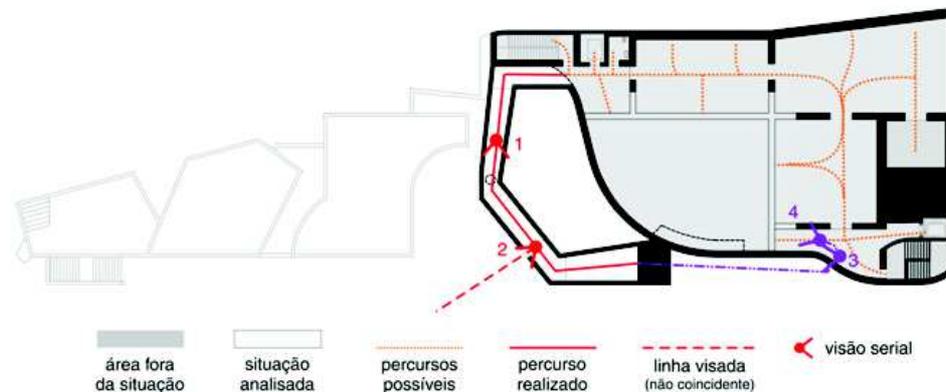
4

Fig. 11. Espaços de exposição – Guggenheim e FIC.  
Fonte: Os autores; Google Interior View (2015, 2016).

### Os espaços de exposição

Em seu percurso típico através dos espaços de exposição do Guggenheim, o visitante terá à sua frente a rampa em sutil descida emoldurada pela sequência de nichos com obras de arte à sua esquerda (Fig. 11 – 1). Nesse momento, o vazio, à direita, se apresenta em segundo plano, ainda que muitos visitantes permaneçam na mureta, socializando e/ou simplesmente apreciando o espaço e as pessoas em movimento (Fig. 11 – 2). O modo de distribuição espacial das exposições varia nos diferentes pavimentos de acordo com o tipo de acervo em exibição. O contato visual com os demais pavimentos através do vazio é permanente, criando no interior do museu uma interessante e inusitada materialização de espaço público, que é reforçada pela visualização do céu, através da grande zenital.

Já em seu percurso típico de visitação do museu da FIC, o visitante terça   sua frente, a cada pavimento, uma seqüencia de três salas de forma aproximadamente retangular dispostas em L, e conectadas verticalmente por rampas e por passarelas tubulares. Ao longo da visita o, entretanto, a percep o espacial   outra. A ausência das paredes   esquerda (ou na quina, no caso da segunda sala) torna o espaço assimétrico, e a percep o de enclausuramento inerente ao conceito de *sala*, d  lugar a uma percep o de balcão; o visitante estaria em um largo balcão que se volta para o grande  trio (Fig. 11 – 4). São espaços morfologicamente híbridos, onde o volume espacial da tradicional sala retangular   acoplado ao grande átrio através de uma seqüencia de balcões. Essa situa o espacial coloca o visitante diante de duas possibilidades de encaminhamento: rumar em dire o ao peitoril, entregando-se ao desfrute espacial do átrio, ou apreciar as obras de arte em exposi o nas demais paredes. Naturalmente a maior parte dos visitantes   atraída para o grande vazio, ficando ali por algum tempo, apreciando a espetacular espacialidade do edifício (Fig. 11 – 3), o que parece evidenciar que, desde esse ponto de vista, a monumentalidade desse edifício como espaço de uso coletivo supera de longe a sua fun o como espaço de exposi es. De modo análogo ao Guggenheim, desse peitoril o visitante pode apreciar o interior das demais salas. No entanto, curiosamente, têm-se aí integra o visual entre salas e, em paralelo, restri o de acesso entre essas mesmas salas, em decorrência de um peitoril que funciona, ainda que baixo, como uma parede divisória.



1



2



3



4

Fig. 12. Passarelas tubulares – FIC. Fonte: Os autores (2015).

### As passarelas tubulares

Na sequência da visita ao museu da FIC, o visitante terá contato com passarelas tubulares, em uma experiência espacial inusitada, e provavelmente diferente de tudo o que se conheceu até então na arquitetura de museus e, tanto quanto se sabe, no âmbito da arquitetura em geral (Fig. 12 – 1).

Percebem-se ali as rampas tubulares como situações pensadas predominantemente para o desfrute espacial, ainda que sua função última seja a de vencer a diferença de nível entre os pavimentos de exposições. Tal função, o visitante logo se dará conta, é de longe transcendida ao longo desse percurso tubular insólito, pontuado por claraboias e janelas que se abrem de modo absolutamente errático e desconexo, ora para o Guaíba, ora para o concreto branco do próprio edifício, ora para laje de piso da passarela superior. Essas situações proporcionam ao visitante a sensação da mais absoluta desconexão espacial (Fig. 12 – 2). Continuando a descida, o visitante voltará a ter contato com o grande átrio do museu e com as salas de exposições subsequentes, em um circuito contínuo ao longo de sua visita em descida (Fig. 12 – 3, 4).

Em meio a esse passeio, o visitante se dará conta de que as passarelas tubulares são elas próprias obras de arte; grandes instalações *penetráveis* que se interpõem no sistema de circulação do edifício como intervalos ali posicionados com o propósito de deliberadamente romper com uma sequência de eventos que, de outro modo, seria pautada pela regularidade. As passarelas tubulares são agregadas ao percurso como interstícios que transformam o deslocamento objetivo do visitante – em sua busca de apreciação das

exposições – em um deslocamento aberto à subjetividade, em que aqueles mais dotados de imaginação se permitem uma pausa, um abandono de rumo, um mergulho nas informações desconexas sugeridas pela comunicação do edifício com o exterior, resultando daí um percurso espetacular.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo em conta o conjunto de análises acima procedido, percebe-se que a principal diferença entre esses edifícios – e que se sobrepõe a todas as semelhanças – é aquela de natureza configuracional, e estaria no modo como se estabelece a relação entre as zonas de exposição e os percursos em rampa. Enquanto no museu da FIC as rampas são elementos autônomos, posicionados à parte e visualmente desconectados dos espaços de exposição, no Guggenheim as próprias exposições acontecem ao longo do espaço das rampas, confundindo-se com elas, uma diferença fundamental no caráter que os planos inclinados assumem nos dois edifícios. No Guggenheim, o passeio do observador mostrou que, muito embora a integração espacial do museu em torno do átrio ofereça uma experiência agregadora e socialmente estimulante, a apreciação das obras ao longo desses planos inclinados acaba prejudicada. Por um lado, a inclinação do piso torna pouco confortável a apreciação em pé das exposições, e, por outro, a falta de estabilidade faz com que o visitante seja permanentemente impelido ao movimento, atitude que termina encontrando estímulo no intenso fluxo de público. Vê-se aí que a funcionalidade das rampas fica naturalmente prejudicada no momento em que a visualização das exposições é ofuscada pela predisposição natural de tais rampas ao movimento.

Já no museu da FIC, a apreciação das exposições através da disposição clássica de salas em linha entra, como vimos acima, em competição com a atratividade vinda das visuais propiciadas pelos balcões que se voltam para o grande átrio. Funcionalidade e legibilidade tornam-se aí problemáticas. A visualização do acesso às passarelas tubulares mostrou-se igualmente problemática. No interior dos espaços tubulares, o visitante é transportado para uma situação de confinamento, em que o contato com o exterior é realizado através de aberturas desconexas que buscam colocar deliberadamente o visitante em um deslocamento de difícil compreensão. Pode-se dizer portanto que, muito embora esses edifícios tenham uma série de características formais-volumétricas em comum, eles são radicalmente distintos e opostos em termos dos respectivos arranjos espaciais. Ou seja, enquanto o Guggenheim de NY é um edifício que tem como fundamento a integração espacial associada a uma legibilidade absolutamente explícita, o museu da FIC é um edifício deliberadamente fundado na ambiguidade e que coloca o visitante em uma permanente percepção de desconexão espacial. Comparados os dois edifícios do ponto de vista do modo como ambos resolvem as suas respectivas relações entre forma e função, pode-se dizer que o museu da FIC seria uma paródia ou, se quisermos, uma sátira do Guggenheim de NY.

Um outro aspecto essencial visto acima, e de intenso contraste na comparação entre esses dois edifícios, se refere ao modo como eles se relacionam com seus respectivos entornos imediatos. Enquanto o Guggenheim se encontra imerso na cidade, proporcionando uma experiência de aproximação agradável ao visitante,

o museu da FIC encontra-se isolado. Sua implantação considera a autopista de modo inadequado, prejudicando o acesso do visitante e, em consequência, a performance do museu como ativador social e cultural do seu entorno. Assim, o museu da FIC continua sendo, nove anos após a sua inauguração, um lugar quase imaginário para os porto-alegrenses, algo de que se tem notícia, mas que não faz parte do dia a dia da cidade.

Mesmo considerando que na comparação com o Guggenheim, cuja implantação é muito favorecida por estar em uma quadra central da cidade de Nova York, o museu da FIC seja prejudicado, o que se vê é o descaso com o visitante. Isso fica evidente no compartilhamento de espaço, assumido como natural, entre carros e pedestres na rampa que dá acesso ao estacionamento, e que resulta em um percurso de aproximação no mínimo insólito para um edifício público. Não esqueçamos de que essa é a única possibilidade de o visitante pedestre ou de o visitante usuário do transporte público chegarem ao museu. Em um edifício tão pródigo em rampas e passarelas, é curioso que a solução de acesso do pedestre não tenha se valido, e mesmo tirado partido, de recursos desse tipo na aproximação do público. Não se pode, no entanto, alegar que haja um favorecimento ao visitante motorizado – visto que esse também será necessariamente alvo dos elementos naturais, caminhando a céu aberto, antes de chegar ao edifício do museu. E o que dizer do pedestre que por ali passa e que é compulsoriamente conduzido ao passeio de brita solta que margeia a rodovia? Seria esse conjunto de espacialidades estranhas, recursos de arquitetura utilizados deliberadamente para provocar desconexão, desconforto e incômodo? Custoso crer.

Pode-se dizer, em conclusão, que, sendo os dois edifícios tomados como objetos de estudo neste trabalho como paradigmas do imaginário arquitetônico, é natural que, ao longo do procedimento de análise acima relatado, tenha ocorrido o desmonte de imagens e verdades tidas como absolutas, construídas inconscientemente no mundo da arquitetura com base na admiração pelos autores e no contato com incontáveis fotos, documentários, livros e matérias de revista que documentam os ilustres edifícios. A ferramenta utilizada nesta tarefa de desmonte foi a pura e simples verificação da realidade concreta oferecida por esses edifícios em sua relação com o corpo em movimento. A descrição dessa espacialidade através do *método do observador*, ofereceu uma análise objetiva das diferentes condições experienciadas pelo visitante nesses edifícios, tendo em conta a *qualidade espacial* que é oferecida ao indivíduo, a partir do ponto de vista tomado neste trabalho. Em paralelo ao interesse temático deste artigo, por esmiuçar as entranhas de edifícios de tal modo emblemáticos, houve, ao longo do trabalho, por um lado, um interesse de desenvolvimento teórico envolvendo uma busca contínua de descrever de modo o mais detalhado possível os elementos constituintes da dita *qualidade espacial* e, por outro lado, um interesse de desenvolvimento metodológico, na busca de descrever do modo mais efetivo possível os *efeitos da arquitetura* sobre o observador em movimento, por meio de uma descrição articulada, utilizando diagramas, imagens e texto. Nesse sentido, entende-se que, tanto do ponto de vista teórico quanto do ponto de vista metodológico, o procedimento acima utilizado, além de evidenciar um rico potencial descritivo, deixa um conjunto de possibilidades em aberto passíveis de serem implementadas em trabalhos futuros.

## REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Douglas. Sobre o papel da caminhada na arquitetura. *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo*, Belo Horizonte, v.22, n.31, p. 97-115, 2015. DOI: 10.5752/P.2316-1752.2015v22n31p96.
- AGUIAR, Douglas. Qualidade especial: configuração e percepção. *Políticas Públicas e Cidades*, v.4, n.1, p. 8-28, 2016. DOI: 10.23900/2359-1552.2016v4n1p8.
- BALLON, Hillary; CARRANZA, Luis; KIRKHAM, Pat; LEVINE, Neil; MAREFAT, Mina; SIRY, Joseph; SPECTOR, Nancy; STIPE, Margo. *The Guggenheim: Frank Lloyd Wright and the making of the modern museum*. Nova York: Solomon R. Guggenheim Foundation, 2009. 228p.
- CABRAL, Cláudia. No lugar: o desenho de Siza para Porto Alegre. *Arquiteturarevista*, São Leopoldo (RS), v.5, n.2, p.84-91, 2009.
- COMAS, Carlos Eduardo. Il cielo brasiliano de Siza. *Domus*, Milão (Itália), n.893, p.44-53, jun 2006.
- MARTINEZ, Alfonso Corona. *Ensayo sobre el proyecto*. Buenos Aires (Argentina): Nobuko, 1998. 250p.
- CULLEN, Gordon. *Townscape*. Londres: Architectural Press, 1971. 199p.
- HILLIER, B.; HANSON, J.; PEPONIS, J., HUDSON, J.; BURDETT, R. Space Syntax: A different urban perspective. *Architecture Journal*, Londres, n. 30, p. 47-63, nov 1983.
- KEY, Sora; GROSS, Mark; DO, Ellen Yi-Luen. Computing Spatial Qualities for Architecture. In: ANNUAL CONFERENCE OF THE ASSOCIATION FOR COMPUTER AIDED DESIGN IN ARCHITECTURE (ACADIA), 28.: Silicon + Skin: Biological Processes and Computation, 2008, Minneapolis, Minnesota. *Silicon + Skin: Biological Processes and Computation: Proceedings...* Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota, 2008, p. 472-477.
- KIEFER, Flávio; CANAL, José Luiz; FIGUEIRA, Jorge; FRAMPTON, Kenneth; SEGRE, Roberto. *Fundação Iberê Camargo: Álvaro Siza*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. 176p.
- LE CORBUSIER [1937]. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2006. 210p.
- LYNCH, Kevin [1960]. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. 227p.
- ROSSO, Silvana. Paredes retas e superfícies onduladas. *Arquitetura e Construção*. São Paulo, n.171, p.40-51, 2008.
- SCHMARSOW, Auguste. The essence of architectural creation. In: *Empathy, Form, and Space, Problems in German Aesthetics: 1873-1893*. Santa Monica: The Getty Center Publication Programme, 1994, p. 281-297.
- SERAPIÃO, Fernando. Fundação Iberê Camargo. *Projeto Design*, São Paulo, n.341, p.48-69, 2008.
- VITRÚVIO [Marcus Vitruvius Pollio]. *Tratado de arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 2007. 560p.

### Nota do Editor

Data de submissão: 07/07/2017

Aprovação: 27/09/2017

Revisão: Lia Cremonese

---

#### Andrya Kohlmann

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, RS.  
andryakohlmann@gmail.com

#### Douglas Vieira de Aguiar

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, RS.  
douglasaguiar@ufrgs.br