

ATENCIOSAMENTE,

A PERCEPÇÃO ARQUITETÔNICA DOS ESPAÇOS MUSEOLÓGICOS CONTEMPORÂNEOS

Leonardo de Oliveira Pina Soares (IC) e Rafael Manzo (Orientador)

Apoio: PIVIC Mackenzie

RESUMO

Como método de análise arquitetônica, essa pesquisa, utiliza a abordagem fenomenológica, baseada no sistema filosófico, criado por Edmund Husserl e por ele descrito como análise descritiva dos processos psicológicos do pensamento. De acordo com o filósofo, a única possibilidade de se conhecer um objeto plenamente, é através da interação, entre este e o sujeito, ambos compartilhando o mesmo tempo-espaço. Em outras palavras, o entendimento de mundo está muito mais associado à experienciá-lo do que a conhecê-lo cientificamente.

Diante disto, tanto arquitetura quanto na arte, refletir quanto a funcionalidade é tão importante quanto raciocinar sobre como o espaço será vivenciado. Pensar em como promover sensações que potencializem a experiência de ser e estar no mundo.

Em paralelo a isso, os museus surgem como usos, que por pressuposto, se centram nas relações entre subjetividade e objeto, isto é, na dinâmica entre sujeito e obra. Ainda acerca este tipo de espaço, pode-se afirmar, que mesmo dentro das necessidades funcionais programáticas, os museus apresentam, um alto grau liberdade projetual, que dificilmente haveria em outros tipos de uso, sendo um campo de estudo privilegiado para entender, como a arquitetura pode se tornar um suporte de expressão comunicacional.

Diante disso, para compreender como os museus contemporâneos manipulam as percepções relativas as obras arquitetônicas, foi feito um estudo sobre o “Museu judaico de Berlim”, do arquiteto Daniel Libeskind. Uma obra que se sobressai, não só por suas características desconstrutistas, mas também, como referência, no que diz respeito, a sua alta carga simbólica e a forma como lida com as percepções dos indivíduos, diante do espaço arquitetônico.

Palavras-chave: Arquitetura, Museus, Percepção.

ABSTRACT

As a method of architectural analysis, this research utilizes the phenomenological approach based on the philosophical system created by Edmund Husserl, which is described as a descriptive analysis of the psychological processes of thought. According to the



philosopher, the only way to fully understand an object is through the interaction between the object and the subject, both sharing the same time and space. In other words, understanding the world is much more associated with experiencing it than with knowing it scientifically.

In this context, both in architecture and art, reflecting on functionality is as important as considering how the space will be experienced. It is crucial to think about how to promote sensations that enhance the experience of being and existing in the world.

Museums, in turn, emerge as spaces that, by their nature, focus on the relationships between subjectivity and object, that is, on the dynamics between the subject and the artwork. Even within the constraints of functional programming needs, museums offer a high degree of design freedom that is rare in other types of usage, making them a privileged field of study for understanding how architecture can serve as a medium of communicational expression.

To understand how contemporary museums manipulate perceptions related to architectural works, a study was conducted on the "Jewish Museum Berlin," designed by architect Daniel Libeskind. This work stands out not only for its deconstructivist characteristics but also for its high symbolic content and the way it addresses the sensory perceptions of individuals within the architectural space.

Keywords: Architecture, Museums, Perception.

1. INTRODUÇÃO

O estudo do tema “A percepção arquitetônica dos espaços museológicos contemporâneos”, surgiu, com o propósito de investigar como aspectos subjetivos e simbólicos do espaço podem ser associados ao fazer arquitetônico.

A escolha dos museus como objeto de estudo, se justifica pela sua singularidade em comparação a outros tipos de uso. Enquanto muitos programas arquitetônicos seguem normas e funções mais rígidas, os museus oferecem maior flexibilidade, tanto formal quanto funcional, possibilitando decisões projetuais que podem ser consideradas mais livres. Essa liberdade está relacionada não apenas com a natureza artística dessas edificações mas também às exigências programáticas características do próprio uso, como a demanda por amplos vazios internos. Essas particularidades, fazem dos museus um campo privilegiado para investigações relacionadas ao espaço arquitetônico e de como equilibrar as questões funcionais com os aspectos subjetivos presentes nas edificações.

Primeiramente, para a compreensão do tema, foram estudados conteúdos associados a fenomenologia - ciência relacionada ao estudo da experiência de ser e estar no mundo - exposta no livro “A crise da humanidade europeia e a filosofia” do filósofo e matemático alemão Edmund Husserl. A partir disso, foram estudados teóricos, como Juhani Pallasma, no livro “Essências”, que expõe que maneira a arquitetura pode ser concebida e analisada através desse tipo de análise.

Para isso, foi necessário entender as diferenças entre sensação e percepção, além de, conceitos associados a concepção do que é o espaço arquitetônico. Ademais, foram feitas breves investigações a respeito as percepções, dos ambientes construídos, pela dimensão formal, simbólica e antropológica, do espaço. Essas pesquisas foram baseadas nos livros, “Percepção Visual Aplicada a Arquitetura e a Iluminação” de Mariana Lima; no livro “Semiótica” de Charles Pierce e nos trabalhos de Edward Hall, sobre proxêmica, com o livro “A dimensão oculta”.

Depois disso, como forma de introduzir a temática correspondente as atmosferas museais, efetuou-se uma pesquisa relativa a história e ao processo de desenvolvimento dos espaços museológicos, baseado em 2 trabalhos acadêmicos “2 museus no Brasil: Estudos sobre a Fundação Iberê Camargo e o Parque Nacional Serra da Capivara” do arquiteto, Antônio Fabiano, e também, do trabalho publicado Revista ARQTEXTO, com o título “Arquitetura de Museus” do arquiteto Flavio Kiefer.

Para o desenvolvimento dessa análise, foi feita uma pesquisa sobre a obra do “Museu Judaico de Berlim”, do arquiteto Daniel Libeskind. No decorrer da investigação, serão abordados aspectos intangíveis presentes na constituição dos espaços arquitetônicos. Os estudos também abordarão características no âmbito urbano, funcional e fenomenológico do edifício, com o intuito de compreender, como o arquiteto é capaz de conceber uma obra cuja intenção projetual se centra em conduzir as percepções dos transeuntes, através do espaço arquitetônico.

Vale salientar que a análise da obra “Museu Judaico de Berlim”, não partiu de uma interpretação pessoal, mas das próprias análises feitas pelo arquiteto. Para isso, foram utilizados documentos como - fotos, plantas, cortes e elevações - disponibilizados site de Libeskind, além de videografias, documentários e entrevistas com o autor, como ferramentas de aproximação e análise do projeto. Além disso, a pesquisa também se baseou nos trabalhos acadêmicos de investigação da obra, como o TCC “A Fenomenologia na Arquitetura: O caso do Museu Judaico de Berlim” das arquitetas Kevilyn Y. H. Cruz e Tainã L. Simoni.

2. DESENVOLVIMENTO DO ARGUMENTO

A abordagem fenomenológica na arquitetura

Fenomenologia é um método de raciocínio, originado pelo filósofo e matemático alemão Edmund Husserl, que por conceito, compreende-se pelo estudo dos fenômenos, isto é, daquilo que se apresenta diante da realidade.

Esse raciocínio, surgiu em um período em que a filosofia passava por uma grande crise, na qual, questionava-se a eficácia desta, como método de abordagem analítica. Havia um debate, dentro da academia, que a desqualificava, argumentando que o empirismo era o único método correto e com autoridade suficiente para compreender a realidade, de maneira eficaz. (Husserl, 2008)

Dentro desse contexto, Edmund Husserl, desenvolveu um método de abordagem, no qual, o filósofo defendia que era apenas por meio dos fenômenos - interações entre sujeito e objeto - que se poderia apreender a realidade, e que somente a partir dessa interação, que o ser poderia experienciar a vida – algo incontestável empiricamente. Husserl, a partir disto, desenvolveu um método de análise para a própria filosofia, dividindo-a entre fatos concretos – incontestáveis - e discussões em suspensão - que ainda não conseguem ser provadas. (Husserl, 2008)



Em paralelo a isso, e se apropriando desse tipo de abordagem, arquitetos como Juhani Pallasmaa, estudaram o que faz uma arquitetura ser percebida e vivenciada de maneira mais intensa, entendendo por meio de quais parâmetros, obras intensificam a experiência de ser e estar no mundo. De maneira breve, esses teóricos defendem, que para alcançar isto, é necessário enriquecimento dos estímulos sensoriais, dentro das edificações.

Sentidos, sensações e percepção:

Os sentidos são o fenômeno psíquico responsável por ser o meio, ao qual, os seres vivos interagem com o ambiente, seja ele externo ou interno. Estes podem ser divididos em 5 – paladar, audição, olfato, visão e tato. (Lima, 2020)

A partir da interação, entre o ambiente externo e os seres vivos, órgãos sensoriais captam essas informações e as transformam em impulsos nervosos, que chegam ao cérebro, que as decodifica em sensações. (Lima, 2020)

Estas podem se dividir em 3 grupos, sendo elas as sensações externas, internas e especiais. As externas são caracterizadas por serem respostas dos órgãos sensoriais, cuja origem do estímulo, é exógena. Por exemplo, apenas conseguimos enxergar cores porque os objetos do nosso entorno, refletem a luz, dentro de determinadas variações de frequência, que chegam à retina e a traduz em cores. (Lima, 2020)

As sensações internas atuam por meio das informações captadas pelos sentidos externos, e são responsáveis pela orientação do indivíduo. Eles atuam em áreas relacionadas à coordenação motora, equilíbrio, além de questões associadas a funções orgânicas no corpo humano (Lima, 2020). Ainda dentro das sensações internas, existem as sensações internas especiais, que estão associadas às necessidades fisiológicas como sede, fome, fadiga, etc. (Lima, 2020)

Como resultado da interação entre as sensações captadas e os filtros de psique individuais e culturais - constituídos a partir da história de cada indivíduo - surge o que pode ser entendido, como a percepção. (Lima, 2020)

Existem vários fatores que podem interferir a percepção que se têm diante da realidade. Em primeiro lugar, evidencia-se que nossa consciência sobre o ambiente, está intimamente relacionada, ao grau de sensibilidade dos nossos sentidos e com a existência deles. Um cego apreende o mundo de uma maneira completamente diferente de um surdo,

uma pessoa que não enxerga cores ou é míope vê uma paisagem de uma maneira diferente de uma pessoa com uma visão normal. (Lima, 2020)

Em segundo lugar, a percepção sobre determinado objeto depende, invariavelmente, que o receptor e o objeto estejam na mesma posição no tempo-espço. Qualquer tentativa de análise fora desse padrão, é limitada, pois não se pode apreender de maneira plena, todas as questões que abrangem um objeto, como cheiro, materialidade, som, etc. Em decorrência disso, uma foto ou um vídeo, são insuficientes para uma análise completa de um estudo de caso, por exemplo, pois um vídeo se limita apenas a um ou dois estímulos sensoriais o que impossibilita a compreensão da obra por completo. (Lima, 2020)

Em terceiro lugar, a percepção de um espaço, depende das experiências prévias de um determinado sujeito, da sua cultura, educação e história de vida que possuiu. É através dessas memórias que um indivíduo gera interpretações dos estímulos sensoriais, do entorno que o circunda, transformando-os em uma percepção consciente de sua realidade. (Lima, 2020)

O espaço arquitetônico

A definição mais simples e intuitiva, que pode ser concebida para definir o espaço arquitetônico, é definida pelo não construído, pelo vazio entre as paredes de uma edificação. No entanto, talvez essa definição não seja suficiente, para compreender toda complexidade e dinamismo do espaço, objeto, cujas interpretações podem ser transformadas dependendo do contexto e da história de vida de cada indivíduo. (Zevi, 2009)

Para Bruno Zevi, o espaço arquitetônico pode ser representado de diferentes formas incluindo, plantas, cortes, elevações, fotografias e vídeos. No entanto, embora essas ferramentas sejam formas validas de representação, elas não substituem a análise presencial da obra, devido ao fato do espaço estar em constante mutação, podendo sofrer variações de agentes como a luz, escala, uso e contexto no qual está inserido, sendo este, um sujeito ativo que molda e é moldado pelo meio e as atividades programáticas que ele abriga. (Zevi, 2009)

Dentro dessa perspectiva, para entender a arquitetura em sua plenitude é necessário experienciá-la, de maneira a estar sujeito aos diferentes agentes capazes de constituir a percepção do espaço arquitetônico.

A percepção do espaço arquitetônico

A percepção do espaço arquitetônico, pode ser entendida como a forma como se interpreta o espaço gerado a partir de uma edificação. Como explicitado anteriormente, tais interpretações estão sujeitas a sofrer interferências, associadas a características como dimensão, proporção, iluminação, formas, cores, texturas, volumes. (Pallasma, 2018)

Vale salientar que todo tipo de percepção é individual, ou seja, um mesmo espaço pode ser compreendido e vivenciado, de diferentes maneiras, por diferentes indivíduos

Para entender melhor como algumas dessas características podem se desenvolver no âmbito arquitetônico, serão introduzidos, alguns princípios da Gestalt, da Semiótica e da Proxêmica, com o intuito, de alcançar uma análise mais objetiva e próxima, às possíveis interpretações, que os projetos arquitetônicos são capazes de despertar.

A Percepção do espaço arquitetônico através da dimensão formal (Gestalt)

No início do século XX, alguns pesquisadores alemães, como Max Wertheimer, Wolfgang Kohler e Kurt Koffka se interessaram em estudar como a percepção visual é organizada pelos seres humanos e para isso desenvolveram a Escola Gestalt de Psicologia. A palavra Gestalt, por conceito, não tem uma tradução direta, mas seu significado estaria próximo ao “estudo da boa forma” ou “forma como um todo”. (Lima, 2020)

De acordo com os princípios da Gestalt, se tratando de elementos visuais, não é possível ter conhecimento do todo, através das partes, apenas das partes, através do todo. Ou seja, é apenas por meio da percepção da totalidade que se pode compreender e assimilar qualquer tipo de componentes gráficos, em sua plenitude. (Lima, 2020)

A partir disso, arquitetura se apoderou dessas pesquisas para compreender porque algumas obras são mais pregnantes¹, ou seja, mais facilmente apreendidas do que outras. Constatou-se que as formas mais limpas, com menos informações gráficas - como recortes, cores e elementos destoantes – são mais facilmente lembradas e reconhecidas pelos demais, atribuição estratégica, para aqueles que almejam produzir edificações de caráter icônico, como é o caso, de muitos museus ao redor do mundo. (Lima, 2020)

Percepção do espaço arquitetônico através da dimensão simbólica (Semiótica)

Semiótica, é uma ciência da linguística, criada pelo filósofo estadunidense Charles Peirce, definida pelo estudo da interpretação dos signos, isto é, da análise das mensagens,

¹ Pregnância (do alemão *Prägnanz*) é a capacidade de perceber e reconhecer formas

sentidos e simbologias, de todos os elementos comunicacionais, que constituem a realidade, o que pode englobar, tanto componentes verbais, quanto não verbais. (Pierce, 2003)

É importante ressaltar, que o modo, em que mesma informação, chega a diferentes receptores, pode estar sujeito a compreensões distintas, diante de fatores culturais e históricos, de cada indivíduo. (Pierce, 2003)

Pierce afirmava que a consciência humana interpreta a realidade por meio de uma tríade interconectada, dividida em signo (representação), objeto (aquilo que o signo representa) e interpretante (o que o receptor interpreta diante do signo). (Pierce, 2003)

A partir disso, a arquitetura se apropriou dessa ferramenta, para a análise e o desenvolvimento de projetos arquitetônicos. Através do entendimento das dinâmicas da linguagem, os projetistas, conseguem manipular a arquitetura – signo - como um suporte para expressão das mensagens que visam transmitir – objeto - aos interpretantes – visitantes ou habitantes do espaço arquitetônico.

A percepção do espaço arquitetônico através da dimensão antropológica (proxêmica):

O termo proxêmica foi cunhado pelo antropólogo Edward T. Hall e designa-se ao estudo, de como os indivíduos interagem com o espaço compartilhado. De acordo com as pesquisas, as pessoas apresentam distâncias de espaço pessoal, definidas por afastamentos considerados socialmente aceitos, estipulados, em 4 categorias que variam com o grau de intimidade: distância íntima (15-45 cm); distância pessoal; (45-120 cm); distância social: (1,2-3,5 m) e distância pública: (acima de 3,5 m). (HALL, 2005)

É importante evidenciar, que dependendo do contexto cultural, essas distancias podem variar (HALL, 2005). Portanto, os arquitetos devem considerar essas distancias, de maneira compatível as intenções e contextos sociais, onde os projetos serão feitos, e modo a evitar imprevistos ou inconvenientes.

Conceituação de museu, seus tipos e sua evolução história

Por ser um espaço de difícil definição, diversas entidades concebem o museu de diferentes maneiras, dentre elas, o Conselho Internacional de Museus (ICOM), em 24 de agosto de 2022, conceitua:



“Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos e ao serviço da sociedade que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Abertos ao público, acessíveis e inclusivos, os museus fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Com a participação das comunidades, os museus funcionam e comunicam de forma ética e profissional, proporcionando experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimentos”.

Diante disso, esses espaços podem assumir várias tipologias, existindo numerosos tipos de concepções museais, como os museus históricos; os museus de ciência e técnica; os museus etnográficos, os museus de arte; os museus de história natural; museus temáticos, dentre outras. Todas essas tipologias demandam modos particulares de lidar com o espaço, apresentando, necessidades programáticas distintas e evidenciando o dinamismo que esse tipo de espaço apresenta, podendo se transformar, à medida do objeto que pretende se expor.

A origem do termo museu, advém da palavra grega “Mouseion”, e significa “santuário dos templos dedicados às musas, que recebem doações, ex-votos, oferendas...”. De acordo com a Mitologia Grega, nove musas, filhas de Zeus e Mnemosine, eram responsáveis pela preservação da memória, sendo que cada uma delas tinha a atribuição de preservar uma área do conhecimento. (Kiefer, 2000)

Em outras palavras, o museu era um local de conservação daquilo que a sociedade desejava preservar e guardar, seja por fatores simbólicos, artísticos, históricos ou científicos. Objetos que de alguma maneira ajudariam a contribuir com a cultura das futuras gerações. (Fabiano Junior, 2010)

Vale salientar, que essa necessidade de se colecionar objetos precisos (coleccionismo) é uma característica inerente à própria natureza humana: (Fishmann, 2003).

"o primeiro registro de que se tem notícia a esse respeito envolve o Mouseion de Alexandria, fundado por Ptolomeu Soter por volta de III a.C. na cidade egípcia de mesmo nome, que abrigava a biblioteca e objetos artísticos com o propósito de que seus internos recebessem as musas em forma de inspiração; constituía menos um museu do que um centro de altos estudos da cultura helenística, onde os melhores eruditos e sábios da época podiam desfrutar da numerosa coleção de obras clássicas do saber antigo refletir sobre sua condição de privilégios por uma sociedade que os permitia viver para pensar, criar e transmitir conhecimento." (Fishmann, 2003, p.14).

Na Europa, durante a idade média, o colecionismo era marcado, principalmente pela acumulação de tesouros religiosos - pela igreja e pelos os senhores feudais - podendo ser utilizado como moeda de troca em períodos de crise. (Fabiano Junior, 2010)

Em decorrência da ascensão do período moderno – com o desenvolvimento das tecnologias marítimas e ascensão a das grandes navegações - foram criados os “gabinetes de curiosidade”. Esses lugares apresentavam a função de expor, objetos preciosos, rochas, conchas, fósseis e saques, oriundos da colonização, de outros países, fora do continente europeu. Atualmente, esses objetos constituem as bases dos museus nacionais europeus, criados no século XVIII. (Fabiano junior, 2010)

Ademais, ainda neste intervalo, o pensamento cientificista transformou gradualmente a perspectiva da sociedade de teocêntrica para antropocêntrica. Tal fato culminou, num processo de maior valorização e abertura para subjetividade humana no campo da arquitetura e das artes. Por consequência, os padrões estabelecidos, no período clássico, começaram a perder legitimidade, dando a oportunidade para a exploração novas expressões e soluções, em diversos campos da cultura europeia. (Fabiano Junior, 2010)

Em paralelo a isto, em decorrência da queda do poder monárquico, no fim do século XVIII, teve-se a ideia de abrir os palácios e as relíquias a visita do público. Os palácios foram convertidos em museus, como um símbolo da tomada do poder pela burguesia. (Fabiano Junior, 2010)

Progressivamente, surgiu a necessidade de se construir espaços, cuja função, desde sua origem, fosse a de museu. Algumas propostas, como modelo Beaux-Arts, defendiam os padrões clássicos, como a melhor forma disponível de se produzir arquitetura. Entretanto, este modelo foi questionado com relação a sua aplicabilidade e julgado anacrônico – tanto em consequência dos avanços técnico-científicos, quanto em relação aquilo que representavam, com ideais estéticos, defendidos pelo antigo regime. (Fabiano Junior, 2010)

Em seguida, no início da década de 40, a divulgação dos ideais modernistas Le Corbusier - como “forma segue a função” e a “máquina de morar” - geraram transformações na perspectiva de uma parcela significativa dos arquitetos, provocando, incompatibilidades acerca dos pensamentos da época, frente aos museus que estavam sendo desenvolvidos. (Fabiano Junior, 2010)

Carta de Lúcio Costa, em viagem pela Europa em 1926, ao visitar Louvre:

“Levei dias para me aclimatar com o Louvre. Que mundo, que inestimável tesouro. Pena é ser tão francamente museu - prefiro apreciar as obras de arte em palácios ou antigos hotéis. É menos catalogado, menos arrumado, empilhado. Por maior que seja o prazer que se tenha de ver cada quadro de per si, o conjunto, assim em massa, amontoado, cansa, aborrece. A vizinhança destrói, a quantidade desvaloriza...” (Costa, 1995, p.138)

Mesmo havendo descontentamento, a realização de museus com concepções arquitetônicas modernistas, ocorreu de maneira tardia. Dentre as principais propostas de museu do período, destacam-se a concepção não construída, o “Museu Sem Fim”, de Le Corbusier; o “Museu Guggenheim”, de Frank Lloyd Wright e o “*Museum für Gestaltung Zürich*”, de Walter Gropius. (Kiefer, 2000)

Embora esses museus representem avanços significativos, dentro desses usos, eles não representam a totalidade da produção arquitetônica modernista, que com o passar do tempo, começou a ser criticada, por produzir diversos exemplos de edificações, que ignoraram as relações subjetivas dos usuários com os espaços construídos, que por consequência, levaram as obras a deterioração.

A partir da década de 1980, essas críticas contribuíram para que houvessem transformações nas formas de se fazer arquitetura, que culminaram no que hoje é conhecido como arquitetura contemporânea, e suas diversas ramificações. Atualmente, em diferentes usos, existe a tendência de equilibrar a funcionalidade com aspectos mais subjetivos das edificações, especialmente relacionados constituição de programas arquitetônicos como os museus.

Espaços museológicos contemporâneos

Para compreender como os museus de arte, de arquitetura contemporânea, se organizam, é fundamental entender o conceito de arte contemporânea. Esse movimento artístico emergiu em meados do século XX, influenciado por eventos como a Segunda Guerra Mundial, a ascensão da cultura de massa e da globalização, em um período de transição da era industrial para a era tecnológica. A arte contemporânea inclui diversas linguagens e estilos, como a Pop Art, o Minimalismo, a Arte Conceitual, a Arte Povera, a Land Art e a Arte Urbana.

Esse movimento artístico, foi caracterizado por gerar uma ruptura, na forma como a arte é interpretada. Antes, a competência de um artista era medida, de maneira objetiva,

através da sua capacidade de reproduzir a realidade, por intermédio da técnica. Em oposição a isto, os valores empregados na arte contemporânea, passaram por uma transformação significativa, a respeito dos parâmetros, de como a arte é qualificada. Atualmente, as interpretações e os aspectos subjetivos, intangíveis do ofício, se tornaram os protagonistas, do que se constitui o fazer artístico.

A partir dessa observação, diversos arquitetos ao projetar museus e outros tipos de programas, utilizaram as edificações arquitetônicas como suporte de expressão artística. Dentre os exemplos, de museus contemporâneos, que atuam, dentro dessa perspectiva, podemos citar o “Museu da Natureza”, na Serra da Capivara, coordenado pela arquiteta Elizabete Buco, além de exemplos internacionais, como o “Museu Kolumba” de Peter Zumthor e o “Museu Judaico de Berlim”, de Daniel Libeskind, edifício, que será utilizado como o estudo de caso dessa pesquisa.

Vale salientar, que os espaços museais contemporâneos, estão passando por um momento de transformação conceitual, principalmente ligados aos avanços tecnológicos associados as ferramentas de comunicação e transmissão do conhecimento (Ferreira, 2001 e Rocha, 2001)

Dentro desse contexto, embora os museus ganhem visibilidade, a função expositiva dos museus de arte, está perdendo parte de sua relevância, dando espaço a outros tipos ferramentas e suportes de expressão, que podem ocorrer tanto através meios digitais, quanto por meio suportes físicos, como a arquitetura.

Diante dessa perspectiva, artistas e arquitetos, estão explorando formas diferentes de se exposição. Uma das abordagens está ocorrendo, em direção as experiências imersivas e sensoriais – como é o caso do Museu Judaico de Berlim

Análise do Museu Judaico de Berlim - Daniel Libeskind

O projeto “Between the Lines”, venceu um concurso internacional em 1989 para a construção do Museu Judaico de Berlim. O edifício que é reconhecido por suas formas irregulares e alta carga simbólica, buscando, transmitir através do espaço arquitetônico, a história do povo judaico, na Alemanha, durante a Segunda Guerra Mundial. (Figura 1)

Figura 1: Fotografia aérea do Museu Judaico de Berlim



Fonte: Site do arquiteto - Daniel Libeskind²

Ficha técnica:

Localização: Berlim, Alemanha

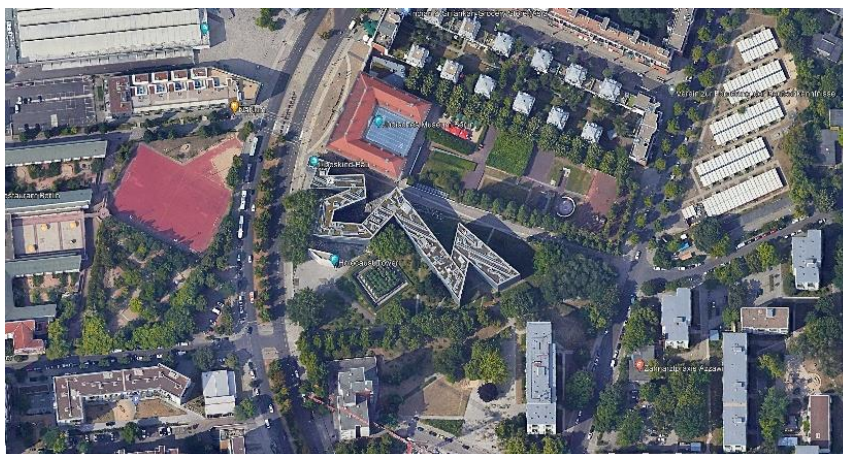
Ano em que foi concluído: 2001

Área: 15000 m²

Análise Urbana:

O museu está situado na cidade de Berlim, na Alemanha, entre as ruas Lindenstraße, Franz-Klühs-Straße e Alte Jakobstraße. A área é bem servida por transporte público, com ciclovias, linhas de ônibus e cerca de 3 estações de metrô, á aproximadamente, 1 quilômetro - 15 minutos a pé - do museu.

Figura 2: Imagem aérea, expondo a localização do museu



Fonte: Imagem do Google Earth³

² Imagem disponível em: <https://libeskind.com/work/jewish-museum-berlin/>

³ Imagem disponível em:

<https://earth.google.com/web/search/jewish+musuem+of+berlim/@52.5023115,13.3954469,36.28860275a,4>

Após a Segunda Guerra Mundial, a região foi devastada, resultando em vazios que se transformaram em parques e áreas de convivência. Além disso, o museu está próximo ao Portão de Brandemburgo e ao Memorial aos Judeus Mortos da Europa.

Análise funcional:

O projeto Museu Judaico de Berlim é formado por dois edifícios principais: o edifício antigo - de arquitetura barroca - e o edifício novo - de arquitetura desconstrutivista.

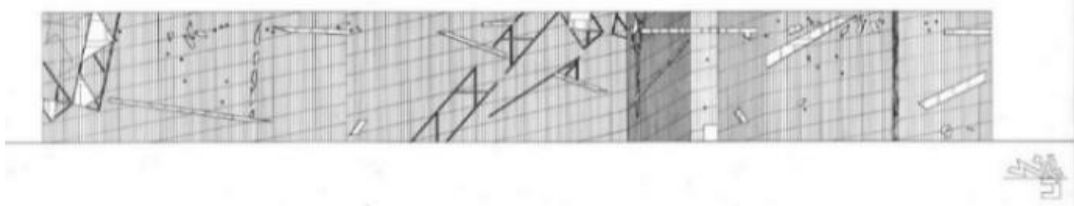
O edifício antigo, projetado por Philipp Gerlach - arquiteto da Igreja da Guarnição em Potsdam - foi construído em 1735 e abrigava originalmente o “*Collegienhaus*” ou “Sede do Tribunal Real de Justiça de Berlim”. O edifício, passou por diversas remodelações, chegando a se tornar Museu de Berlim, no período pós-segunda guerra mundial. Trinta anos depois, foi aberto um concurso, para se tornasse o Museu Judaico de Berlim, obra supervisionada, por Libeskind.

Ainda no edifício antigo, dentre as principais alterações desta reforma, são incluídas a adição de uma cobertura de vidro, ao pátio central da edificação, além do acréscimo de núcleo rígido de concreto de pé direito triplo, com função de conectar o pavimento térreo ao subterrâneo, conectando-o, com a nova edificação.

A principal atribuição do prédio antigo é a de servir como acesso ao edifício novo, no entanto, ele também apresenta a função de do balcão de ingressos, vestiário e balcão de informações. Além de, no nível superior, apresentar a atribuição de abrigar, exposições especiais, salas de eventos, loja e café do museu.

Em relação ao novo edifício, o prédio apresenta tem cerca de 15000 m² de área construída, sendo predominantemente composto por um desenho arquitetônico em "zig-zague", bastante irregular. No subsolo, três eixos principais — dois dos quais são sem saída — orientam os visitantes para diferentes áreas das exposições. O restante do museu, pode ser caracterizado por núcleos de concreto expostos e sem sistemas de climatização. A fachada é revestida em titânio e zinco, e destacada, pelas janelas estreitas e assimétricas, na sua composição. (Figura 3)

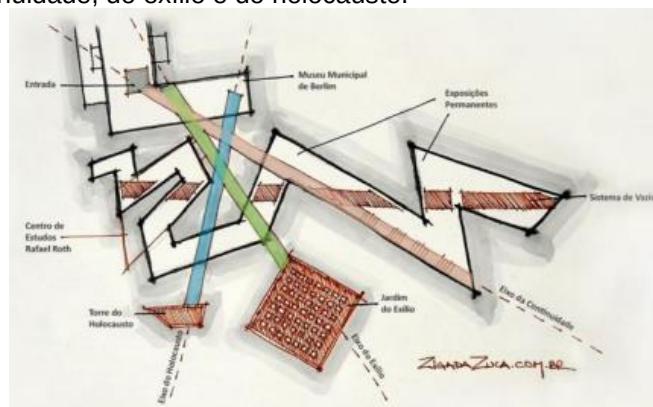
Figura 3: Desenho técnicos da fachada do Museu



Fonte: Site do arquiteto - Daniel Libeskind²

O acesso do edifício novo é feito através do prédio antigo, por meio de uma passagem subterrânea que liga os dois edifícios. Ao atravessar por esta passagem, o transeunte encontra um longo corredor com 3 eixos diferentes, sendo eles o eixo do eixo do holocausto (em azul), o eixo do exílio (em verde) e o continuidade (em laranja), que representam as experiências judaicas na Alemanha. (Figura 4)

Figura 4: Diagrama esquemático, em planta-baixa, mostrando os eixos principais de circulação do projeto – Eixo da continuidade, do exílio e do holocausto.



Fonte: Trabalho acadêmico de TFG “A fenomenologia na arquitetura: o caso do museu judaico de Berlim.”⁴, das arquitetas - Kevilyn Y. H. Cruz e Tainã L. Simoni

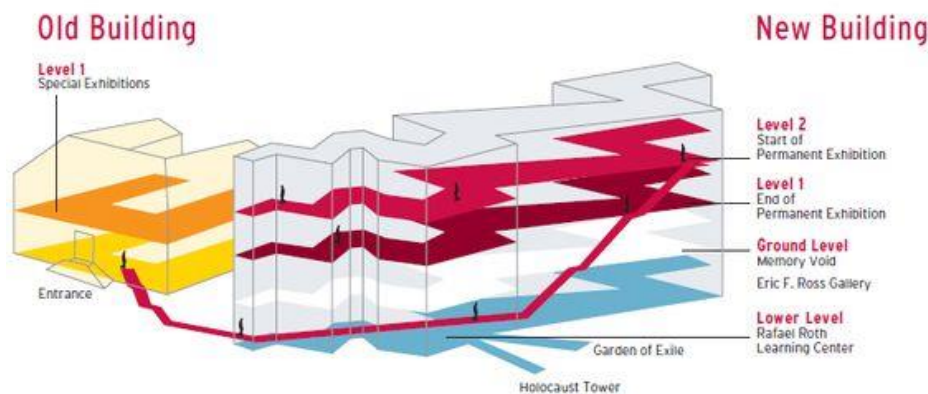
O eixo do holocausto (em azul), leva o transeunte até uma grande torre oca de concreto, denominada “Torre do Holocausto”. O “eixo do exílio” (em verde), tem seu fim no “jardim do exílio”, um espaço que pode ser caracterizado, por ser um jardim externo, de formato quadrado, repleto de pilares e abaixo do nível da rua. E por fim o “eixo da continuidade” (em laranja) que leva o visitante a uma longa e estreita escadaria, com a função de permitir o acesso do transeunte do subsolo ao terceiro andar do edifício, conectando o visitante com o circuito de exibição permanente do museu. (Figura 4)

⁴ Disponível em:

[https://www2.fag.edu.br/professores/arquiteturaeurbanismo/TC%20CAUFAG/TC2019.1/9.KEVILYN%20YULY%20HAMBRUSCH%20CRUZ%20\(201412696\)/Artigo.pdf](https://www2.fag.edu.br/professores/arquiteturaeurbanismo/TC%20CAUFAG/TC2019.1/9.KEVILYN%20YULY%20HAMBRUSCH%20CRUZ%20(201412696)/Artigo.pdf)

É importante ressaltar que ainda no subsolo, existem acessos para áreas educacionais, o Vazio da memória e a Galeria Eric. F. Roos. (Figura 5)

Figura 5: Diagrama esquemático, expondo a integração entre os dois edifícios e seus usos



Fonte: Diagrama do mapa de recepção para os visitantes do museu⁵

Análise fenomenológica:

Estrela judaica:

Dentre as características formais do projeto, pode-se destacar, que a planta remete à forma de uma Estrela de Davi estilizada, simbolizando a violência, o rompimento e as brutalidades cometidas contra o povo judeu, na Alemanha, durante o regime nazista.

O rompimento é representado por uma linha de vazio que atravessa o edifício e que o divide em duas partes, uma abordagem que, segundo Libeskind, estrutura o projeto, a ponto de nomeá-lo como: *"Between the Lines"* – "Entre as Linhas". As conexões são estabelecidas por pontes que unem os dois edifícios, criando espaços vazios e vistas para o "nada". Além dessas vistas, dentro da exposição, esses espaços livres - construídos por paredes de concreto – são organizados de modo a impedir que se tenha uma visão completa do espaço, obrigando o visitante, a descobri-lo aos poucos. (Cruz, 2019 e Simoni, 2019)

Fachada:

Em relação a fachada, o edifício é repleto de janelas, assimétricas que se assemelham a cicatrizes, nas faces do museu. Além disso, a obra também é coberta por uma placa de metálica de titânio e zinco. Esse revestimento tem a propriedade de apresentar cores diferentes, conforme oxida, do cinza – mais escuro - para tons de verde – mais claro. Ou seja,

⁵ Disponível em: <https://i.pinimg.com/564x/8e/80/9a/8e809a8bc28b742d0d13564b75334af3.jpg>

por contraste, conforme o tempo passa, desenho dos rasgos ficam mais expostos, como se o museu os evidenciasse, tanto por meio da exposição quanto pelo desenho da própria fachada, as cicatrizes históricas, causadas pelo regime nazista. (Cruz, 2019 e Simoni, 2019)

Sons:

Vale salientar que Daniel Libeskind, tem uma forte formação musical e também projetou o espaço, considerando sons, ecos e modo como eles ecoam pelo espaço. Durante visita, diversos rumores – tanto de origem externa, quanto gerados pelo próprio museu - atravessam o espaço das exposições artísticas, causando uma sensação difusa de indeterminação e dúvida, em relação á aquilo que está acontecendo, no lado externo e interno do museu. (Cruz, 2019 e Simoni, 2019)

Jardim do Exílio:

O Jardim do Exílio, é caracterizado por ser um espaço, abaixo do nível do solo, de formato quadrado e composto por 49 pilares ocios de seção quadrada dispostos, em uma malha quadricular, perpendiculares ao piso, este, inclinado em 12 graus. Os pilares são feitos de concreto e funcionam como vasos, preenchidos com terra de Berlim, com apenas um, o central, contendo terra de Jerusalém. Dentro de todos eles foram plantados ramos de oliveira que simbolizam a paz e a esperança dentro da cultura judaica. (Cruz, 2019 e Simoni, 2019)

Imagem 7: Fotografia da parte do museu denominada “Jardim do Exílio”



Fonte: Site do arquiteto - Daniel Libeskind²

Através do Jardim, o arquiteto tentou transmitir por meio do espaço arquitetônico, a sensação de inadequação e estranheza – no qual o visitante - anda num lugar inclinado em

que ele precisa se adaptar para continuar se locomovendo. Além disso, a sensação de desorientação, com os pilares iguais, num espaço que não apresenta pontos de referência explícitos, traz uma propriedade labiríntica ao ambiente. Libeskind, tentou evocar a sensação de aprisionamento – no qual os visitantes não podem voltar de onde vieram - lado externo do jardim - de maneira direta. Além disso, as árvores de oliveira, presentes na cultura judaica, trazem a sensação de familiaridade, embora estejam distantes, do alcance dos transeuntes que atravessam a obra. (Cruz, 2019 e Simoni, 2019)

Torre do Holocausto:

A torre do Holocausto localiza-se no lado externo do edifício principal é caracterizada por ser uma torre de concreto oca, de 24 metros de altura, nesta, existe uma única fonte de luz que surge por meio de uma fresta, localizada no alto do encontro entre duas faces das paredes estrutura. (Cruz, 2019 e Simoni, 2019)

Imagem 8: Torre do Holocausto



Fonte: Site do arquiteto - Daniel Libeskind²

Dentre as diversas interpretações que se têm desse espaço, muitos compreendem a fresta de luz como símbolo da esperança quase inexistente dos judeus dentro dos campos de concentração, como a única fresta que os prisioneiros judeus tinham, enquanto estavam nos vagões, em que eram transportados. (Cruz, 2019 e Simoni, 2019)

Vazio da Memória:

Dos diversos vazios do museu, o último, é o único no qual os visitantes têm acesso ao piso térreo, onde se situa, a obra de *Shalechet* de Menashe Kadishman⁶, denominada “Folhas Caídas”. Nesta exposição, foram espalhadas diversas placas circulares de metal, em formato

⁶ Pintor e escultor, israelense

de rostos, com expressão de grito, estas apresentam a função de representar as crianças que foram assassinadas durante o período de regime nazista. Conforme as pessoas atravessam e caminham pela obra, as placas metálicas reverberam sons que ecoam pelo decorrer de todo museu, com a intenção de que soem como gritos. (Cruz, 2019 e Simoni, 2019)

Imagem 9: Vazio da memória



Fonte: Site do arquiteto - Daniel Libeskind²

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tanto no âmbito da arte quanto da arquitetura, é difícil de se definir algo, ou o que será seu futuro. No entanto, existem movimentos, nos quais possamos nos basear, para projetar, para quais direções esses espaços estão se transformando.

Frente a isto, a abordagem fenomenológica parece surgir, para os espaços museais contemporâneos, como um agente intensificador dos sentidos e das emoções, conduzidas pelas atmosferas dos ambientes construídos. Diante esta perspectiva, a arquitetura, além de abrigar as necessidades funcionais das edificações, no campo da arte, também tem o potencial de ser, um suporte de expressão, que contribui com a vivência artística dos espaços construídos – sendo o projeto de Libeskind – uma referência, acerca de como constituir edificações com esse tipo de propriedade.

Vale salientar, que embora esse trabalho de pesquisa tenha utilizado apenas um estudo de caso, existem muitos outros projetos, que se apropriam da fenomenologia de maneira diferente, muitas vezes, incluindo suportes tecnológicos com grande potencial de avanço, que também podem intensificar as experiências dos sujeitos, diante das obras arquitetônicas.

4. REFERÊNCIAS

COSTA, Lúcio. **Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.



CRUZ, Kevilyn Yuly Hambrusch; SIMONI, Tainã Lopes. **A fenomenologia na arquitetura: o caso do museu judaico de Berlim**. Centro Universitário FAG, Cascavel, 2019.

FABIANO JUNIOR, Antônio Aparecido. **2 museus no Brasil: estudos sobre a Fundação Iberê Camargo e o Parque Nacional Serra da Capivara**. 2010. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16138/tde-16062010-145649/>. Acesso em: 17 ago. 2024.

FISCHMANN, Daniel Pitta. **O projeto de museus no movimento moderno: principais estratégias nas décadas 1930-60**. 2003.

FERREIRA, Rubens Ramos; ROCHA, Luisa Maria GM. **Museus virtuais: entre termos, conceitos e formatos**. Tendências da Pesquisa Brasileira em Ciência da Informação, v. 11, n. 2, 2018.

GIRAUDY, Danièle e BOUILHET, Henri. **O museu e a vida**. Porto Alegre: IEL, 1990

HALL, E. T. **A Dimensão Oculta**. 1 ed. São Paulo: Martins Fontes, v. 1, 2005.

HUSSERL, E. **A crise da humanidade europeia e a filosofia**. Porto Alegre; EDIPUCRS, 2008.

KIEFER, Flávio. **Arquitetura de museus**. Rio Grande do Sul: UFRGS-ArqTexto, 2000. Disponível em: <https://brutus.unifacol.edu.br/assets/uploads/base/publicados/83c6d1d5691baf143cfe628d173bc3a8.pdf> Acesso em: 17 ago. 2024.

LIMA, M. **Percepção Visual Aplicada a Arquitetura e a Iluminação**. 1 ed. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, v. 1, 2020.

PALLASMA, Juhani. **Essências**. 1 ed. São Paulo: Editora Gustavo Gili, v. 1, 2018.

PEIRCE, C. S. **Semiótica**. Trad. José Teixeira Coelho Neto. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SANTAELLA, Lucia; NOTH, Winfried. **Introdução à semiótica**. Paulus Editora, 2021.

ZEVI, Bruno. **Saber ver a Arquitetura**. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.