

EDIFÍCIOS CULTURAIS E A CONSTRUÇÃO DA DIMENSÃO PÚBLICA DA ARQUITETURA: os casos do Centro Cultural São Paulo e Centre Georges Pompidou

Giulia Barbosa Petiti (IC) e Igor Guatelli (Orientador)

Apoio: PIBIC Mackenzie

RESUMO

Ao longo dessa pesquisa, através de investigações a respeito de dois edifícios multiculturais paradigmáticos, localizados em diferentes hemisférios - Centre Georges Pompidou (França) e Centro Cultural São Paulo (Brasil) - foram realizadas análises críticas comparativas por meio da discussão sobre o papel do programa, sua extensão social e possíveis apropriações, além de seus potenciais e possíveis múltiplos vínculos com o meio urbano. Com suporte nesses dois projetos, que apresentaram um ponto de inflexão ao longo da história dos espaços culturais, busca-se compreender as relações que edifícios de cunho cultural estabelecem entre seu interior programado, o espaço público urbano que o cerca e as apropriações sociais e manifestações culturais advindas dessas relações.

Palavras-chave: edifício cultural/ contexto urbano/ apropriação espontânea.

ABSTRACT

In this research, through the investigation of two paradigmatic multi-cultural buildings located in different hemispheres - Centre Georges Pompidou (France) and Centro Cultural São Paulo (Brazil) - comparative critical analyses are made by discussing the role of the program, its social outreach, and possible appropriations, as well as its potential and possible multiple links with the urban environment. Based on these two projects, that have presented a turning point in the history of cultural spaces, we seek to understand the connections that cultural buildings establish between their planned interiors, the urban public space that surrounds them, and the social appropriations and cultural manifestations that result from these relationships.

Keywords: cultural building/ urban context/ spontaneous appropriation.

1. Introdução

Centros culturais são símbolos e verdadeiros polos imantados das cidades por serem locais onde a diversidade é um pressuposto e uma condição que os fazem únicos. O conceito de centro tem a sua origem no latim *centrum* e pode fazer menção a diversas questões – uma das acepções refere-se ao lugar onde se reúnem as pessoas com alguma finalidade. Cultural, por sua vez, é aquilo que pertence ou é relativo à cultura. Esta noção, do vocábulo latino *cultus*, diz respeito às faculdades intelectuais do homem e ao cultivo do espírito humano. Mas também se refere a ideia de celebração, questão chave no decorrer deste trabalho

Um centro cultural, portanto, é um espaço que permite participar de atividades culturais, celebrando-se a própria existência pelo cultivo do espírito e, claro, do corpo. Esses edifícios acabam se configurando como lugares de discussão, questionamentos, promoção de valores, costumes e crenças – a cultura – seja dentro de uma comunidade ou da própria sociedade, sendo os indivíduos vetores por onde esses processos são deflagrados. Podemos dizer, que esses lugares acabaram se tornando peça fundamental no processo de desassujeitamento e desalienação do sujeito, de sua mente e corpo, apesar das muitas críticas a eles.

Desde o final dos anos 1960, temos presenciado o florescimento de uma modalidade capitalista denominada neoliberalismo, que tem como uma de suas forças-motrizas a comodificação da cultura, ou sua financeirização. Sintoma da chamada pós-modernidade, a indústria cultural, da massificação da arte, da cultura da alienação e do entretenimento, teorizada por Theodor Adorno através do cinema, principalmente do cinema de Hollywood, ganha novas engrenagens, e os edifícios culturais, sobretudo museus, parecem ser seu principal signo. Otilia Arantes, tanto em “O lugar da Arquitetura depois dos Modernos”, e “Urbanismo em fim de linha”, nos mostra essa fetichização da cultura e animação cultural e mercadológica das cidades a partir de uma cultura de museus.

Grandes museus, desde os anos 1970, espalham-se pelo mundo como signos dessa nova era e instrumentos de publicidade e marketing das chamadas cidades globais. E Arantes, sem deixar de considerar as ambivalências do icônico edifício, pontua a construção do Centre Pompidou [Beaubourg], em Paris, como momento chave e ponto de inflexão nesse processo de comodificação cultural. A partir daí, inaugura-se e acirra-se uma era de competição entre essas cidades globais por intermédio, principalmente, mas não apenas, da construção de grandes museus. Surgem museus icônicos e, dentre eles, o Guggenheim de Bilbao emergiu, em 1997, como um momento emblemático e arquétipo desse momento.

Símbolos dessa era de “prosperidade” e comodificação cultural, esses museus destacam-se pela exuberância formal, caracterizando-se como mundos interiorizados altamente sofisticados, ensimesmados em sua maioria, apesar de alguns arquitetos compensarem isso com hábeis projetos de requalificação urbana junto dos edifícios, trazendo com eles, problemáticos processos de gentrificação urbana.

Entretanto, esses museus, em sua maioria, apesar das variações, abrigam um mundo interior pronto-para-uso e consumo, inflexível, com organizações convencionais, apesar da camuflagem montada pela aparente complexidade espacial e formal, mas que, mesmo assim, não conseguem esconder burocráticas e convencionais soluções programático-espaciais como conteúdo. São espaços a serem visitados por consumidores de arte.

A partir dessas preliminares considerações, decidi partir justamente desse momento apontado por Arantes como momento chave de investigação na história recente desses espaços culturais e museográficos. Elegi dois edifícios multi-culturais – e que não são apenas museus – para uma investigação e discussão crítica sobre os potenciais desdobramentos, posteriormente abandonados ou incrementados acerca das relações entre montagens programáticas, espacialidades, apropriação social e interação urbana associadas a edifícios culturais. Partindo de Arantes, escolhi o Centre Georges Pompidou e o Centro Cultural São Paulo para uma análise comparativa a fim de construir um campo de investigação sobre fronteiras entre o público e o privado, interior e exterior, entre cultura urbana, social, artística, no que se refere às relações existentes entre cidade, corpo e edifício cultural.

Figura 1. Centre Georges Pompidou, Paris, França



Fonte: Igor Guatelli, 2020.

Figura 2. Centro Cultural São Paulo, São Paulo, Brasil



Fonte: Imagem do autor, 2020.

2. Desenvolvimento do argumento

A cultura acompanha o homem desde os primórdios de sua existência, é a maneira como crenças, valores, costumes, moral e línguas são disseminadas através de diferentes povos, religiões e países. À medida que a sociedade da informação e do conhecimento foi se desenvolvendo, principalmente com o rápido alastramento da globalização, a emergência de centros onde a cultura é a atração principal foi se alastrando em diversos países. O conceito

de Centro Cultural é extremamente contemporâneo, edificações que têm a cultura como difusão e espaço de compartilhamento são habituais ao nosso conhecimento, mas as origens desses espaços podem estar bem mais distantes do que parece.

O vulto de um complexo cultural pode ser visto, de acordo com o professor universitário e bibliotecário, Luís Milanesi, na Antiguidade Clássica, com a Biblioteca de Alexandria. A Biblioteca, ou “museion”, constituía um complexo cultural formado por palácios reais que agregavam diversos tipos de documento com o objetivo de preservar os conhecimentos da Grécia Antiga nos campos da religião, mitologia, astronomia, filosofia, medicina, zoologia e geografia. A edificação funcionava como um local de estudo junto a um espaço de culto às divindades, além de armazenar estátuas e obras de arte. O complexo também dispunha de um anfiteatro, um observatório, refeitório, salas de trabalho e um zoológico. Os centros culturais contemporâneos, de acordo com o autor, significariam então uma retomada destes antigos modelos.

Provavelmente, discutia-se Cultura na Biblioteca de Alexandria. Sempre houve um espaço para armazenar as ideias, quer registradas em argila, papiro, pergaminho, papel ou CD-ROM. Da mesma forma, o homem nunca deixou de reservar áreas para trocar ideias. Por uma convergência de fácil explicação, área para armazenar documentos e para discutir, inclusive discuti-los, passou a ser a mesma. Por isso, a Biblioteca de Alexandria pode ser caracterizada como o mais nítido e antigo centro de Cultura. (MILANESI, 1997, p.77-78)

A partir da invenção da escrita, em 4000 a.C., a necessidade de existir locais para armazenamento e cultivo do conhecimento produzido se viu necessária. A biblioteca pode ser identificada como a construção de cunho cultural mais antiga na história, seguida de novos conceitos de edifícios para abastecer tal fim, como teatros, cinemas e museus.

Os espaços denominados hoje como Centros Culturais sempre existiram em formulações individuais, cada uma cumprindo seu único papel. A fusão desses “espaços e funções a partir dos anos 70 proliferou-se com nomes variados, incluindo entre eles os centros de Cultura.” (MILANESI, 1997, p. 97). E esta fusão funcional entre essas tipologias de edifícios possui uma origem nítida.

2.1. Dois Centros Culturais paradigmáticos no processo de construção da esfera cultural pública

2.1.1. Um projeto para um presidente

Em 1969, o presidente da França, Georges Pompidou, elege o terreno baldio do Plateau Beaubourg, em Paris, como o local para a construção de um conceito de edifício cultural multidisciplinar inédito. Através de uma competição arquitetônica, aberta à arquitetos de todo o mundo, na qual foram julgados 681 projetos provindos de 49 diferentes países, o

projeto dos italianos, Renzo Piano e Gianfranco Franchini e dos ingleses, Richard e Su Rogers foi escolhido vencedor pelo júri presidido pelo engenheiro e arquiteto Jean Prouvé.

Foi, então, inaugurado em 31 de janeiro de 1977 o Centre Georges Pompidou, responsável por revolucionar o programa de edifícios com cunho cultural. O Pompidou abriga o Museu Nacional de Arte Moderna – com a primeira coleção de arte moderna e contemporânea da Europa –, a Bibliothèque Publique d’Information, o Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM) – centro para músicas e investigações acústicas –, além de salas de cinemas, áreas de atividades educativas, livrarias, restaurante e café. Programa este que compõe e caracteriza os Centros Culturais como são conhecidos atualmente.

“O Centro dispõe o público no centro de seu sistema e cria uma nova proximidade entre a arte e as pessoas” (CASTANY, 2011, p.13, tradução nossa). Ao partir dessa fala de Castany, se entende que a concepção do edifício não se limita ao seu conteúdo programático ou à sua casca, apesar de sua arquitetura atrair muitos olhares por seu estilo industrial e tecnológico – fruto da intitulada arquitetura High Tech. A ocupação de apenas metade do terreno designado à sua implantação tornou notável uma nebulosa fronteira entre seu exterior e seu interior, marcada pela fluidez do espaço público urbano – a praça Beaubourg – para o pátio interno através de uma suave inclinação. É importante salientar que o Centre Georges Pompidou não se resume ao seu interior, como um museu fechado em si mesmo, a transição do urbano para o privado faz-se tão sutil que se tornou, ao longo dos anos, um fragmento imprescindível à obra.

Figura 3. Fachada Centre Georges Pompidou



Fonte: Amélie Dupont, 2019.¹

Em sua fachada, uma rua em diagonal arquitetada por uma sequência de escadas rolantes que levam as pessoas do térreo ao quinto, e último, pavimento, se torna a assinatura do edifício. As escadas rolantes envoltas em vidro permitem que o caminho percorrido para cada pavimento do Centre Pompidou seja transparente interna e externamente à obra. A

¹ Disponível em: < <https://www.tourispo.com/sight/centre-pompidou.html> >. Acesso em 04 Sep 2021.

viagem pelas escadas é a impressão clara da continuidade urbana incorporada ao edifício, tornando a ascensão pelos cinco pisos do Centro, seguimento da malha urbana de Paris. Sistema este de ruas elevadas é completado por passarelas externas engastadas na fachada do edifício, que afirmam a intenção projetual de tornar o edifício parte integrante do contexto urbano, apesar de sua magnitude.

Que o projeto seria um impacto na cidade era um fato, mas o Beaubourg nasceu como um “alien” na grande Paris. Apesar da sua ambiciosa decisão ao idealizar um edifício cultural destoante do cenário parisiense em que estaria inserido, o presidente da república francesa não viu o que ele imaginava ser a marca de seu governo ser inaugurada. Devido a seu falecimento em 1974, seu sucessor, Valéry Giscard d’Estaing, foi o grande responsável pela inauguração da nova aposta do que ele chamou de um lugar de comunhão humana onde a alma pública se reúne. (FRANÇA, 1997)².

Claramente, um edifício grandioso que faz parte do movimento arquitetônico High-Tech se sobressairia em relação ao contexto urbano de uma cidade romântica como Paris. As estruturas metálicas aparentes, as cores vibrantes, os encanamentos expostos, a extensa aplicação de janelas de vidro, as escadas rolantes engastadas na fachada e a proporção da edificação em relação ao seu entorno modificaram a paisagem da cidade, o que gerou essa grande comoção por parte dos cidadãos franceses. Porém, com o passar dos anos o cenário foi se ajustando aos novos modos de viver e adquiriu importância no cotidiano de Paris a partir de sua praça inclinada.

O Centre Georges Pompidou se tornou ponto de encontro, reuniões, descanso e lazer na cidade de Paris e deixou de ser o único responsável por qualquer modificação no contexto urbano. As diversas ocupações espontâneas arquitetadas cotidianamente pelas pessoas impactam de maneiras diferentes o cenário que cerca o edifício.

2.1.2. Ressonância nos trópicos

Na mesma época de ascensão desse novo modelo de centro cultural promovida pelo Centre Georges Pompidou, é inaugurado na cidade de São Paulo, em 1982, o Centro Cultural São Paulo que, de acordo com Schimiti (2020) foi “pensado inicialmente como marco de uma nova política cultural para uma cidade que então transformava-se vertiginosamente – crescia

² O mais novo presidente fez questão de manifestar solidariedade para com a obra de seu antecessor, mas ao olhar por outro ângulo pode-se entender que ele pretendia se afastar ao máximo da iniciativa, já que estava instaurada a dúvida se o público responderia à escala maciça do plano. “Aqui estão as cinzas e as sementes de Georges Pompidou, a arte e a cultura terão doravante o nome de seu idealizador.” (FRANÇA, 1997).

cerca de trezentas mil pessoas ao ano – o projeto recebeu a alcunha de ‘Beaubourg brasileiro’”.

A idealização do CCSP começou na década de 70, quando um terreno remanescente das desocupações ocasionadas pela construção do metrô e paralelo a uma importante via de circulação que se estende sobre um fundo de vale – a Avenida Vinte e Três de Maio – foi cedido à prefeitura da cidade de São Paulo.³

O objetivo do projeto era promover a urbanização da área a partir de uma parceria com a iniciativa privada para a construção de um complexo de escritórios, hotéis, um shopping center, uma grande biblioteca pública e uma passarela sobre a Avenida Vinte e Três de Maio. Porém, antes mesmo do início das obras, o novo prefeito Olavo Setúbal cancelou o Projeto Vergueiro devido às inúmeras críticas ao projeto, que também ameaçava a expansão imobiliária da Avenida Paulista, tendo que arcar com a indenização ao consórcio da construtora Prounb, responsável pelas obras. O projeto inicial não foi inteiramente descartado e Setúbal organizou uma concorrência aberta, vencida pelo arquiteto Eurico Prado Lopes em 1976, para a construção da mais nova biblioteca pública de São Paulo.

O projeto de Eurico Prado Lopes e Luiz Telles foi então projetado como uma expansão da Biblioteca Municipal Mário de Andrade - a Biblioteca Central de São Paulo – no que seriam os últimos anos do regime militar iniciado em 1964, e apenas quando foi decidida a inclusão de áreas de estar, salas para espetáculos e teatros, cinema, espaço para recitais e concertos, ateliês e áreas de exposição, durante a gestão do novo prefeito, Reynaldo de Barros, o edifício viu o vulto do Centro Pompidou, ou Beaubourg, mais próximo:

O Centro Pompidou, em Paris, o maior edifício cultural da cidade, tem em sua vasta área, uma biblioteca, com as mesmas funções deste projeto para São Paulo. Eurico Prado Lopes diz que em termos de vulto do empreendimento, as duas edificações serão bastante semelhantes. A concepção aqui é outra, mas os moldes se parecem. (Diário Popular, 1979).

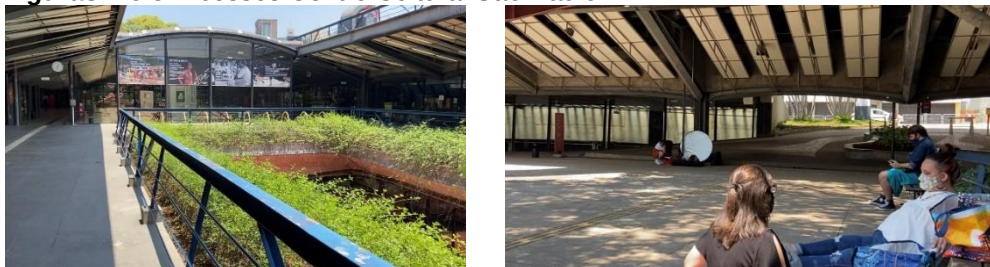
O edifício foi projetado com o objetivo de facilitar ao máximo o encontro do usuário com as atividades e espaços que são oferecidas no centro cultural. Devido a isso, a arquitetura do prédio não obedeceu a padrões pré-estabelecidos, privilegiando as amplas dimensões e os múltiplos caminhos que levam as pessoas do contexto urbano para o interior da obra.

O CCSP destaca-se pela intenção de borrar seus limites ao fundir seu interior com o entorno, o que faz com que seus espaços sejam ambíguos e fluídos. Esta proposta de valorizar o aspecto multidisciplinar dos espaços e evitar a compartimentação foi alvo de muitas

³ A área de aproximadamente 300 mil metros quadrados foi alvo de diversas especulações, a começar em julho de 1973, na administração de Miguel Colassuono, com o projeto Nova Vergueiro, idealizado pela recém-criada Empresa Municipal de Urbanização de São Paulo (Emurb).

polêmicas. “Ficávamos de prontidão, para ver com o que iam implicar. Não que fôssemos subversivos, os outros é que eram retrógrados” (TELLES, 2006).⁴ Ao se encaixar no declive do terreno, a horizontalidade do edifício foi capaz de transformar o Centro Cultural São Paulo em uma continuação da cidade. O avanço progressivo da cobertura do edifício sobre a calçada abraça o contexto público e arquiteta uma área de acesso ampla e generosa, que sutilmente leva o pedestre para o interior do centro cultural por uma declividade suave e quase imperceptível.

Figuras 4 e 5. Acessos Centro Cultural São Paulo



Fonte: Imagens do autor, 2020.

Se a horizontalidade é a característica predominante na definição exterior do edifício, no espaço interno ela se faz presente nas circulações, que reafirmam a fusão do espaço público com o espaço privado. As rampas-passarelas internas configuram-se como ruas que permitem visualizar o projeto como um todo e que levam a um autêntico parque público pousado na cobertura da edificação, uma cobertura “pracializada”, lugar de inventivas apropriações.

Figura 6. Cobertura CCSP



Fonte: Imagem do autor, 2020.

Figura 7. Rampas internas CCSP



Fonte: Igor Guatelli, 2020.

2.1.3. Aproximações e distanciamentos

Conforme Igor Guatelli (2020), em conversa durante orientações, “Se a tendência dos espaços culturais na contemporaneidade segue a lógica dos enclaves urbanos, mundos

⁴ TELLES, Luiz: **depoimento** [2006]. Entrevistadores: Márcia Dutra. São Paulo: Centro Cultural São Paulo. Disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/30anos/video_luiz_telles3.html>. Acesso em: 20 jun. 2021.

interiorizados, por caminhos opostos, Centro Pompidou e Centro Cultural São Paulo elegem espaços infraestruturas como praças, passarelas, ruas elevadas, planos inclinados como leitmotiv de suas existências urbanas e polos deflagradores de novas urbanidades".

Apesar de se encontrarem em cidades diferentes, com características urbanas distintas, os dois edifícios se aproximam ao fugir dos habituais modelos de centro cultural, desses mundos interiorizados mencionados por Guatelli, e ao tratar o contexto da cidade como parte integrante dos edifícios. O Pompidou e o CCSP, não se comportam apenas como uma casca que afasta o seu interior do cotidiano urbano, eles fazem parte da paisagem desse cotidiano ao não estabelecer uma clara fronteira entre público e privado, dentro e fora, interior e exterior.

Ambos os edifícios, então, foram arquitetados de maneira a trazer elementos do contexto urbano para dentro das áreas projetadas pelos arquitetos, a partir de suas passarelas, escadas rolantes, rampas, planos inclinados e praças. Essa visível "pracialização" da arquitetura é responsável por enriquecer as obras e permitir que os indivíduos que frequentam os dois centros culturais ocupem os espaços livremente, da maneira que quiserem, com as atividades que quiserem.

Postas essas aproximações, é importante salientar que mesmo que os dois centros culturais façam parte da paisagem urbana que os cerca, eles têm suas volumetrias inseridas de maneiras diferentes em suas respectivas cidades. Enquanto o Pompidou nasceu como uma estrutura monumental, se destacando da paisagem histórica de Paris com sua volumetria verticalizada e demorando para ser visto pela população como uma obra pertencente ao contexto urbano, o CCSP já emergiu em São Paulo como parte da paisagem, ancorado na topografia acentuada de seu terreno, destacando, desde sua inauguração, não ter um limite claro entre seu interior e seu exterior, devido à sua clara horizontalidade.

2.2. A indústria cultural e a reificação dos espaços de difusão e produção cultural na contemporaneidade

Para compreender como esses dois edifícios, objetos da pesquisa, podem ser analisados a partir da concepção de Arantes a respeito da massificação da cultura através dos museus, trago o conceito de Indústria Cultural para a discussão. Theodor Wiesengrund-Adorno, em parceria com outros sociólogos contemporâneos, como Max Horkheimer, aproximam a cultura da realidade vigente ao viverem as várias transformações que ocorrem no mundo, principalmente na dimensão econômica. Após as Revoluções Industriais, ocorridas na Europa nos séculos XVIII e XIX, o capitalismo havia se fortalecido definitivamente com as novas descobertas científicas e, conseqüentemente, com o avanço tecnológico, e com isso, os valores humanos passaram a ser deixados de lado em troca do interesse econômico.

Adorno afirma que “a Indústria Cultural impede a formação de indivíduos autônomos, independentes, capazes de julgar e de decidir conscientemente.” (1999).

A Indústria Cultural, de acordo com o filósofo, é a ferramenta responsável por afastar a cultura da arte e, por esse motivo, difere-se das culturas de massa. Culturas estas que são oriundas do povo, das suas regionalizações, de seus costumes, e não possuem pretensões de serem comercializadas. Porém, com o avanço do capitalismo e a globalização acelerada, a cultura deixa de ser um meio de enriquecimento do conhecimento do homem e é instrumentalizada em forma de um produto para consumo:

Ultrapassando de longe o teatro de ilusões, o filme não deixa mais à fantasia e ao pensamento dos espectadores nenhuma dimensão na qual estes possam, sem perder o fio, passear e divagar no quadro da obra fílmica permanecendo, no entanto, livres do controle de seus dados exatos, e é assim precisamente que o filme adentra o espectador entregue a ele para se identificar imediatamente com a realidade. Atualmente, a atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural não precisa ser reduzida a mecanismos psicológicos. Os próprios produtos (...) paralisam essa capacidade em virtude de sua própria constituição objetiva. (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.119).

A cultura que era um mecanismo capaz de disseminar conhecimentos através da arte de maneira espontânea, com a Indústria Cultural, se torna negócio, um objeto consumível que tem o lucro como principal fim. A produção em massa, nascida nas fábricas e indústrias, passa a ser adaptada à produção artística, que passa a se moldar em padrões com o objetivo de homogeneizar e fortalecer os valores capitalistas de consumo perante o homem. Homem este que passa a ser consumidor da cultura e não apreciador.

Segundo a definição pioneira do antropólogo Edward Tylor, “A cultura é todo aquele complexo que inclui o conhecimento, as crenças, a arte, a moral, a lei, os costumes e todos os outros hábitos e capacidades adquiridos pelo homem como membro da sociedade”. (1871, p.18). Como foi capaz, então, o capitalismo de transformar a arte em uma potência alienadora? O papel conscientizador da cultura está mascarado através do objetivo da indústria cultural de produzir conteúdos que sejam consumidos rapidamente sem uma reflexão a seu respeito, para a manutenção do pensamento dominante. Ela nasce, então, como portadora deste pensamento dominante e passa a alastrar suas ideologias através de todo e qualquer tipo de arte. O cinema, principalmente o cinema de Hollywood, de acordo com Adorno, é uma maneira de exemplificar como esse mecanismo se tornou um meio eficaz de alienação de rápido consumo:

A velha experiência do do espectador cinematográfico, para quem a rua lá de fora parece a continuação do espetáculo que acabou de ver - pois este quer precisamente reproduzir de modo exato o mundo percebido cotidianamente - tornou-se o critério da produção. Quanto mais densa e integral a duplicação dos objetos empíricos por parte de suas técnicas, tanto mais fácil fazer crer que o mundo de fora é o simples prolongamento daquele que se acaba de ver no cinema. (ADORNO, 2009, p.10).

Difícil pensar que quando se adentra uma exposição de artes, a experiência individual de cada um é possivelmente manipulada pelo tempo e pela forma como essa cultura é construída e transmitida à sociedade. Ao observar quadros exibidos nas paredes de museus, nossas interpretações já são previamente controladas? A aceleração da produção e a grande concentração de diferentes temáticas em um mesmo espaço levou a uma sucessão de exposições cada vez mais breves de diversos artistas, e a motivação de ir a exposições foi se perdendo ao longo do tempo, já que a arte virou essa mercadoria a ser consumida. Apesar de não aparentar ser coerente uma pintura ou uma escultura alienar ao invés de permitir divagações e diferentes interpretações, a Indústria Cultural, da massificação da arte, da cultura da alienação e do entretenimento parece ter os edifícios culturais como seu principal signo.

“Em breves traços: a que corresponde este novo estágio da sociedade capitalista a que alguns estão chamando de ‘era da cultura’?” (ARANTES, 1998, p.149). Ao retomar Arantes é possível compreender como essa fetichização da cultura e animação cultural e mercadológica das cidades foi se alastrando através da massificação dos edifícios culturais, principalmente através da “cultura de museus”, em que os museus, e não apenas eles, mas também edifícios com cunho cultural, passam a ser projetados em favor de uma atitude crescentemente hedonista requerida pela sociedade consumista:

São de fato lugares públicos, mas cuja principal performance consiste em encenar a própria ideologia que os anima: são quando muito sucedâneos de uma vida pública inexistente, microorganismos que presumem reproduzir em seu interior uma vida urbana de cuja desagregação registram apenas os grandes cenários de uma sociabilidade fictícia, acrescida das obras devidamente neutralizadas. (ARANTES, 1998, p. 241).

A arquitetura, por muitas vezes, se coloca ao lado dessa lógica de massificação – apresentada nesta pesquisa através de Adorno –, puramente visual monumental e de impacto. Ao traduzir Adorno para a arquitetura, um edifício que encanta pela imagem e pelo seu visual apelativo é o próprio cinema hollywoodiano materializado na cidade – puro efeito visual, mas sem um programa relevante. O Centre Georges Pompidou nasce a partir deste apelo visual na cidade de Paris, o choque causado no público na época de sua construção foi instantâneo, mas o edifício foi se fundindo à cidade de maneira orgânica a partir da constituição de sociabilidades, sobretudo a partir de sua praça inclinada, passarelas, escadas rolantes e terraços. Apesar de sua casca possuir essas características impactantes, seu conteúdo para com o contexto urbano se mostrou muito mais relevante que sua estética exuberante, fato que enfatiza a ambivalência dessa arquitetura.

A inauguração do Pompidou nos anos 90 foi momento chave para a construção de diversos edifícios de cunho cultural pelo mundo, os complexos culturais. E, se a dimensão pública do Beaubourg faz concessões à monumentalidade, até certo ponto suavizada pela

imensa praça que ancora na cidade, esse não parece ser o caso do Centro Cultural Vergueiro, uma imensa construção fundida à encosta da avenida Vinte e Três de maio.

Extensão da encosta, torna-se a própria encosta. Diluindo-se na paisagem, torna-se a própria paisagem. Se o Beaubourg se torna um dissonante marco visual na paisagem parisiense, resguardado em sua dimensão pública por intermédio de uma imensa praça inclinada que remete às praças centrais das cidades medievais, o Centro Cultural São Paulo desaparece na paisagem ao quase se transformar na própria topografia de onde emerge. O potencial de contraste entre a volumetria do edifício e seu entorno só passa a se tornar uma questão com a progressiva verticalização que a cidade de São Paulo passa a encarar com o passar dos anos.

Figura 8. Contexto urbano CCSP



Fonte: Margaret Imbroisi, 2017.⁵

Figura 9. Contexto urbano Pompidou



Fonte: Reuters, 2016.

Praças no chão e na cobertura, ruas internas e externas, aéreas ou em cotas criadas, são espaços informais e públicos de compartilhamento que aproximam os dois centros culturais em um mesmo plano. A evidente semelhança formal desses edifícios se dá pela maneira como os espaços públicos arquitetam praças, espaços onde os usuários são livres para ocupar de maneira autônoma os ambientes não programáticos. Espaços estes de encontro público, “pracialidades”, “parquealidades”, “lugares públicos” que são formados, de acordo com Queiroga, pela interação entre espaços de propriedade pública e de propriedade privada.

Praças são respiros nas cidades, espaços públicos livres de edificações que propiciem convivência e recreação para seus usuários. Queiroga (2001, p.185-186) observa que “a praça, enquanto tipo de espaço público voltado à vida pública, é função não somente de suas características físicas, como do contexto urbano que pode, ou não, potencializar seu uso público. A praça é índice do lugar.” O olhar sobre esses espaços, de acordo com o autor, amplia-se para além de sua materialidade e classificação tipológica tradicional. A formação

⁵ IMBROISI, Margaret; MARTINS, Simone. Centro Cultural de São Paulo. História das Artes, 2021. Disponível em: <<https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/centro-cultural-de-sao-paulo-sao-paulo/>>. Acesso em 04 Sep 2021.

de uma praça se dá a partir do reconhecimento das apropriações espaciais realizadas pela população tanto quanto desempenho do sistema de objetos que suportam (in)determinadas ações da esfera pública.

Apesar de o Beaubourg possuir uma praça propriamente dita, formalmente projetada pelos arquitetos, não é sua designação como praça que a torna uma pracialidade no projeto. A maneira imprevista como as pessoas utilizam o espaço livre na frente do edifício caracteriza uma ocupação de ativação da vida pública. Se o espaço não desfrutasse das indeterminadas ações dos indivíduos que se apropriam do terreno diariamente, sua caracterização formal de praça, como espaço livre não edificado, não somaria qualidades ao projeto. Característica essa distinta no Centro Cultural São Paulo, que não possui uma praça adjacente ao edifício.

O CCSP é uma sutil continuação da dimensão pública, ela se estende para dentro da edificação projetando espaços livres passíveis de ocupações. As pracialidades do projeto de Eurico Prado Lopes e Luiz Telles estão fundidas nas espacialidades, os espaços não programáticos permitem utilizações espontâneas por distintos grupos que se apropriam do centro, mas a praça que pousa acima do edifício é a mais significativa para o projeto. O espaço livre que se encontra na cobertura do Centro Cultural São Paulo não é apenas uma área verde, é um local de improváveis apropriações, é uma praça arquitetada na dimensão privada da cidade. Eis então a clara fusão entre público e privado que existe no edifício:

Não se resume a esfera pública apenas aos tipos espaciais tradicionais - ruas, praças e parques-, envolve-se também os novos meios de comunicação telemáticos. Via de regra, há mais complementaridades entre as ações nos espaços públicos e nos meios virtuais que oposição entre tais suportes da esfera pública contemporânea. Estruturam-se redes e sistemas de maneira orgânica, entre grupos culturais diversos, não se trata apenas de imposição e alienação ditadas pela indústria cultural e grupos hegemônicos de mídia. (QUEIROGA, 2012, p.26).

3. Os vazios como espaços de invenção e criação

O fazer arquitetônico muitas vezes é descrito por regras, necessidades formais que regem o arquiteto e o faz tomar certas decisões. Lajes, pilares, vigas, paredes e fechamentos como formuladores de espaços podem ser elementos “enrijecedores” em um projeto e agir como maneira de condicionar os usuários a determinados caminhos por dentro o edifício. Da mesma maneira, o programa arquitetônico pode acabar por desempenhar este papel empobrecedor na arquitetura ao ditar diretrizes projetuais que pré-determinam os percursos e as maneiras de apropriar o interior e até mesmo o exterior de edifícios. Porém, se são estes elementos que constroem a alma de uma construção arquitetônica e a tornam arquitetura, como construir um espaço sem a presença deles?

“A ausência é a alma da pergunta” (DERRIDA, 1995, p.59). Um espaço sem estruturas e sem funções pré-estabelecidas é um espaço vazio, um espaço arquitetado por ausências.

Igor Guatelli resgata estes conceitos derridianos de ausência ao estudar a marquise do Parque Ibirapuera, do arquiteto Oscar Niemeyer, como uma forma de arquitetar espaços sem pré-definições inteiramente planejadas.

Presença e ausência, intertextual, pois opera entre diversos “textos” definidos, traço, pois desprovido, ou liberto, de qualquer intenção inicial ou orientação quanto aos usos e funções possíveis, quanto aos referenciais semânticos ou predicções, e, ao mesmo tempo, elemento estruturador e desestruturante, pois, respectivamente, articulador (definição de um percurso) e ambíguo e emancipador – pois transita entre ser um elemento constituinte de um parque ou parte constituinte do conjunto arquitetônico edificado – esse espaço é capaz de potencializar ações e acontecimentos inesperados [...] por vezes, sem qualquer relação com os usos “dominantes” das edificações ao redor. (GUATELLI, 2006).

A Marquise do Ibirapuera é uma grande laje, com aproximadamente 600 metros de extensão, que conecta os edifícios do Parque Ibirapuera⁶, em São Paulo. O espaço resultante dessa cobertura é a exemplificação física da arquitetura formada pelo vazio, um espaço sem programa definido, livre para diversas formas de ocupação. Espaço este que formula, a meu ver, outra indagação. O vazio não é um excesso que pode ser pressuposto como [des]necessário à obra? Necessário e não necessário ao mesmo tempo, justamente por não se impor apenas a partir de seus pressupostos utilitários.

Figuras 10 e 11: Ocupações na marquise do Parque Ibirapuera



Fonte: Igor Guatelli, 2003.⁷

Guatelli (2006) evidencia que a marquise, “de pura ausência”, ao mesmo tempo que depende e se justifica pela existência desses edifícios programaticamente arquitetados no parque, transcende sua condição de vazio ao ser palco para essas ocupações imprevistas, que acabam por se tornar parte integrante, e fundamental, nessa arquitetura. Fundamental por adicionar uma função enriquecedora à obra, ao proporcionar que os indivíduos que a ocupam sejam um elemento capaz de construir arquitetura - arquitetura do entre.

⁶ Sendo eles, o edifício da Bienal, o pavilhão de exposições Governador Lucas Nogueira Garcez – “Oca” –, os Palácios das Nações e dos Estados, o Museu de Arte Moderna e o Auditório Ibirapuera.

⁷ Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.070/371>>. Acesso em 04 Sep 2021.

O entre arquitetura se apoia e se justifica, então, na existência de edificações precisamente definidas e acaba por ter a função de, justamente, desmembrar uma unidade formal pretensamente sem lacunas. O entre é um excesso e um excesso não existe sozinho, “excesso em relação a que, entre em relação a que?”, interpela Guatelli (2021), em nossas conversas. Organizações e configurações espaciais necessárias devem sempre estar presentes para garantir o funcionamento dos edifícios, porém sempre dialogando, de preferência, de forma diacrônica, com o indefinido, com os espaços vazios e livres sujeitos às apropriações imprevistas:

Mas, certamente, o que essas obras nos mostram é que, em determinadas circunstâncias, a subtração ou enfraquecimento dos significados e destinações prévios, sobretudo quanto aos usos, mostra-se importante na produção de um movimento de significações e, até, de novos espaços, através de suas constantes re-significações. (GUATELLI, 2006).

Tracei, então, a partir do texto de Guatelli, um paralelo com as escrituras do filósofo Jacques Derrida citadas ao longo do artigo, em que ele defende uma quase ausência do escritor, ao ditar não ser necessário o autor como peça-chave para dar sentido às palavras, sendo a palavra capaz de se enriquecer por si só sem a pré-definição de significados. Ao subtrair as destinações estabelecidas por algo ou alguém, se abre um novo campo para que haja um processo de novas significações. Ao aproximar o pensamento derridiano da arquitetura, é possível perceber que o arquiteto é um escritor de espaços. Espaços muito preenchidos de significado acabam inibindo novas criações e a imaginação de quem se apropriar deles.

Contudo, é importante evidenciar que, na arquitetura, não é possível abstrair totalmente as formulações espaciais concretas, já que arquitetura é construção e permanência. Os vazios na arquitetura são espaços intencionais que não apontam caminhos e não definem usos, são, sim, projetados pelo arquiteto, mas, em contrapartida, são arquitetados pelos usos imprevistos. A Marquise do Ibirapuera, portanto, é a perfeita exemplificação dessa outra maneira de fazer arquitetura. A marquise não defende a completa desfuncionalização da linguagem arquitetônica, ela foi projetada com uma função – conectar edifícios em um parque –, mas a maneira como foi arquitetada libertou seu projeto dessas, já mencionadas, pré-condições limitadoras do espaço.

Ao fazer uma analogia, o Centre Georges Pompidou e o Centro Cultural São Paulo se aproximam desse conceito. Estes edifícios culturais foram concebidos para abrigar funções específicas destinadas a um uso específico, neste caso, voltados à cultura. Porém, ambos possuem uma característica espacial marcante, as praças, que permitem que os projetos se distanciem da arquitetura monumental e se aproximem da arquitetura do entre.

Tanto a praça inclinada que ocupa metade do terreno destinado ao edifício – Beaubourg –, quanto a praça elevada que se encontra na cobertura do CCSP, são espaços suplementares intencionalmente projetados pelos arquitetos, que, assim como a Marquise do Ibirapuera, permitem que os indivíduos que frequentam suas instalações tornem-se peças-chave para a construção de modos de existência que vão além do previsto para o « bom » funcionamento dos espaços culturais. Apesar de as praças terem sido previstas nos projetos originais desses edifícios de cunho cultural, as diferentes maneiras como elas foram dispostas permitiu com que suas apropriações e ocupações ao longo do tempo fossem muito além do previsto, mesmo pré-vistas pelos arquitetos. Diariamente, inusitadas e inusuais maneiras de usufruir desses mesmos espaços serão “arquitetadas” por quem os ocupa, apesar das previsões iniciais.

Figura 12. Cobertura do CCSP, praça elevada



Fonte: Imagem do autor, 2020.

Figura 13. Praça inclinada do Beaubourg



Fonte: Beaubourg: Centre d'art et de culture Georges Pompidou, 1997.

Os vazios-praças do Centro Pompidou e do Centro Cultural São Paulo tornam-se espaços de gestação de porvires sociais e urbanos, espaços de compartilhamentos não induzidos ou pré-determinados pelo arquiteto e sua “pena” programadora. Além dessas praças mais evidentes, outros vazios invadem essas duas instituições, acoplando-se a elas, invadindo suas entranhas. As passarelas externas do Centro Pompidou e as passarelas internas do Centro Cultural São Paulo tornam-se ruas empilhadas, inclinadas, convites a estares sem endereçamentos específicos.

Figuras 14. Passarelas na fachada Pompidou



Fonte: Beaubourg: Centre d'art et de culture Georges Pompidou, 1997.

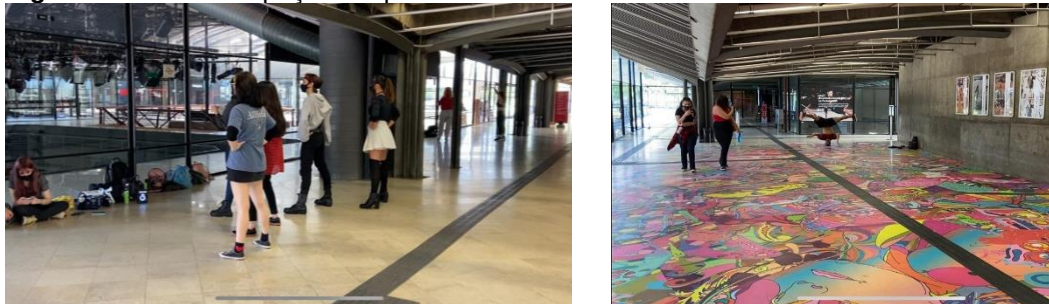
Figura 15. Passarelas internas do CCSP



Fonte: Igor Guatelli, 2020.

Essa outra maneira de fazer arquitetura resulta em um enriquecimento significativo para as obras. Apesar de existir um planejamento do programa e dos usos necessários para o funcionamento desses edifícios e existirem sim necessidades formais, os vazios somam situações imprescindíveis a esses edifícios. O edifício constrói o vazio e o vazio constrói o edifício. Essas ausências geram novas presenças a esses centros culturais diariamente – grupos de dança, pintores, músicos, palhaços, comediantes, mímicos, ou usuários, não necessariamente, artistas, territorializam esses espaços a partir da vontade de se expressar para além – um excesso – do que esses espaços (não) sugerem.

Figuras 16 e 17. Ocupações espontâneas no interior do CCSP



Fonte: Imagens do autor, 2020.

Retomando Derrida, é possível aproximar esse conceito de vazio – ausência – do conceito de Khôra retratado pelo filósofo, em 1987. Também a partir do texto sobre a marquise do Ibirapuera, de Igor Guatelli, Khôra tem sua primeira aparição no diálogo Timeu, de Platão, em que o filósofo descreve um “lugar” que apenas pode ser referido por metáforas e que convém sempre dar o mesmo nome, pois ele não perde suas propriedades, em outras palavras, não se transforma. Mesmo recebendo tudo e todos, khôra não absorve o que recebe, não fica com marcas. De acordo com Derrida (1993, p.42), “ela chega em um terceiro gênero, e no espaço neutro de um lugar sem lugar, um lugar em que tudo se marca, mas que seria em ‘si mesmo’ não-marcado”.

Então, se Khôra é “o que recebe” e se subtrai todas as marcas, o que é Khôra? Em suas escrituras, ao abordar Platão, Derrida conclui que Khôra designa um lugar, uma localidade, sem referente (no sentido de coisa ou ente, portanto a palavra Khôra não é acompanhada por artigo definido), é um “não ser” capaz de receber, mas o receber de Khôra é um receber desapropriante, já que as ações nela impressa não se convertem em propriedades, não ficam marcadas. “O que ‘há’ ‘aí’ ‘não’ ‘está’. Khôra nesse lugar. Um indesejável construído por Jacques Derrida.” (GUIMARÃES, 2007, p.251).

Uma relação pode ser feita comparando Khôra à faixa de areia da praia. O espaço ocupado pela areia é um espaço vazio, um espaço sem qualquer determinação de usos, mas que é utilizado de diversas maneiras por quem a ocupa no decorrer dos dias. A faixa de areia

da praia pode ser um espaço de descanso, uma quadra de vôlei, pista de corrida, academia ao ar livre e até mesmo local de trabalho para vendedores de alimentos, roupas e acessórios, mas ao final do dia, quando todos deixam o local, ela volta a ser apenas a faixa de areia da praia, sem usos determinados. Mesmo que a praia seja ocupada novamente no dia seguinte, cada indivíduo vai poder utilizá-la de uma maneira diferente justamente por ela não guardar os registros anteriores, ela registra e os apaga, se neutraliza e se abre a novos registros, um processo de acolhimento contínuo de novos registros. As atividades realizadas no dia anterior não impossibilitam e sequer induzem ou condicionam as que ainda irão acontecer.

Da mesma maneira, o sistema de praças e passarelas do Centre Georges Pompidou e do Centro Cultural São Paulo são esses espaços vazios que recebem diversas atividades, mas não deixam marcas permanentes. Os, já mencionados, grupos de dança, pintores, músicos, palhaços, comediantes e mímicos, ou simplesmente passantes, público em geral, que utilizam desses espaços para suas performances ou simplesmente para ficar, conversar, fazer piqueniques, não instauram um uso fixo para as praças desses edifícios, no decorrer dos dias. Se um grupo de pessoas acaba por utilizar um desses espaços como local para um piquenique, o fato de outra pessoa já ter utilizado o mesmo espaço com outro fim não é um fator limitante. Esses espaços “entre” enriquecem a arquitetura exatamente por serem espaços de permanentes [re]invenção, do próprio espaço, mas também dos modos de coexistência e compartilhamento do e no espaço.

Figura 18: Ocupações no pátio Interno do Pompidou



Fonte: Igor Guatelli, 2020.

Figura 19: Ocupações no pátio descoberto do CCSP



Fonte: Imagem do autor, 2020.

4. Considerações finais

A característica que destaca esses dois edifícios culturais em questão nesta pesquisa, de outros centros culturais é, justamente, a importância que o contexto urbano tem para suas edificações. A maneira como eles estão inseridos em suas respectivas cidades, permitindo com que os espaços internos sejam continuação dos espaços externos que os cercam, faz com que os indivíduos que utilizam esses espaços diariamente se sintam convidados a ocupá-los de maneira livre, sem qualquer restrição ou pré-determinações.

Apesar de a pesquisa partir das discussões de Arantes e utilizá-las como referência, há também o exercício de uma leitura ambivalente desses dois edifícios. Otilia discute o Pompidou como instituição – museu –, porém não é possível tratá-lo apenas como sendo construído pelo edifício em si, os vazios e as praças são partes imprescindíveis ao Beaubourg. Posto isso, é possível enxergar o edifício pelo seu negativo, a praça inclinada do Pompidou – ausência – é tão importante quanto a edificação em si – presença. Um depende do outro para formular e configurar a riqueza do conjunto, que é exposta através de uma cultura ordinária, uma cultura de manifestação do cotidiano. E, ao traçar um paralelo com o CCSP, é possível observar que as mesmas características se aplicam, apesar de ele estar inserido em um contexto urbano completamente distinto.

Se esses dois edifícios tivessem sido construídos como os mundos interiorizados dos museus, tratados nessa pesquisa, ou seja, guiados pela lógica da reificação e massificação dos espaços culturais através da “cultura dos museus”, discutida por Arantes, provavelmente não teriam a condição social, espacial urbana que possuem atualmente; « uma condição que permite com que se tornem lugares de práticas artísticas, corporais coletivas que extrapolam seus próprios interiores, adquirindo tonalidades sociais, vinculadas à instituição de um domínio público, que a maioria dos espaços culturais não possui. A dimensão social pública desses edifícios começa nos espaços infraestruturais [vazios, passarelas, rampas, praças], por vezes suplementares, aparentemente além do utilitário, e que foram deixados como puro devir social, os espaços deixados em branco, a sempre serem preenchidos pelos corpos e seus imprevisíveis movimentos e práticas interativas » [Guatelli, Igor. *Conversas de orientação*].

O estudo aprofundado da relação que o Beaubourg e o CCSP possuem com as cidades em que estão inseridos, foram essenciais para compreender como espaços vazios podem se comportar como ferramentas enriquecedoras de um projeto arquitetônico. Este trabalho buscou evidenciar que, quando um projeto é capaz de ser com um local e existir a partir dele, arquitetar espaços onde o cotidiano possa se expressar e se fortalecer através de sua construção e da maneira como ele se dispõe, ele passa não só a fazer parte do contexto urbano que o cerca, mas a nutrí-lo, tal como ocorreu com o Centre Georges Pompidou e sua grande praça.

As ocupações imprevistas que podem vir a ocorrer nesses edifícios são uma nítida exposição informal da cultura proveniente da cidade onde os projetos estão inseridos. Um edifício cultural possui como principal diretriz discutir, questionar e, talvez, disseminar os valores de uma sociedade, e nada mais significativo que fazer com que a cultura frua para além dos limites que eventualmente a cercam. Os dois edifícios estudados nos mostram, com

nuanças, como os espaços culturais podem assumir importante papel em um processo de descondicionamento do sujeito.

5. Referências

ARAÚJO, Caroline Cepeda Anseloni de. **Centro Cultural São Paulo: programa, projeto, apropriação**. 2019. 405 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo.

ARANTES, Otília (org.). **O Lugar da Arquitetura depois dos Modernos**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1993.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. **Urbanismo em fim de linha. E outros estudos sobre o colapso da modernização arquitetônica**. São Paulo, Edusp, 1998.

BUCCI, Angelo. **Pedra e arvoredos**. *Arquitextos*, São Paulo, ano 04, n. 041.01, Vitruvius, out. 2003 <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.041/644>>. Acesso em: 13 jun. 2020.

CASTANY, Laurence. **The Centre Pompidou: Creation in the heart of Paris**. 1. ed. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2011.

CENTRE POMPIDOU. **História**. Disponível em: <<https://www.centrepompidou.fr/es/El-Centre-Pompidou/Historia>>. Acesso em: 13 jun. 2020.

DERRIDA, Jacques. **Khôra**. 1. Campinas, ed. Papyrus, 1993.

FRANÇA, Presidente. [1974-1981: Valéry Giscard d'Estaing]. **Discurso de inauguração do Centre Georges Pompidou**. Paris, 31 jan. 1977, tradução nossa. Disponível em: <https://www.la-croix.com/Debats/Ce-jour-la/31-janvier-1977-Centre-Pompidou-tant-decrie-inaugure-2017-01-29-1200820789>.

GUATELLI, Igor. **A marquise do Parque Ibirapuera e manifestação do conceito derridiano “entre”: arquitetura como suporte de ações**. *Arquitextos*, São Paulo, ano 06, n. 070.05, Vitruvius, mar. 2006 <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.070/371>>. Acesso em: 17 jun. 2021.

GUIMARÃES, Rodrigo. **Espaço e Lugar: relações impossíveis com a possibilidade de nomear**. *Aletria*, Belo Horizonte, v.15, n.1, p. 245-252, jan./ jun. 2007. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit>. Acesso em: 17 jun. 2021.

JESUS, T. **O “efeito Beaubourg”**: na perspectiva de Daniel Buren. *Revista Angelus Novus*, n. 2, p. 142-161, 24 jul. 2011.

Contatos: giuliabpetiti@gmail.com e igor.guatelli@mackenzie.br