

**ARQUITETURA E SIGNIFICADO EM DUAS OBRAS CONTEMPORÂNEAS: O
MUSEU JUDAICO DE BERLIM E O MUSEU DA MEMÓRIA E DOS DIREITOS
HUMANOS, EM SANTIAGO**

Universidade Presbiteriana Mackenzie

Coordenadoria de Fomento à Pesquisa - Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação

Sharon Rutman ¹
Apoio: PIVIC Mackenzie

Luciana Tombi Brasil ²

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) ¹
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo ²

Universidade Presbiteriana Mackenzie – São Paulo, SP – Brasil

10409270@mackenzista.com.br
luciana.brasil@mackenzie.br

RESUMO

O presente estudo analisa o papel da arquitetura como meio de comunicação de significado, investigando duas obras contemporâneas: o Museu Judaico de Berlim, Alemanha, projetado por Daniel Libeskind, e o Museu da Memória e dos Direitos Humanos, em Santiago, Chile, concebido pelo Estúdio América. A pesquisa, buscando compreender como a arquitetura contribui para a construção de uma mensagem que transmita memórias, identidades e reflexões, combina a revisão bibliográfica e análise crítica dos dois museus, considerando aspectos como: implantação e diálogo com o contexto urbano; forma, isto é, sua configuração física e visual; uso do espaço, abordando tanto sua organização funcional quanto sua dimensão fenomenológica, ou seja, como ele é percebido e experienciado pelo visitante; e qualidade e expressão material. A análise procura demonstrar que ambas as obras transcendem sua função programática, atuando como dispositivos simbólicos que promovem uma profunda conexão com o passado. Assim, a arquitetura se manifesta como linguagem capaz de articular discursos sociais, culturais e políticos, consolidando-se como um poderoso instrumento de sensibilização e transformação da percepção histórica.

Palavras-chave: Museu. Arquitetura Contemporânea. Fenomenologia.

ABSTRACT

The present study analyzes the role of architecture as a means of communicating meaning by investigating two contemporary works: the Jewish Museum Berlin, Germany, designed by Daniel Libeskind, and the Museum of Memory and Human Rights, in Santiago, Chile, conceived by Estúdio América. The research, seeking to understand how architecture contributes to the construction of a message that conveys memories, identities, and reflections, combines a bibliographic review and critical analysis of the two museums, considering aspects such as site placement and dialogue with the urban context; form, that is, its physical and visual configuration; use of space, addressing both its functional organization and its phenomenological dimension, that is, how it is perceived and experienced by the visitor; and material quality and expression. The analysis seeks to demonstrate that both works transcend their programmatic function, acting as symbolic devices that promote a deep connection with the past. Thus, architecture manifests itself as a language capable of articulating social, cultural, and political discourses, establishing itself as a powerful instrument for raising awareness and transforming historical perception.

Keywords: Museum. Contemporary Architecture. Phenomenology.

1. INTRODUÇÃO

A memória não se constitui como um arquivo coeso ou uma linha cronológica precisa; ela se forma a partir de fragmentos: pedaços de acontecimentos, rostos, objetos, espaços e emoções que preservamos de maneira descontínua. Lembrar é, antes de tudo, reunir ruínas do vivido, reconstruindo-as de modo subjetivo no presente. Como aponta Silke Arnold-de Simine (2012), do ponto de vista da neurofisiologia, a lembrança não é uma simples recuperação de fatos passados, mas um processo contínuo de reconstrução, permeado por interpretações e vivências pessoais. Nesse sentido, estratégias que não apenas informam, mas que estimulam a rememoração, ou seja, que potencializam a capacidade do indivíduo de reunir fragmentos, são de extrema relevância para museus dedicados à memória, especialmente aqueles que tratam de traumas coletivos. Para Ana Souto (2018), essa tarefa exige uma inserção sensível do sujeito no espaço expositivo, de modo que se torne uma “testemunha secundária” dos eventos representados.

Nesse contexto, a arquitetura se apresenta como um instrumento essencial. Museus de recordação podem ir além da função expositiva tradicional, explorando sua espacialidade, formas e materiais como meios para construir experiências capazes de sensibilizar, provocar e conectar o visitante às histórias que buscam preservar. É nessa relação entre espaço e significado que o presente estudo se insere, propondo uma análise fenomenológica de duas obras contemporâneas: o Museu Judaico de Berlim, projetado por Daniel Libeskind, e o Museu da Memória e dos Direitos Humanos, em Santiago do Chile, concebido pelo Estúdio América.

A fenomenologia de Heidegger e Husserl no contexto da arquitetura, conforme interpretada por Juhani Pallasmaa (2006, p. 485), não se limita à análise literal dos elementos de uma construção, mas se volta àquilo que o espaço provoca em quem o vivencia. Segundo ele:

[...] a fenomenologia da arquitetura é ‘olhar, contemplar’ a arquitetura a partir da consciência que a vivencia, com o sentimento arquitetônico em oposição à análise das propriedades e proporções físicas da construção ou de um quadro de referência estilístico. A fenomenologia da arquitetura busca a linguagem interna da construção.

A partir dessa perspectiva, este trabalho busca compreender como Libeskind e o Estúdio América utilizam a arquitetura como meio de articulação de significados, criando experiências simbólicas capazes de mobilizar a memória e provocar reflexão crítica no visitante.

O Museu Judaico de Berlim, situado em uma cidade profundamente marcada pelos eventos do século XX, explora a história dos judeus na Alemanha e os impactos devastadores

do Holocausto. Já o Museu da Memória e dos Direitos Humanos foi concebido para eternizar os episódios sombrios da ditadura militar chilena (1973 - 1990). Ambos os espaços, cada um à sua maneira, se perguntam: como é possível que tenha-se negado humanidade em nome da ideologia, do ódio ou do poder? E mais: como lembrar para que isso não se repita?

Embora situadas em contextos históricos, políticos e geográficos distintos, essas duas obras compartilham uma mesma ambição: fazer do espaço arquitetônico um agente narrativo, um mediador entre o passado e o presente, entre a memória e a consciência. A presente pesquisa propõe, assim, refletir sobre o modo como a arquitetura, quando atravessada por uma intenção ética e sensível, pode tornar-se instrumento de resistência, memória e transformação.

2. DESENVOLVIMENTO DO ARGUMENTO

2.1 OS PROJETOS

3.1.1 Museu Judaico de Berlim

Arquiteto(s): Daniel Libeskind. **Ano do concurso:** 1988. **Período de construção:** 1992 - 1999. **Ano da inauguração:** 2001. **Custo:** 56 milhões de dólares. **Área:** 15.500 m². **Localização:** Lindenstraße 9-14, 10969 Berlim, Alemanha. **Prêmios:** Medalha Buber-Rosenzweig do DKR (2010), Prêmio Alemão de Arquitetura (1999), O Melhor de 1998 - Artforum International (1998).

Figura 1: Vista aérea do Museu Judaico de Berlim. À esquerda, o antigo edifício barroco, à direita, o Museu Judaico de Berlim projetado por Daniel Libeskind.



Fonte: Studio Libeskind / Guenter Schneider.

O Museu Judaico de Berlim possui origens que remontam ao século XVIII, quando já existiam coleções dedicadas à cultura judaica na cidade. No entanto, sua primeira institucionalização ocorreu em 1933, paralelamente à ascensão do regime nazista. Apenas cinco anos após sua inauguração, em 1938, o museu foi fechado pelas autoridades nazistas, um ato que antecipa a tragédia que logo se seguiria com o Holocausto.

Durante décadas, a possibilidade de um novo museu judaico permaneceu ausente do debate público. Foi apenas nos anos 1970 que o projeto ressurgiu, inserido em um novo contexto sociopolítico e cultural no Ocidente, mais atento às memórias, entre elas a da comunidade judaica na Alemanha. Esse processo se intensificou especialmente na década de 1980, como observa Andreas Huyssen (2000, p.11), “os discursos de memória aceleraram-se na Europa e nos Estados Unidos no começo da década de 1980, impulsionados, então, primeiramente pelo debate cada vez mais amplo sobre o Holocausto”. Foi nesse cenário de crescente sensibilidade histórica que, em 1988, a cidade de Berlim promoveu um concurso internacional para o novo edifício do Museu Judaico. O objetivo era não apenas resgatar a memória judaica, mas também confrontar de maneira direta e pública as marcas do Holocausto.

O projeto vencedor, de autoria do arquiteto Daniel Libeskind, recebeu o título *Between the Lines* (Entrelinhas), já indicando o caráter fragmentado e interpretativo da proposta. A arquitetura do edifício, marcada por cortes, vazios e geometrias não lineares, busca materializar a descontinuidade da presença judaica na Alemanha, ao mesmo tempo uma ausência profunda e uma permanência resiliente.

[...] Eu estava irredutivelmente comprometido em construir um museu que retratasse de maneira intransigente a dimensão judaica da história de Berlim ao longo das gerações. Desde a proposta do concurso, que eram linhas no papel, até o edifício no qual vocês estão sentados agora, busquei incorporar a experiência judaica. Essa experiência não é apenas um resquício de uma cultura extinta, mas uma dimensão viva e vital da história judaica e alemã. E essa experiência não é mais abstrata, pois foi incorporada no espaço da arquitetura; algo que não pode ser descrito em palavras ou textos, mas que agora pertence à cidade e ao museu. (LIBESKIND, 2001, tradução nossa).

A construção começou em 1992 e foi concluída em 1999. Antes mesmo de sua inauguração em 2001, o edifício, vazio, já atraía visitantes que defendiam que sua arquitetura por si só bastava como memorial. No entanto, a comunidade judaica e o Senado de Berlim decidiram preservar sua função museológica, garantindo que ele servisse não apenas como um espaço de memória, mas também como um local de aprendizado.

3.1.2 Museu da Memória e dos Direitos Humanos

Arquiteto(s): Mario Figueroa, Lucas Fehr e Carlos Dias. **Ano do concurso:** 2007. **Período de construção:** 2008 - 2009. **Ano da inauguração:** 2010. **Custo:** 20 milhões de dólares. **Área:** 10.900 m². **Localização:** Av. Matucana 501, 8500000 Santiago, Región Metropolitana, Chile. **Prêmios:** Prêmio APCA para Melhor Obra de Arquitetura no Exterior (2011), Grande Prêmio *ex aequo* Melhor Obra da 9ª Bienal Internacional de São Paulo (2011), Seleção do Jurado XVIII Bienal de Arquitetura de Santiago (2012).

Figura 2: Fotografia da fachada norte do Museu da Memória e dos Direitos Humanos.



Fonte: Figueroa Arquitectos Asociados / Cristóbal Palma.

O Museu da Memória e dos Direitos Humanos, localizado em Santiago do Chile, foi concebido com o propósito de preservar a memória das vítimas da ditadura militar instaurada no país entre 1973 e 1990. A iniciativa partiu da então presidenta Michelle Bachelet, que, além de ser filha de um general da Força Aérea morto pelo regime, foi ela própria presa política e, posteriormente, exilada na Austrália.

Como parte de seu compromisso com a memória e os direitos humanos, o governo de Bachelet promoveu em 2007 um concurso público internacional para definir o projeto arquitetônico do museu. A chamada atraiu 407 inscrições e, dentre as 56 propostas recebidas, a equipe vencedora foi a do Estudio América, formada pelos arquitetos Mario Figueroa, Lucas Fehr e Carlos Dias.

A construção teve início em 2008 e foi concluída no final de 2009. A inauguração oficial ocorreu em janeiro de 2010, reunindo cerca de três mil pessoas, entre elas sobreviventes, familiares de vítimas, representantes de organizações de direitos humanos e autoridades do país.

Sobre o dia da inauguração, Lucas Fehr (2010, p.21) relata:

[...] Grande parte da população se vê, ali, representada, e de certa forma, justificada. A nova Plaza de la Memoria está lotada de atores e testemunhas, da inauguração, e daqueles tristes e dramáticos episódios, que o museu se propõe a eternizar, para que não se repitam jamais. Infelizmente, nem todos puderam ir. A todos parece caber a certeza de estar participando de um momento histórico, fecho de um período, e que ficará, em cada um, gravado na memória.

Hoje, o museu é um espaço de reflexão e aprendizado, promovendo exposições sobre violações de direitos humanos. Como afirmou Michelle Bachelet na inauguração: “Não podemos mudar nosso passado; só nos resta aprender com o que foi vivido. É a primeira coisa que penso ao percorrer este museu” (2010, tradução nossa). Com esse propósito, o museu convida os visitantes a reforçarem o seu compromisso com a memória e a justiça.

2.2 ANÁLISE CRÍTICA

2.2.1 Implantação e diálogo com o contexto urbano

2.2.1.1 Museu Judaico de Berlim

O Museu Judaico de Berlim estabelece uma relação intrínseca com o contexto urbano da cidade, refletindo sua história marcada por períodos de integração e perseguição. Desde sua concepção, o projeto de Daniel Libeskind buscou criar um diálogo entre o novo edifício contemporâneo e o antigo edifício barroco que já abrigava o Museu de Berlim (Figuras 3 e 4). Essa conexão não se limita a aspectos físicos, mas também se desdobra em significados simbólicos. Conforme Libeskind (2001) expressou, o vínculo entre os dois edifícios deveria ser profundo, mas invisível, resultando em uma conexão subterrânea que preserva a autonomia contraditória de ambos. Essa abordagem reflete a relação histórica entre a cultura judaica e a cidade de Berlim, muitas vezes marcada por uma coexistência interrompida por tragédias, agora incorporada simbolicamente na arquitetura.

Figura 3: Vista aérea do Museu Judaico de Berlim e seu entorno. Em laranja, o antigo edifício barroco, em vermelho, o Museu Judaico de Berlim projetado por Daniel Libeskind.



Fonte: Google Earth.

Figura 4: Vista aérea do Museu Judaico de Berlim e seu entorno. À direita, o antigo edifício barroco, à esquerda, o Museu Judaico de Berlim projetado por Daniel Libeskind.

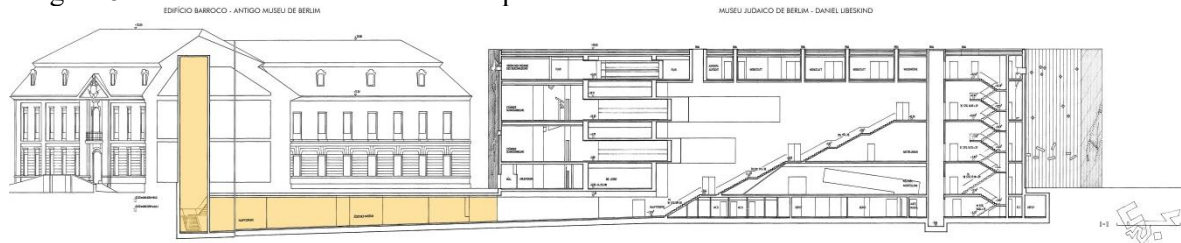


Fonte: Studio Libeskind / Guenter Schneider.

O próprio percurso pelo museu reforça essa dualidade. Os visitantes entram pelo edifício barroco, um espaço carregado de história, antes de descerem para as conexões subterrâneas que

os levam ao edifício projetado por Libeskind (Figura 5). Para o arquiteto, esse percurso é essencial para compreender a relação entre alemães e judeus, sendo o espaço subterrâneo um elo simbólico e físico que une as histórias fragmentadas de ambas as culturas (LIBESKIND, 2001).

Figura 5: Corte da conexão subterrânea que leva do edifício barroco ao Museu Judaico de Berlim.



Fonte: Studio Libeskind.

Essa relação entre arquitetura e memória também ressoa com a visão do cineasta Wim Wenders (2013), que afirma: "Os lugares têm memórias. Eles se lembram de tudo". Embora Wenders se refira ao contexto cinematográfico, sua reflexão se aplica ao Museu Judaico de Berlim, onde a conexão entre lugar e memória é vital. Ao implantar o museu da maneira como fez, Libeskind cria um espaço em que passado e presente se entrelaçam, criando uma narrativa que não poderia ser contada de outra maneira ou em outro lugar.

2.2.1.2 Museu da Memória e dos Direitos Humanos

O Museu da Memória e dos Direitos Humanos em Santiago, Chile, demonstra uma relação profunda com o contexto urbano, ao mesmo tempo em que estabelece um diálogo cuidadoso entre o novo e o antigo. Situado na Avenida Matucana, o projeto buscou integrar-se ao patrimônio vizinho, como o colégio e o casario tombado, de maneira clara e respeitosa, evidenciando e potencializando as construções preexistentes. Essa integração foi mediada por um "jogo entre o novo e o antigo", uma abordagem fundamental na criação de espaços que relacionam diferentes épocas da cidade (FEHR, 2010, p.85).

Figura 6: Vista aérea do Museu da Memória e dos Direitos Humanos (em vermelho) e seu entorno.



Fonte: Google Earth.

Figura 7: Vista do colégio a partir do Museu da Memória e dos Direitos Humanos.



Fonte: Prof^ª. Dr^ª. Luciana Tombi Brasil.

Ainda, o museu se articula com o tecido urbano ao criar uma praça pública, um gesto que não apenas melhora sua relação com a cidade, mas também transforma o espaço em um ponto de encontro cívico e reflexão. Essa praça se tornou um elemento essencial, conectando simbolicamente a contemporaneidade do edifício com a história e o patrimônio do bairro.

Além disso, o museu dialoga com elementos naturais que fazem parte da identidade geográfica de Santiago, como a Cordilheira dos Andes e o Oceano Pacífico. A implantação do museu, orientada na direção leste-oeste, reforça essa narrativa: de um lado, o visitante avista as cordilheiras e, do outro, o "mar", representado simbolicamente pelo parque. A composição volumétrica do edifício busca representar essa relação, remetendo à ideia de uma geografia marcada por extremos. Essa alusão à cordilheira e ao mar não apenas insere o museu em um contexto urbano específico, mas também cria uma narrativa espacial que conecta a experiência do visitante à paisagem que define a identidade do Chile.

Evidentemente, é ao observador que a paisagem se destina e, por meio dele, se consolida. Somente a partir deste olhar é que ela faz sentido. Não haveria praça, pátios, ruas, se os mesmos não fossem perceptíveis ao transeunte. Essa subjetividade leva a infinitas paisagens, causadas não só pelo movimento, mas pelos diversos olhares e percepções, distintas, próprias de cada um. Não é possível controlar essa infinidade de percepções, apenas permiti-las e incentivá-las [...]. (FEHR, 2010, p.124).

2.2.1.3 Conclusão

Nos museus analisados, a interação com o contexto urbano ocorre de maneiras distintas, mas sempre intencionais.

No Museu Judaico de Berlim, essa relação se dá por meio de conexões diretas com o edifício barroco adjacente, utilizando percursos subterrâneos que simbolizam o vínculo entre a cultura judaica e berlinense. Já o Museu da Memória e dos Direitos Humanos, em Santiago,

estabelece um diálogo com a cidade ao potencializar os edifícios históricos ao seu redor, ao integrar uma praça que transforma o entorno em parte ativa da experiência memorial.

Ao articular-se com a cidade de formas complementares, esses museus ampliam sua influência para além de seus próprios limites. Eles não apenas dialogam com o contexto urbano, mas o ressignificam, promovendo novas leituras do passado junto ao presente. Dessa forma, a arquitetura demonstra que a relação entre edifício e cidade é essencial para potencializar o significado desses espaços.

Nesse sentido, a arquitetura aqui realiza aquilo que Christian Norberg-Schulz (2006, p. 459) descreve como sua vocação fundamental:

A arquitetura começa a existir quando ‘faz visível todo um ambiente’, para citar uma definição de Suzanne Langer. [...] isso acontece por meio de construções que reúnem as propriedades do lugar e as aproximam do homem. Logo, o ato fundamental da arquitetura é compreender a ‘vocação’ do lugar.

2.2.2 Forma

2.2.2.1 Museu Judaico de Berlim

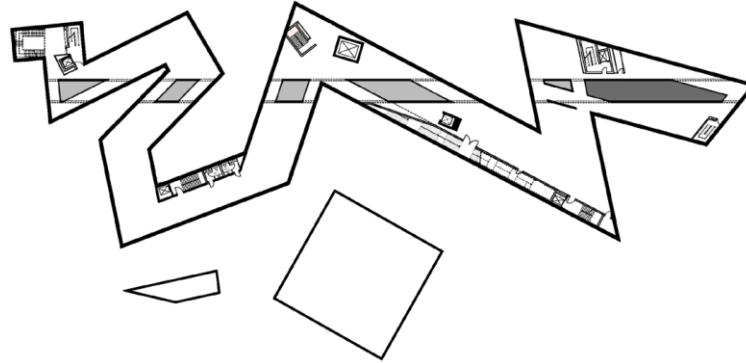
A forma do Museu Judaico de Berlim expressa uma linguagem que articula conceitos de tempo, espaço, ausência e memória. O arquiteto chamou seu projeto de "Between the Lines" (Entrelinhas), um nome que reflete a essência conceitual do edifício. Este título alude a duas linhas distintas: uma linha reta, mas fragmentada em diversos pedaços por ser permeada por vazios cortantes, e uma linha tortuosa, porém contínua (LIBESKIND, 2001). Essas linhas representam modos de pensar e contar a história, encapsulando a relação entre continuidade e ruptura, características inerentes à história judaica em Berlim. Além disso, a estrutura do museu foi descrita como um ziguezague ou um raio, e, por abrigar uma coleção judaica, como uma estrela de Davi fragmentada - imagens que reforçam a realidade da identidade judaica em Berlim (HUYSEN, 2000, p. 110).

Ainda, o termo "Between the Lines" remete à interpretação além do óbvio, ao significado encontrado nos espaços intermediários, tanto no texto quanto na arquitetura. Arquitetonicamente, as linhas não são meramente paredes, mas delimitam o espaço entre elas, criando um vazio que, segundo Andreas Huyssen (p. 111, 2000):

[...] enquanto vazio, significa ausência, a ausência dos judeus de Berlim, muitos dos quais pereceram no Holocausto. Como um vazio fraturado, significa história, uma história quebrada, sem continuidade - a história dos

judeus na Alemanha; dos judeus alemães; e também da história da Alemanha propriamente dita.

Figura 8: Localização dos vazios (preenchidos de cinza) no Museu Judaico de Berlim - planta do primeiro pavimento.



Fonte: Joost van Driesum.

O museu é, portanto, essencialmente moldado ao redor desse vazio, que, conforme Libeskind (2001) ressalta, não é apenas um elemento físico, mas a base conceitual que sustenta toda a sua forma. Esse vazio é um espaço intocado, que se recusa a preencher o que foi perdido, que reflete o impacto do Holocausto na comunidade judaica e na cidade de Berlim, sendo cuidadosamente integrado à geometria do edifício, enquanto o restante do museu circunda e dialoga com ele.

Como conclui Huyssen, “organizada em torno de um vazio sem imagens, a arquitetura de Libeskind se tornou um roteiro. Seu prédio descreve a narrativa descontínua que é Berlim [...] e ainda abre um espaço para que a lembrança seja articulada e lida nas entrelinhas” (HUYSEN, 2000, p. 112). A forma do museu, nesse sentido, não se limita a conter a memória, ela a performa, a expõe.

2.2.2.2 Museu da Memória e dos Direitos Humanos

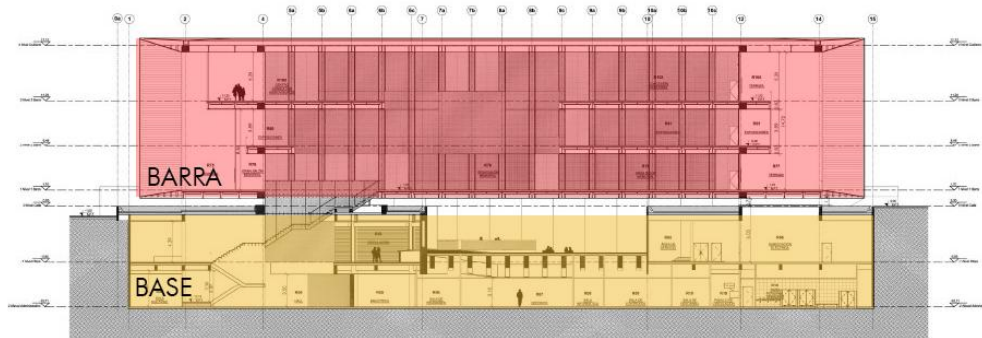
A composição formal do Museu da Memória e dos Direitos Humanos se organiza em dois momentos distintos: a barra e a base, representando duas situações opostas, mas complementares, no projeto.

A base é constituída como uma extensão do território, moldada em “dobraduras na topografia” (FEHR, 2010, p. 188). Nela estão abrigados os espaços destinados aos estudos, seminários e produções relacionadas aos direitos humanos e à memória. Trata-se de uma área “enlaçada às raízes do território” onde “o potencial, energético, produtivo, mineral, a solidez têm a oportunidade de se manifestar” (FEHR, 2010, p. 162). Assim, a base vai além de um simples suporte funcional: é um lugar de onde o passado emerge.

A porção superior do museu, a chamada barra, configura-se como um gesto de elevação simbólica da memória. Discretamente suspensa a 70 centímetros da cota da rua, a barra repousa sobre apenas quatro apoios, o mínimo necessário para garantir sua estabilidade sem comprometer a intenção de leveza. Trata-se de um volume alongado, que ao vencer um vão de mais de 50 metros, parece flutuar.

Inicialmente projetada com treliças regulares, a estrutura da barra foi executada com um desenho irregular. O arquiteto Fernando Serapião (2010) sugere que essa modificação “pode parecer citação sutil aos ângulos agudos do Museu do Holocausto de Berlim, de Daniel Libeskind” - uma hipótese interpretativa, não declarada pelos autores do projeto. Conforme relata Fehr (2010, p. 190), a decisão de modificar o desenho está mais diretamente ligada à necessidade de uma solução estrutural que permitisse sustentar internamente as caixas expositivas translúcidas em posições variadas. A regularidade original das treliças impedia a coincidência entre os pontos de apoio das caixas e os nós da estrutura, o que levou à adoção de montantes externos com angulações diversas.

Figura 9: Corte longitudinal evidenciando a “barra” e a “base”.



Fonte: Estúdio America de Arquitetura.

Percebe-se, então, que a forma do Museu da Memória e dos Direitos Humanos está diretamente ligada à sua intenção: tornar a memória transparente e acessível. A base sólida, enraizada no terreno, simboliza o passado, enquanto a barra suspensa é, segundo os arquitetos, “a memória evidenciada, emergente, que flutua, suavemente elevada” manifestando-se de forma presente para todos.

2.2.2.3 Conclusão

“É chegada a hora de pensar se as formas ou a geometria em geral podem provocar algum sentimento arquitetônico.” (PALLASMAA, 2006, p. 483). Esta reflexão de Juhani Pallasmaa convida-nos a reconsiderar o papel da forma na arquitetura: não como elemento meramente compositivo, mas como linguagem capaz de comunicação.

A análise do Museu Judaico de Berlim e do Museu da Memória e dos Direitos Humanos evidencia que, de fato, as formas arquitetônicas são capazes de despertar sentimentos. Em ambos os casos, a forma atua como mediadora das mensagens que esses espaços buscam transmitir.

Ainda que as estratégias adotadas por cada museu se diferenciem profundamente, uma vez que o Museu da Memória e dos Direitos Humanos opta por uma abordagem discreta e sutil, enquanto o Museu Judaico de Berlim adota uma linguagem mais incisiva e emocionalmente carregada, “a forma somente age sobre nossos sentimentos por meio do que ela representa” (PALLASMAA, 2006, p. 484), e em ambos os museus, ao estar imbuída de significados, a forma consegue, com notável eficácia, provocar sensações e estimular reflexões no visitante.

2.2.3 Uso do espaço e percurso do visitante

2.2.3.1 Museu Judaico de Berlim

O uso do espaço no Museu Judaico de Berlim reflete a intenção de Libeskind de envolver ativamente os visitantes, permitindo-lhes construir suas próprias experiências no ambiente. Assim, ele projetou um espaço que desencoraja a passividade e oferece liberdade para os visitantes decidirem como interagir com a exposição, sem uma narrativa imposta ou linear (LIBESKIND, 2001).

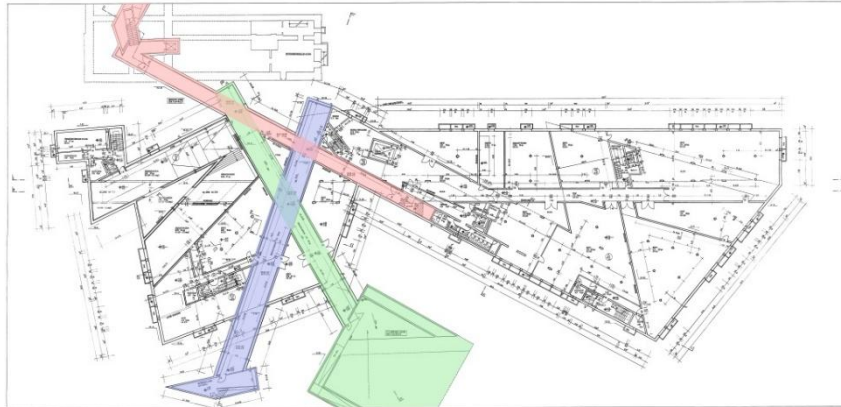
Essa abordagem se alinha à noção de que a memória não é linear nem estática, mas sim fragmentada, descontínua e constantemente reinterpretada. Nesse sentido, a arquitetura de Libeskind busca representar a complexidade dessa memória, articulando-a diretamente na própria organização espacial do edifício. Como afirma Andreas Huyssen (p.109, 2000), “somente o prédio de Libeskind tem a intenção de articular a memória e a nossa relação com ela na sua própria organização espacial.” A espacialidade do museu molda a maneira como o passado é acessado e experimentado pelo visitante.

Essa articulação torna-se evidente já no subsolo, onde três eixos entrecruzados constituem a base configurativa do projeto, cada um levando a destinos arquitetonicamente e emocionalmente significativos:

1. O Eixo da Continuidade (em rosa nas figuras 10 e 11), que conecta a escadaria de entrada àquela que leva aos andares superiores, à continuação: da vida e da história judaica.

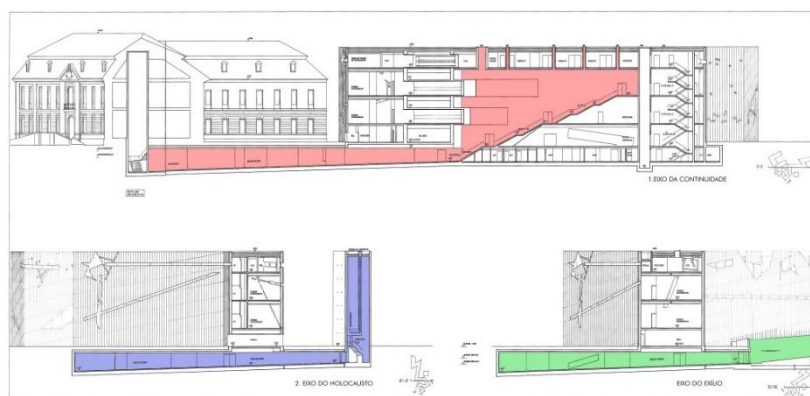
2. O Eixo do Holocausto (em azul nas figuras 10 e 11), que leva ao à Torre do Holocausto. Com seus 27 metros de altura e ângulos agudos, essa estrutura de concreto bruto e sem climatização, transmite uma sensação de vazio e desamparo. O único vestígio de luz, uma linha estreita e sem fonte aparente, se perde no alto. Além disso, o espaço reverbera com o som distante e abafado da cidade, como se o mundo continuasse enquanto ali, naquele vazio, tudo tivesse chegado ao fim. Como Libeskind traz: “A Torre do Holocausto é um lugar que precisa ser vivenciado como um fim - um beco sem saída permanente. Pois eles não voltarão.” (LIBESKIND, 2001, tradução nossa).
3. O Eixo do Exílio (em verde nas figuras 10 e 11), que conduz ao Jardim do Exílio. Composto por 49 colunas dispostas em um *grid* 7x7, ele carrega um forte simbolismo histórico. Quarenta e oito dessas colunas contêm terra de Berlim, representando o nascimento do Estado de Israel em 1948, enquanto uma, simbolizando a cidade de Berlim, é preenchida com terra de Jerusalém. O piso irregular causa desconforto e desestabiliza quem adentra o jardim. Uma mensagem à porta anuncia: “Entre no Jardim do Exílio por sua própria conta e risco”.

Figura 10: Planta subsolo com eixos evidenciados.



Fonte: Studio Libeskind.

Figura 11: Cortes com eixos evidenciados.



Fonte: Studio Libeskind.

Nos andares superiores, Libeskind mantém elementos desorientadores, como a planta em zigue-zague e os vazios verticais que atravessam o edifício, interrompendo a fluidez e reforçando a qualidade labiríntica do projeto. Henrik Reeh (2016) observa que, embora esses andares tenham uma qualidade museológica melhor estabelecida, eles ainda carregam a sensação de fragmentação, em contraste com a sequência mais fluida das exposições

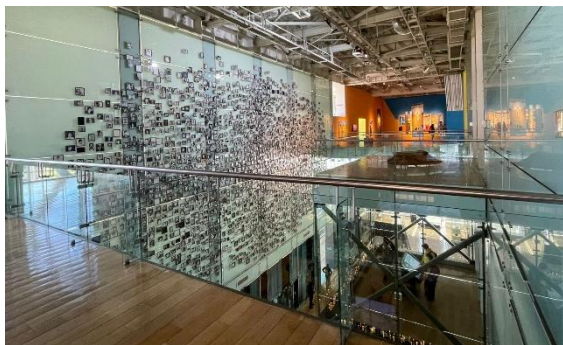
A dificuldade de orientação, foi apontada por alguns visitantes como um problema, já que essa desintegração pode dificultar a compreensão da linearidade expositiva. Para mitigar essa questão, foram introduzidas setas vermelhas no piso para guiar os visitantes, porém foram removidas, pois comprometiam a intenção original de Libeskind, que buscava evitar percursos predefinidos e incentivar uma experiência mais interpretativa e pessoal (SOUTO, 2018).

O espaço do museu, com suas diferentes configurações, é projetado para causar desconforto, reflexão e descoberta. Enquanto o subsolo oferece experiências fragmentadas e intensamente simbólicas, os andares superiores apresentam uma organização expográfica mais linear, embora ainda permeada por elementos de descontinuidade.

2.2.3.2 Museu da memória e dos Direitos Humanos

O uso do espaço no Museu da Memória e dos Direitos Humanos foi projetado para oferecer aos visitantes uma experiência marcada por contrastes espaciais que provocam diferentes reflexões. O percurso dentro do museu é cuidadosamente planejado para alternar entre espaços amplos e restritos, criando uma organização espacial que conduz o visitante por momentos de exposição e de abrigo. Essa fluidez permite que cada pessoa varie seu ponto de vista à medida que se desloca, experimentando múltiplas perspectivas, o que intensifica a relação entre corpo, movimento e espaço (FEHR, 2010, p. 86).

Figura 12: Fotografia interna do Museu da Memória e dos Direitos Humanos.



Fonte: Prof^ª. Dr^ª. Luciana Tombi Brasil.

A experiência subjetiva criada através do corpo em movimento é um aspecto essencial do projeto, alinhando-se às ideias de Bernard Tschumi (2006, p. 179) sobre a interação entre o

corpo e a arquitetura: “O único Juiz é o corpo - houve a mudança de corpo - como - objeto, para corpo - como - sujeito”. No museu, o corpo passa a ser um elemento ativo na interpretação, permitindo que cada pessoa vivencie o espaço de maneira subjetiva. O movimento dentro do museu não é apenas um ato funcional, mas também simbólico: ele reflete a ideia de que a memória é dinâmica, que exige engajamento ativo. A arquitetura do museu não impõe uma linearidade, mas, ao contrário, cria um cenário onde os visitantes podem construir suas próprias conexões com o espaço e o conteúdo expositivo, como coloca Lucas Fehr (2010, p. 164):

Este percurso seria livre, como uma sucessão desencadeada de lembranças, onde uma leva a outra, num caminhar individual, um ponto ao outro, sem um roteiro predeterminado, sem uma preocupação cronológica, elemento este da história, mas não necessariamente da memória. Cada um acordaria, assim, para aqueles fatos, percebendo-os num rol de referências, e chegando, a seu juízo, às suas reflexões e conclusões [...].

2.2.3.3 Conclusão

O uso do espaço e o percurso do visitante são grandes protagonistas na comunicação das intenções de ambos os museus. Neles, o corpo não é mero observador, mas um participante que interage com o espaço afim de construir uma vivência própria. A espacialidade proposta em cada edifício conduz o sujeito a uma experiência em que o deslocamento físico torna-se uma metáfora do próprio ato de rememorar. A fragmentação, por vezes representando memórias dispersas, por vezes vidas interrompidas, exige do visitante um distanciamento da passividade esperada de um espaço expositivo tradicional, afim de tecer uma narrativa, como sugerido por Josep Maria Montaner (2008, p. 154): “ a partir da consciência do fragmento, realiza uma montagem de sequências, de modo que a obra seja percebida no movimento [...] ”. Essa interação entre corpo e espaço reforça o papel ativo da arquitetura na experiência da memória. Tratando-se de museus de memória, seu objetivo não é apenas expor fatos históricos, mas manter viva a lembrança dos acontecimentos e inscrevê-la tanto na mente quanto no corpo do visitante.

2.2.4 Qualidade e expressão material

2.2.4.1 Museu Judaico de Berlim

A escolha de materiais do Museu Judaico de Berlim desempenha um papel fundamental na construção da mensagem do museu. O concreto domina a composição do edifício, e por ser opaco e “frio”, desprovido de cor, reforça a sensação de isolamento e leva à introspecção. Essa escolha contribui para o distanciamento do mundo exterior, pois as aberturas são escassas e

limitam o contato com o entorno. O visitante se vê imerso em um espaço onde a luz natural penetra de maneira restrita, acentuando a sensação de confinamento e desorientação.

Nos pavimentos superiores, a materialidade sofre uma sutil transformação. As paredes das áreas expositivas são pintadas de branco, criando um ambiente aparentemente mais neutro e iluminado. No entanto, os vazios que atravessam o edifício mantêm suas paredes de concreto aparente, reafirmando a presença da ausência e da fragmentação. Esse contraste entre os espaços de exposição e os vazios reforça a dualidade entre memória e esquecimento, presença e perda. O visitante transita entre esses dois registros materiais, vivenciando tanto a frieza do concreto quanto a neutralidade das superfícies brancas, que tentam organizar a linearidade histórica do museu.

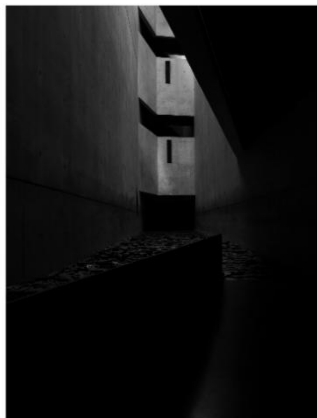
O som, diretamente influenciado pela escolha de materiais, intensifica a percepção sensorial. O concreto reflete e amplifica os sons dos passos e dos movimentos dos visitantes, produzindo um eco seco e cortante que preenche os corredores vazios. Esse efeito sonoro acentua a sensação de isolamento e abandono, como se cada ruído reverberasse na ausência que o museu busca representar. Como destaca Pallasmaa (2011, p. 48): “o som mede o espaço e torna sua escala compreensível”, e no Museu Judaico de Berlim, ele faz com que o visitante sinta a amplidão dos vazios e a opressão dos corredores estreitos. Além disso, segundo Pallasmaa (2011, p. 49), “uma experiência poderosa de arquitetura silencia todo ruído externo”, e, de fato, o museu parece absorver qualquer som vindo de fora, confinando o visitante em um ambiente de silêncio e eco, onde cada passo ressoa como um lembrete.

As portas que levam a espaços como o Jardim do Exílio e o Vazio do Holocausto são pesadas e metálicas, criando uma barreira física, e talvez psicológica, que antecede a imersão sensorial nesses lugares. O peso das portas e o esforço necessário para abri-las intensificam a percepção de resistência e dificuldade, quase como se o próprio ato de atravessá-las exigisse um enfrentamento com o passado.

No Vazio da Memória, onde se encontra a instalação “Shalechet” (Fallen Leaves ou Folhas Caídas), a materialidade atinge seu ápice expressivo. As paredes densas de concreto, os rostos metálicos espalhados pelo chão e o som da pisada sobre eles, criam uma sensação avassaladora. O visitante, ao caminhar sobre as faces metálicas, sente não apenas o som estridente do impacto, mas quase pode perceber o gosto do metal na boca, um amargor que remete ao sangue, ao peso da perda e da dor transmitida pelo espaço. Aqui, a arquitetura atinge sua máxima potência sensorial, proporcionando o que Pallasmaa (2011, p. 71) chama de

“experiência elementar e singular: a sensação de existir”, e nesse caso de existir enquanto os outros não mais existem.

Figura 13: Fotografia do Vazio da Memória.



Fonte: Produção própria.

Figura 14: Rostos metálicos. “Shalechet”.



Fonte: Produção própria.

A materialidade do museu, portanto, não se limita a uma escolha estética ou construtiva, mas atua como um meio de amplificação da expressão histórica e simbólica do edifício.

2.2.4.2 Museu da Memória e dos Direitos Humanos

A materialidade do Museu da Memória e dos Direitos Humanos foi pensada para reforçar sua intenção simbólica e experiencial. A escolha do vidro para a sua composição não foi meramente estética, mas buscou tornar o edifício, segundo Lucas Fehr (2010, p.123) "o mais transparente possível, dado o tema". No entanto, a transparência do museu não se limita à sua qualidade física, mas também se manifesta fenomenologicamente, criando um espaço de percepção mutável.

Segundo Rowe e Slutzky, em “Transparência: Literal e Fenomenal” (1963, p. 161, tradução nossa):

A transparência, no entanto, implica mais do que uma característica óptica, implica uma ordem espacial mais ampla. Transparência significa uma percepção simultânea de diferentes localizações espaciais. O espaço não apenas recua, mas oscila em uma atividade contínua.

Essa oscilação espacial faz com que o visitante esteja sempre transitando entre diferentes camadas de percepção e significado. Ainda segundo os autores, “por essa definição, o transparente deixa de ser aquilo que é perfeitamente claro e torna-se, em vez disso, aquilo que é claramente ambíguo”. Assim, a transparência do Museu da Memória não é apenas uma questão de visibilidade, mas de experiência espacial, onde a clareza e a ambiguidade coexistem,

e ora se confundem, criando desorientação, mas sobretudo, incertezas - a antessala do questionamento.

Embora o vidro tenha sido escolhido para conferir transparência ao edifício, sua materialidade não foi projetada para interferir na acústica do espaço. No entanto, o museu é um espaço silencioso, não por suas características construtivas, mas pela atitude dos visitantes. O peso das memórias e das histórias narradas ali gera um silêncio coletivo, uma suspensão sonora que surge da força do conteúdo exposto e da atmosfera criada pelo espaço. Assim, é a experiência emocional dos visitantes que silencia o ambiente, e não o material em si.

Como símbolo nacional, a escolha de materiais também dialoga com a identidade chilena. Portanto, considerou-se a incorporação do cobre, em referência à sua cultura de mineração, que foi utilizado em forma de chapas perfuradas estiradas e onduladas, funcionando como um brise-soleil. Esse material tem a peculiaridade de desenvolver, ao longo do tempo, uma pátina que transforma sua coloração do bronze ao verde, um processo simbólico para a ideia de memória, que se transforma ao longo do tempo. Contudo, devido ao clima de Santiago, essa transformação natural foi inviabilizada, e a pátina foi aplicada artificialmente na obra. (FEHR, 2010, p.192). Dependendo do ponto de vista do observador, o cobre se apresenta ora como uma superfície pétrea e opaca, ora como um véu translúcido e leve, intensificando a ambiguidade material e espacial do projeto.

Figura 15: Fotografia que evidencia a qualidade translúcida das chapas de cobre.



Fonte: Figueroa Arquitectos Asociados / Cristóbal Palma.

Dessa forma, os materiais adotados no Museu da Memória e dos Direitos Humanos são carregados de significado, não apenas por sua expressividade estética, mas pela forma como eles interagem com a experiência emocional e sensorial do espaço.

2.2.4.3 Conclusão

A definição de materiais nos dois museus analisados desempenha um papel central na construção da experiência espacial, mas de maneiras opostas.

Enquanto o Museu Judaico de Berlim, por meio do uso de materiais opacos e densos, conduz o visitante a um estado de introspecção e isolamento, o Museu da Memória e dos Direitos Humanos, através de sua transparência, ora literal, ora fenomenal, permite que o visitante transite entre diferentes camadas de percepção e significado. Dessa forma, a expressão material em ambas as obras vai além de sua função estética, tornando-se um elemento essencial na maneira como o visitante percebe e sente o espaço.

3. CONCLUSÃO

Em experiências memoráveis de arquitetura; espaço, matéria e tempo se fundem em uma dimensão única, na substância básica da vida, que penetra em nossas consciências (Juhani Pallasmaa).

Como mencionado e testemunhado, a arquitetura tem a capacidade de ultrapassar sua função utilitária e se tornar um agente de reflexão. No Museu Judaico de Berlim e no Museu da Memória e dos Direitos Humanos, essa força se manifesta de maneiras distintas, mas com um mesmo propósito: provocar a consciência sobre os direitos humanos e a dignidade da vida.

No Museu Judaico de Berlim, a arquitetura desorienta, fragmenta e impõe lacunas físicas e simbólicas que traduzem o sentimento de ausência e perda. Os percursos irregulares, os espaços inclinados e os vazios estratégicos são parte essencial da experiência. O visitante não apenas observa a história, ele a sente. O desconforto provocado pelo edifício não é acidental; ele é um convite à introspecção, à reflexão profunda sobre as consequências do Holocausto e sobre as marcas que a humanidade carrega.

Já o Museu da Memória e dos Direitos Humanos, adota um caminho diferente. Sua arquitetura se abre para a cidade, convida o público a entrar e dialoga com o entorno. Ele não busca isolar o visitante, mas sim integrá-lo a uma vivência coletiva. Transparência, acessibilidade e conexão com o espaço urbano reforçam a ideia de que a memória precisa ser compartilhada para que a história não se repita. Como se anuncia em sua entrada: "O museu é uma escola", e aqui, a arquitetura desempenha um papel pedagógico fundamental, transformando a interação individual em um aprendizado coletivo.

Michael Graves (2006, p. 102) afirma que "o caráter e as características dos edifícios são em parte narrações, em parte memória, em parte nostalgia, em parte símbolo." Ambos os

museus exemplificam essa ideia ao fazer da arquitetura um meio de narrar e preservar memórias. Assim, mais do que espaços expositivos, esses museus são testemunhos arquitetônicos da memória humana. Um provoca o desconforto necessário para jamais esquecermos as dores do passado; o outro reforça a importância do diálogo e da participação social na construção de um futuro mais justo. Em ambos, a arquitetura não é apenas um cenário, mas uma protagonista na preservação e transmissão da memória, garantindo que as histórias ali contadas continuem ressoando por gerações.

4. REFERÊNCIAS

- ARNOLD-DE SIMINE, Silke. **Memory Museum and Museum Text**. 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/0263276411423034>. Acesso em: 17 abr. 2025.
- DRIESUM, Joost van. **Experience between the lines: A study on the visitors' experience in the Jewish Museum Berlin by Daniel Libeskind**. Tese (2021) - TU Delft, [S. l.], 2021.
- FEHR, Lucas. **O projeto frente a questões contemporâneas da cidade e da arquitetura. O Museo de La Memoria de Santiago do Chile**. 2010. Tese de Doutorado - Universidade de São Paulo, [S. l.], 2010.
- GRAVES, Michael. **Argumentos em favor da arquitetura figurativa**. In: NESBITT, Kate (org.). *Uma Nova Agenda para a Arquitetura: Antologia Teórica 1965-1995*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- LIBESKIND, Daniel. **The Space of Encounter**. Londres: Thames & Hudson, 2001.
- MONTANER, Josep Maria. **Sistemas arquitetônicos contemporâneos**. São Paulo: Gustavo Gili, 2001.
- NORBERG SCHULZ, Christian. **O fenômeno do lugar**. In: NESBITT, Kate (org.). *Uma Nova Agenda para a Arquitetura: Antologia Teórica 1965-1995*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- PALLASMAA, Juhani. **Os Olhos da Pele: A arquitetura e os sentidos**. 2. ed. Porto Alegre: Bookman, 2011.
- PALLASMAA, Juhani. **A geometria do sentimento: um olhar sobre a fenomenologia da arquitetura**. In: NESBITT, Kate (org.). *Uma Nova Agenda para a Arquitetura: Antologia Teórica 1965-1995*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- REEH, Henrik. **Encountering empty architecture: Libeskind's Jewish Museum Berlin**. 2016. Disponível em: <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2016/11/reeh.pdf>. Acesso em: 17 abr. 2025.
- ROWE, Colin; SLUTZKY, Robert. **Transparency: Literal and Phenomenal**. New Haven, Perspecta, 1963.
- SOUTO, Ana. **Experiencing memory museums in Berlin: The Otto Weidt Workshop for the Blind Museum and the Jewish Museum Berlin**. 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.29311/mas.v16i1.2598>. Acesso em: 17 abr. 2025.

TSCHUMI, Bernard. **Arquitetura e Limites**. In: NESBITT, Kate (org.). Uma Nova Agenda para a Arquitetura: Antologia Teórica 1965-1995. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

WENDERS, Wim. **Como As Fronteiras Lhe Constrem**. In: ELEK MACHADO, Cassiano (org.). Pensar a Cultura. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2013.