

Rampas: o espaço em movimento de Nouvel e Parent

Ramps: Nouvel e Parent's space in movement

Silvia Maciel Savio Chataignier*

*Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil, silviamacielsavio@gmail.com

usjt

arq.urb

número 34 | maio - ago de 2022

Recebido: 20/12/2021

Aceito: 04/07/2022

DOI: [10.37916/arq.urb.vi34.575](https://doi.org/10.37916/arq.urb.vi34.575)



Palavras-chave:

Arquitetura moderna.
Obliquo.
Subsolo.

Keywords:

Modern architecture.
Oblique.
Underground.

Resumo

A arquitetura contemporânea é marcada por expressividade formal. A revelia desses aspectos meramente visuais, o uso de rampas nos projetos de Jean Nouvel nos permite investigar o legado moderno de seus mestres. Sobretudo, estudamos a Arquitetura Obliqua de Claude Parent e Paul Virilio. Originalmente, uma contestação à ortogonalidade corbusiana no contexto francês, seus conceitos reverberam nos projetos atuais indistintamente como referências formais e/ou embasamento teórico. Hoje, por exemplo, suas premissas sobre o plano inclinado inspiram novas questões relacionadas ao uso do solo. A análise do projeto não construído por Nouvel no Rio de Janeiro - Museu Guggenheim Rio, 2002 - nos levou a retomar esse debate promovido por arquitetos franceses, desde os anos 1960 e tão atuais.

Abstract

Contemporary architecture is marked by formal expressiveness. In absentia to these merely visual aspects, the use of ramps in Jean Nouvel's designs allows us to investigate the modern legacy of his masters. Above all, we studied the *Oblique Architecture* of Claude Parent and Paul Virilio. Originally, a challenge to Corbusian orthogonality in the French context, its concepts reverberate in current projects indistinctly as formal references and/or theoretical basis. Today, for example, its assumptions about the inclined plane inspire new issues related to land use. The analysis of the project not built by Nouvel in Rio de Janeiro - Guggenheim Museum Rio, 2002 - led us to resume this debate promoted by French architects, since the 1960s and so current.

A obliquidade em Nouvel

A presente investigação partiu da análise do projeto do Museu Guggenheim Rio (2002), concebido pelo arquiteto francês Jean Nouvel (1945-...), discípulo de Claude Parent e Paul Virilio¹. Ao longo da pesquisa, os elementos de projeto tornaram-se partes fundamentais para a compreensão do museu, bem como de relações conceituais mais amplas. A rampa de acesso do museu foi o ponto de partida que nos levou à elaboração deste artigo. Cientes da limitação que apenas um elemento do projeto concerne, a rampa sintetiza questões da Arquitetura Oblíqua dos mestres de Nouvel.

Apesar de Nouvel indicar que sua formação em arquitetura é atribuída ao convívio com Claude Parent, arquiteto que estudava fluxos e novos modos de pensar o espaço tridimensionalmente, em linhas oblíquas, a notoriedade desses estudos ficou restrita ao ensino francês, por décadas.² Do mesmo modo, ficaram reclusas as reflexões do filósofo Virilio, sócio de Parent, que também influenciou o jovem Nouvel, durante os cinco anos de recém-formado em que estiveram no mesmo escritório. O filósofo se interessava por estratégias e estruturas militares, buscando identificar aparatos técnicos e sociais, como a construção de bunkers e fortalezas,³ por exemplo. Juntos, Parent e Virilio criaram o grupo *Architecture Principe*, em 1963, e trabalharam a obliquidade em sucessivos textos e edifícios.

A abordagem crítica vigente nos anos 1960 difere muito do contexto dos anos 1990, em que Nouvel projetou o museu para o Rio de Janeiro. No cenário de economia neoliberal, a digitalização dos projetos descentralizou a atividade de projeto arquitetônico e os grandes investimentos em obras comprometiam as condutas dos profissionais. O Museu Guggenheim Global⁴ - modelo expandido da instituição – promovia o grupo conhecido como *star architects*. São arquitetos estrelas que produzem ar-

quitetura globalmente, cujos projetos são amplamente divulgados, tais os museus de Nouvel e o Guggenheim de Frank Gehry, em Bilbao (1997).

Para o projeto do Museu Guggenheim Rio, Nouvel criou um contexto imaginário, antes das decisões técnicas. Escolhas arbitrárias foram definidas a partir do local escolhido para o museu, o Pier Mauá. Elementos estruturais demarcavam o píer; partindo da Praça Mauá, avança sobre o mar da Baía de Guanabara. No acesso ao terreno de 33.200 m², havia o elevador da via expressa perimetral.⁵ O formato retangular do píer restringia a conexão com a cidade à sua menor dimensão (83 m), através da qual o público acessaria quatrocentos metros de extensão do terreno. A situação demandava o estudo dos fluxos de circulação, mas a fluidez evidenciada no projeto remetia à discussão sobre obliquidade. Com o uso de planos inclinados na arquitetura moderna francesa, a obliquidade era forte referência na formação do arquiteto.

A função oblíqua cunhada por Parent e Virilio era oposta às diretrizes modernas de coordenadas ortogonais, formas racionais e funcionalismo. Se, por um lado, Le Corbusier defendia a ortogonalidade⁶ na arquitetura, por sua vez, em 1964, o arquiteto e o filósofo pleiteavam o uso de rampas e deslocamentos, que possibilitassem alternativas mais democráticas e experiências plurais dos espaços, menos autoritárias e desiguais. Parent dizia que “O famoso croquis de Le Corbusier que compara o benefício da torre de ocupação do solo do imóvel vertical com os da cidade jardim é falso”, pois a ocupação vertical não reduz o terreno investido. “Simplesmente, se investe o solo de um modo distinto”. (PARENT, 2009, p.14) Tratava-se de um conflito de gerações, em que este tipo de ofensiva norteava as disputas formais e ideológicas.

Parent colaborava no estúdio de Le Corbusier, nos anos 1950, enquanto este projetava a Capela *Notre Dame du Haut*, Ronchamp. O projeto da capela com sua

¹Este artigo integra uma pesquisa de doutoramento mais extensa, sobre o legado moderno da *Architecture Oblique* (1963), cunhada por Claude Parent (1923-2016) e Paul Virilio (1932-2018), presente na produção contemporânea.

²John Rajchman comenta essa restrição de Parent e Virilio ao ambiente francês em seu texto *Ground*, capítulo do livro *Constructions* (RAJCHMAN, 1998)

³Virilio escreveu “*Bunker-archeologie*”, sobre os bunkers da 1ª. Guerra na Normandia.

⁴A rede internacional de museus Guggenheim consistia na proposta do Museu Global, discurso oficial da instituição (relatório da Prefeitura do Rio de Janeiro, 2002). A dinâmica de globalização

cultural tem origens em processos fiscais anteriores que facilitavam a adesão das grandes companhias e fortunas como patronos culturais, durante os governos de Margaret Thatcher, na Inglaterra, e Ronald Reagan nos EUA, nos anos 1980.

⁵A via expressa perimetral teve seu elevador demolido em duas etapas, nos anos de 2013 e 2014, respectivamente.

⁶Sobre a ortogonalidade, Le Corbusier publicou entre outros livros a série de litografias “*Poème de L’angle Droit*”, uma ode ao ângulo. (1955)

massa volumosa, curvas e declives é conhecido como um rompimento de Le Corbusier com o racionalismo, onde renega seu próprio legado, portanto, consiste numa convergência com as formas oblíquas de Parent. Argan (1956) enfatiza este rompimento na trajetória do arquiteto criticando sua conduta em Ronchamp, como “polemicamente anti-histórica”. (ARGAN, 2004, p.211) Referindo-se à história da própria arquitetura moderna, Argan privilegia a tradição funcionalista e ortogonal corbusiana, como única vertente, desconsiderando a sinestesia da obliquidade parentiana, por exemplo. Pois, com o surgimento da função oblíqua, os percursos da arquitetura deixaram de ser privilégio da visão. A ambição de Parent era expandir os limites dos espaços com a continuidade das rampas. A própria “ideia de movimento mudou de direção com a introdução da rampa e o nascimento da função oblíqua” (JEANROY, 2018, p.14).

Direta ou indiretamente, em cada projeto, Nouvel dialoga com as ideias desses seus mestres. Seja através de volumes interiorizados, dos materiais que refletem/diluem as imagens em movimento ou da circulação nada óbvia, em que vemos planos oblíquos, ele o faz. E, conseqüentemente, são estas as nossas entradas para o projeto Guggenheim Rio: a rampa, o muro, os fluxos e a água. (Figura 1)

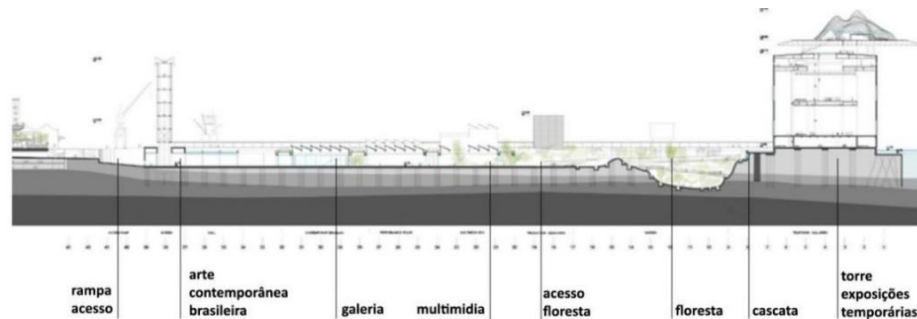


Figura 1. Perfil do Guggenheim Rio. Fonte: Acervo da Autora

À Revelia da Visualidade

Na nossa leitura, a revolução pretendida por Parent e Virilio motiva decisões de Nouvel e, em última instância, tem uma implicação profunda: “O visual deixa de ser o elemento de informação preferido”. (PARENT 2009, p.27) Nesse processo de liberação desta hierarquia “nefasta e nociva, onde o predomínio do visual obstaculiza nosso juízo”, deixaríamos de ter “ideias sempre condicionadas pelas distintas ideologias que afetam a percepção da vivência espacial”. (PARENT 2009, p.27)

“Um lugar para se viver se escuta, se olha, se toca; um lugar para viver se investe, se toma de assalto como antes se fazia com as antigas fortalezas.” (PARENT, 2009, p.35) Assim como no discurso de Parent, a dinâmica proposta por Nouvel nos variados espaços do Guggenheim Rio e seus interiores provocativos depende do movimento para funcionar, com o deslocamento das pessoas pelo espaço. O espaço oblíquo nos levaria a viver espaços em constante modificação, também, nos exigindo uma leitura cambiante do lugar, em que flexibilidade e mobilidade seriam a ordem do dia⁷.

O museu projetado por Nouvel para o Rio de Janeiro adquiriria um status excepcional através de sua característica predominante, estar abaixo do nível da água. Para que isto acontecesse, o ocultamento da volumetria construída, não era necessário fazer o acesso pelo nível inferior. Pelo contrário, um acesso no mesmo nível do Cais do Porto daria maior permeabilidade. Partindo da rampa, investigamos as relações espaciais e os fluxos do museu.

Com a decisão arbitrária de fazer o acesso ao museu pelo subsolo, através de uma grande rampa, o arquiteto instaura a condição subaquática do edifício, pois chegar por baixo de um teto de vidro reafirmaria esta coordenada espacial. A condição predominante do projeto de Nouvel, que o liga ao ambiente portuário e o afasta da cidade, está no apagamento, no choque da entrada, na determinação de uma ruptura. O terreno se precipita e é cortado por uma lâmina branca. Frente a esta mutação que o território sofre, “a categoria de fluxos, por sua vez, remete à noção de

⁷Com isto precisamente, Parent e Virilio antecipam a tônica do debate pós-moderno, das noções de fluidez que vemos nos textos de Zaera-Polo e Solà-Morales, desde os anos 1990.

deslocamento, à própria ação de mover-se” (BRONSTEIN, 2006, p.114) e se faz operativa, desafiando a condição de estabilidade e permanência da forma arquitetônica.

A questão do tempo torna-se central nestes questionamentos, já que a forma remete, via de regra, à solidez, imobilidade e à limitação física do espaço. Uma intervenção que prescindia dos mecanismos de representação será aquela que prioriza, necessariamente, o tempo sobre o espaço. Uma concepção de tempo atenta aos fluxos e mutações da condição contemporânea; uma “arquitetura líquida”, em contraposição a uma “arquitetura sólida”. (BRONSTEIN, 2006, p.114)

Segundo Solà-Morales, nossa civilização abandonou a estabilidade que o mundo apresentava no passado, para assumir o dinamismo das energias que estão disponíveis, configurando nosso entorno em redes e conexões, por exemplo. Mudança, transformação e processo são palavras de ordem na nossa cultura. “Já não podemos pensar em recintos firmes, estabelecidos por materiais duráveis”, de uma arquitetura sólida, “mas em formas fluidas, cambiantes, capazes de incorporar”, ao modo de uma arquitetura líquida, “sem uma definição fixa e permanente do espaço”. (SOLÀ-MORALES, 2002, p.127) O autor que isto ocorre “dando forma física ao tempo, a uma experiência de duração na mudança que é completamente distinta do desafio do tempo que caracterizou o modo de operar clássico”. (SOLÀ-MORALES, 2002, p.127)

Frequentemente comparada ao cinema, a arquitetura de Nouvel não apresenta uma experiência linear do tempo. Ela se faz de edições. Como no cinema, “aqueles que se encontram dentro, ou simplesmente observam uma obra de Nouvel”, e não apenas seus teatros, “são capazes de descobrir constantemente novas visões, significados”. (CASCIANI, 2008, *online*)

Na apresentação do projeto arquitetônico para o Museu Guggenheim Rio, há 62 pranchas sem textos justificativos. A série de pranchas parte do diagnóstico urbano da região portuária para os detalhes do projeto. Cotejamos a descrição do projeto no relatório oficial com os desenhos, para obter uma compreensão mais precisa dos detalhes.

Em 2002, divulgado como “Museu Guggenheim-Hermitage-Kunsthistorisches-Rio”, o museu era visto como uma identidade de marca, *identidade arquitetônica*. A pre-

missa de projeto era criar um marco que “prendesse a visão” e que “pertencesse de forma intrínseca ao local específico do Pier Mauá”. A estrutura de 83 x 400 metros para dentro da Baía de Guanabara receberia o projeto audacioso de Nouvel, que submergiria como a cidade perdida Atlântida.

Ele transforma o próprio Pier e faz o visitante passar por uma série de ambientes e espaços que surpreendem e prendem, abaixo e sobre a superfície da água, trazendo a flora tropical do Rio para o mar, cercando tudo isso por um passeio público. (RELATÓRIO IPP, 2002, s/p)

Inserção no Porto – Arquitetura e Paisagem

Resumidamente, sobre a intervenção urbana no entorno (pranchas 1 - 5), Nouvel priorizou os acessos ao museu, incluindo o estacionamento subterrâneo sob a Praça Mauá, onde iniciaria a rampa de entrada do museu, e a esplanada proposta para o cais, que uniria o museu a uma nova torre de escritórios (Figura a). Entre os cortes da prancha 3, vemos o elevador da Via Perimetral seccionado e a proposta do estacionamento subterrâneo abaixo dele, que atenderia o novo público para a região. (Figura a)

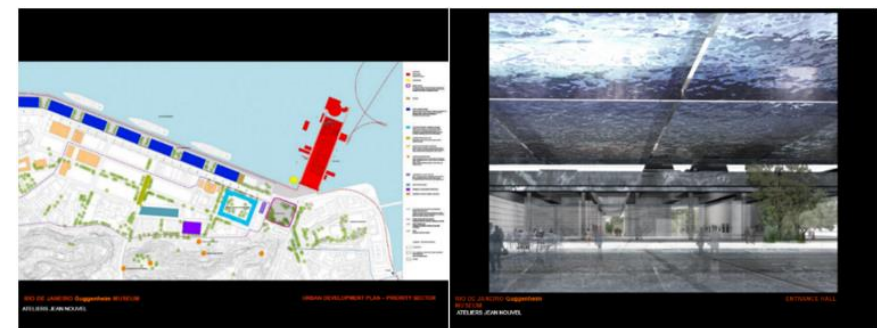


Figura 2a e 2b. Apresentação Guggenheim Rio. Fonte: Prefeitura Rio

Com a apresentação do contexto paisagístico aparece o edifício do museu, desde as pranchas 6 e 7. E a paisagem com o relevo dos morros da cidade integra as vistas das pranchas 8 – VISTA CONTEXTUAL e 9 – VISTAS DA PRAÇA MAUÁ.

Continuando a apresentação da arquitetura, nas pranchas de 10 a 12, constam as PLANTAS GERAIS de cada nível: subsolo no nível -8,25m do MUSEU, nível de acesso a -3,25m do nível do mar e nível superior a +2,40m de altura. (Figura 3a)

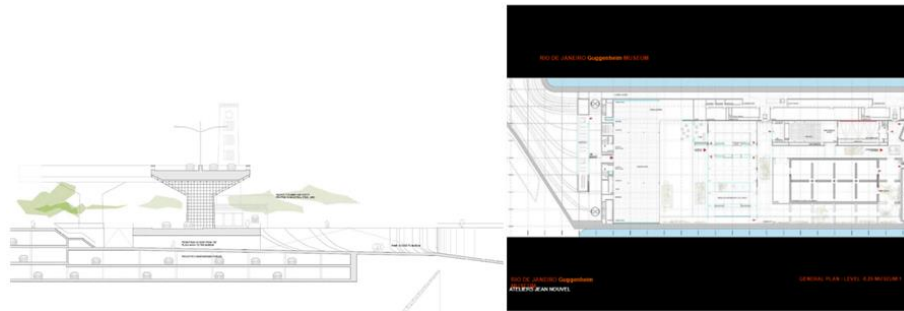


Figura 3a e 3b. Detalhes da entrada Guggenheim Rio. Fonte: Prefeitura Rio

A faixa do terreno que faz limite com o cais do Porto, na menor dimensão do píer retangular, era limitada visualmente pelo viaduto existente da via expressa perimetral. O acesso ao museu foi transferido para o nível -3,25m, abaixo do nível da água na Baía de Guanabara e ocorreria através de uma larga rampa que conduzia ao espaço subaquático, ao universo fantasioso desta arquitetura submersa. Somente depois da prancha 20, a partir dos cortes, o projeto começa a fazer sentido para a compreensão do partido adotado, porque se revelam as verdadeiras características singulares desses espaços ‘submersos’. (Figura 3b)

Considerando a grande rampa que traz o público para a recepção do museu, imaginamos uma grande baleia que engole as pessoas, nos moldes das rampas da arquitetura oblíqua de Parent. Contudo, arriscamos dizer que nem este recurso conseguiria manter o vínculo entre o museu e a cidade. No projeto de uma residência familiar, nos anos 1970, Nouvel já experimentara este isolamento da vizinhança, buscando privacidade via inclinação da arquitetura no terreno em declive, seu enterramento. Apesar do detalhamento técnico ser comumente uma ampliação de

escala de desenho, nos chamou a atenção o fato do arquiteto trabalhar sequencialmente nas imagens, dando temporalidade às perspectivas propostas.

A passagem entre a cidade e a arquitetura suavizada pela rampa no nível inferior era bruscamente marcada no térreo. O imponente painel comunicativo medindo 60 x 5 x 30 m de altura, que servia de pórtico de entrada – uma grande muralha branca. No Gugg Rio, com o viaduto e o painel, barreiras intransponíveis e acentuadas, o píer do projeto de Nouvel lembra mais *A Jangada de Pedra*, de José Saramago, numa escala reduzida. No romance de Saramago o território de Portugal tem uma fissura que o descola da Península Ibérica, rumo ao Oceano Atlântico.

Portanto, estamos falando de uma relação museu-cidade estabelecida muito mais por rompimento, interrupção na continuidade espacial, e resgate da cidade, através das imagens que o arquiteto constrói e às quais ele recorre. Para distanciar os espaços públicos e privados, o museu teria uma circulação pública periférica e outra interna dos visitantes com acesso controlado, em níveis distintos, como vemos no corte. Esta decisão de acentuar as barreiras no limite do terreno não é exatamente um problema porque este contraste pode enriquecer a experiência do espaço. Deduzimos, portanto, que desde a entrada há um partido bem definido de imersão na arte, através da arquitetura.

Rampa – elemento de alteração perceptiva e estrutura integrada

O texto *Função Oblíqua* foi publicado pela primeira vez na *Revista Architecture Principe* (1966), que começava com um texto de Virilio alarmante sobre o futuro. Impressionados e reagindo antecipadamente o grupo trazia propostas para se desvencilhar do passado recente também, de cidades verticalizadas e divididas em zonas.

Se a natureza física é caracterizada pela periodicidade, o mundo histórico se definiu pela polaridade.

Também as diferentes unidades de agrupamento humanos foram de importância capital na sucessão dos modos de urbanização e por isso mesmo na origem das formas arquitetônicas. (VIRILIO, 1966 apud PARENT; VIRILIO, 1996)

Com discurso enfático, o grupo de Parent e Virilio, *Architecture Principe*⁸, assertava

⁸Entre 1963 e 1968, Paul Virilio e Claude Parent participaram do grupo *Architecture Principe* com o pintor Michel Carrade (1923-....) e o escultor Morice Lipsi (1898-1986).

sobre a “imperiosa necessidade de aceitar, como um fato histórico, o fim da verticalidade como eixo de elevação e o fim da horizontalidade como plano permanente” (VIRILIO, 1966, apud PARENT; VIRILIO, 1996). O plano inclinado e o eixo oblíquo seriam as condições ideais para a criação de “uma nova ordem urbana e permitem igualmente uma reinvenção total do vocabulário arquitetônico”. Constatam assim a transição para “a terceira possibilidade espacial da arquitetura”. (VIRILIO, 1966 apud PARENT; VIRILIO, 1996).

A rampa é o elemento arquitetônico que conecta a experiência temporal à espacial, ela requer que nos desloquemos para apreender o espaço. O fato do próprio peso se converter em um motor interno do corpo humano é explorado por Parent e Virilio, onde o corpo é um potencial de energia. Isto é associado à motricidade e ao tato, aderência dos pés, para nos equilibrar em planos inclinados.

O fato de ser consciente do próprio corpo, inclusive quando está imóvel, se intensifica, todavia mais quando alguém se desloca sobre as rampas. [...] As sensações de euforia (descer) e o esforço (subir) se associam automaticamente ao tipo de percurso pelo qual se optou. Em outras palavras, o estado estacionário e o estado de movimento deixam de ser neutros no contexto de uma estrutura oblíqua[...] (PARENT, 2009, p.24)

Em 1970, as ideias iniciais sobre o movimento do corpo no espaço da Arquitetura Oblíqua ganharam mais uma camada, incluindo noções do espaço urbano e criando diretrizes para projetos oblíquos, com a publicação do texto *Viver o Oblíquo*. Assim, Parent oferece um conjunto de soluções para a concentração urbana. Ilustrada com alguns exemplos concretos essa nova forma de ocupar o espaço alcançaria ilimitadas possibilidades de aplicação.

Parent coloca o divórcio entre os espaços privativos, destinados a habitar, e os espaços comunitários de acesso, como a “especialização compartimentada dos espaços” na era moderna. Alega que, desde sempre, vivemos sobre o mesmo esquema elementar, dissociando funções básicas da dinâmica urbana e agrupamento HORIZONTAL dos espaços habitáveis, segundo justaposições. (PARENT, 2009, p.9)

Repensar a lógica do sistema habitar-circular seria a base para capacitar respostas

às demandas colocadas por cidades com grandes dimensões, que dobravam de população, em uma década, nos anos 1960-70.⁹ Apesar da “complexidade que a circulação experimentou desde o século XVII”, havia uma continuidade das soluções, que ocorre até hoje. Com isto, formaram-se as áreas intersticiais que conhecemos nas grandes cidades, que Parent chama de *no man’s land* [terra de ninguém], onde a repartição do solo prioriza a circulação de veículos. “Os espaços intersticiais rompem os contatos humanos.” Com o processo de verticalização, o solo é utilizado para “responder a uma ideia que nasce como construção: circular, ser canalizado”. (PARENT, 2009, p.14)

A teoria de Parent sobre uma Arquitetura Oblíqua culminaria nessa cidade, em que a hipótese trabalhada é a habitação inclinada, numa nova era urbana. A experimentação desta hipótese ocorreu no complexo paroquial de Sainte-Bernardette du Banlay (Parent e Virilio), na Bienal de Veneza de 1970, desenhada por Parent e sete artistas, além das residências Tueg, Woog e Mariotti.

No começo da análise do projeto para o Rio, o detalhe da rampa só pode ser notado nas pranchas detalhadas. Este detalhe nos levou a pesquisar as relações de Nouvel com Parent e Virilio. No atual estágio da pesquisa, mais uma vez, a rampa é o que torna possível aproximar Claude Parent de outro arquiteto, o brasileiro Oscar Niemeyer (1907-2012). Ambos desenvolveram interpretações próprias para os problemas levantados pelas rampas de Le Corbusier.

Na tese *Precisões Brasileiras*¹⁰ (COMAS, 2002) encontramos 112 menções a rampas, confirmando a relevância do elemento nas composições modernas brasileiras e suas referências estrangeiras, mas poucas foram comentadas. A rampa como elemento de ligação, transformada em curvas sinuosas nas obras de Niemeyer, interessava mais como passagem entre um ambiente e outro, do que propriamente ser um objeto que merecesse análise. As curvas eram as protagonistas da tese e os desníveis meros coadjuvantes. (Figuras 4a e 4b)

⁹Parent comenta os exemplos de Paris e cidades da Iugoslávia e Argélia (PARENT, 2009, p.10)

¹⁰Carlos Eduardo Comas é professor emérito da FAU –Universidade Federal do Rio Grande do Sul e defendeu a tese “Precisões Brasileiras – Sobre o Estado Passado”, na Escola da Sorbonne, França.



Figura 4a. Corte de Sainte-Bernardette, Nevers. Fonte: LEWIS et al. Figura 4b Pavilhão da Bienal. Fonte: Fundação Bienal de SP

Comentando a mudança de ventos na arquitetura moderna dos anos 1930, Comas insere as rampas dos projetos de Berthold Lubetkin no quadro da produção arquitetônica dos principais mestres. Segundo o autor, o arquiteto “insiste em ábsides, obliquidades e rampas curvas” em casas (Whipsnade, 1933-36), apartamentos (Highgate, 1933-35) e no Pavilhão dos Pinguins (Zoo de Londres, 1934). (COMAS, 2002, p.87). (Figuras 5a e 5b)

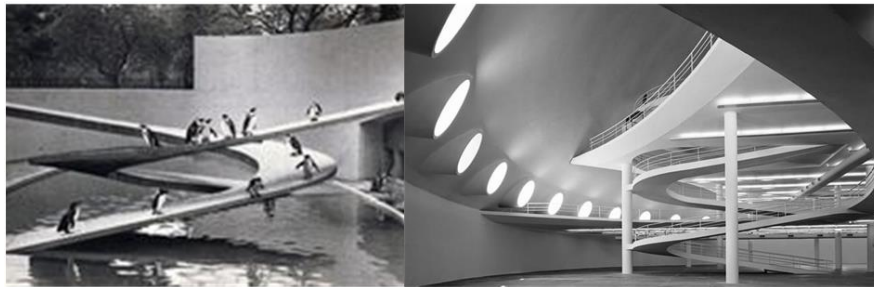


Figura 5a. Pavilhão dos Pinguins Zoo Londres, 1934. Fonte: RIBA Library Photographs Collection. Figura 5b. Oca Ibirapuera, Niemeyer. Fotografia de: N. Kohn

Na recente Conferência Internacional de Crítica de Arquitetura, *On the Duty and Power of Architectural Criticism* (out. 2021), Comas discorreu mais atentamente sobre a relação das curvas dos edifícios com as lajes planas horizontais e as rampas. O objetivo, desta vez, era deflagrar processos de coerência formal e alguns casos

excepcionais, em que o contraste era incongruente. Por exemplo, é o que acontece no interior da Oca de Niemeyer, no Ibirapuera (Figura 5b), em que o desenho concha do edifício – a oca- ignora os planos internos, chegando a quase tocá-los e criando áreas inacessíveis com teto inclinado. Na maioria dos exemplos esta incoerência se manifesta no uso de escadas inadequadas, tanto no dimensionamento do espaço como em seus componentes.

No caso da igreja Sainte-Bernardette du Banlay, em Nevers, Parent e Virilio fizeram da arquitetura um manifesto, uma manifestação concreta dos conceitos abstratos sobre deslocamento e desorientação através dos planos inclinados. Estas ideias presentes nas edições da revista *Architecture Principe* se apresentam no edifício não apenas como áreas de circulação em rampas, mas em dois grandes volumes inclinados e elevados do chão que se interceptam. A volumetria externa e o espaço interno tem uma continuidade, as lajes de teto são as lajes de piso. Isto justifica a noção de “tapete voador” atribuída por Virilio a este conjunto paroquial.

[...] é a primeira materialização de nossas pesquisas teóricas. [...], o estudo de um novo habitáculo, baseado na instabilidade pendular, foi nosso cuidado constante. [...] Pela experimentação de diversos de nossos elementos teóricos, o complexo de Nevers nos permitia avançar com mais certeza à definição de novas formas de espaços viáveis, à concretização de novos lugares de habitação. [...] esta primeira realização anuncia nossa recusa às satisfações estéticas devido à visualização; (PARENT; VIRILIO, 1996, p.55)

Os deslocamentos ganharam valor máximo na concepção deste projeto e com isto os arquitetos consideraram que havia ali uma “espacialização psicológica dos indivíduos”. A noção de envelope atrofiada por um sentimento de realidade era quebrada pela sensação da realidade mesma. Neste trabalho, buscava-se um caráter “morfo-psicológico” evidente, segundo os arquitetos, porque acreditavam que estavam prestes a evidenciar um elemento até então dissimulado nos projetos: “a pavimentação do solo, por vezes meio de contato e meio de paisagem”. E com “este tapete voador da arquitetura” – inclinações que partiam do solo - Parent e Virilio pretendiam revelar toda a atualidade da arquitetura e “revolucionar de vez nosso modo de vida e a aparência de nossas construções”. (VIRILIO, 1966 apud PARENT; VIRILIO, 1996, p.56) Assim, o solo absorveria todos os outros elementos arquitetônicos, porque haveria uma unidade em que fechamento, cobertura, fachada, etc. seriam partes integradas do edifício, renovando princípios construtivos antigos.

A Filarmônica de Paris é a obra de Nouvel mais reconhecida como Arquitetura Oblíqua. Abstraindo de aparências externas, também encontramos atributos oblíquos – enclausuramento/interiorização, fluidez e ambientes imersivos – em outros projetos seus. E, mesmo que sejam devedoras à *promenade architecturale*, as rampas de Parent e Niemeyer são elementos de reconhecimento, referências formais notórias¹¹ para Jean Nouvel, Zaha Hadid, Daniel Libeskind, Rem Koolhaas, entre outros arquitetos contemporâneos. Nos furtaremos de comentar todas essas obras influenciadas por Parent e Niemeyer, para nos direcionar brevemente aos aspectos do uso de rampas nos museus e na arte contemporânea. (Figura 6)



Figura 6. Filarmônica: Entrada e corte maquete. Fonte: Ateliers Jean Nouvel

Nos anos 2000, um dos projetos em evidência era a nova sede da Galeria *Tate Modern*, em Londres, desenho do escritório suíço Herzog & De Meuron. A reforma de uma antiga usina para adaptação em museu de arte contemporâneo durou de 1996 a 2000. Em maio do ano 2000, a impactante Sala da Turbina foi inaugurada como área expositiva com 35 metros de altura. O acesso principal deste espaço longilíneo é uma longa rampa que enfatiza a dramaticidade do ambiente e serve de exploração artística. Uma das obras que perpetuou a imagem impactante da galeria a partir da rampa foi a instalação *Weather Project* (Projeto Clima/Tempo) do artista dinamarquês Olafur Eliasson, em 2003-2004. Neste ambiente a “rampa era um fator muito físico, inclinando-se para o ventre do museu. Dadas as suas dimensões, são precisos cerca de 20 segundos só para entrar no museu e eu acho que essa é uma

seqüência temporal magnífica” (ELIASSON, 2012, p.273). Eliasson explorou o fato das pessoas levarem muito tempo a entrar, “uma acumulação de suspense, com a ponte no meio servindo de zona de tampão, abrandando o movimento dos visitantes”. (ELIASSON, 2012, p.273)

Do depoimento do artista, deduzimos o tempo dilatado do deslocamento: “devido ao traçado do edifício, o tempo já (me) havia sido oferecido”, e por isso não precisava sublinhá-lo. (ELIASSON, 2012, p.273) Em oposição à imediatez da imagem, a rampa é o recurso estrutural, geralmente pouco comentado, que altera a percepção das experiências físicas, do tempo e do espaço. “Eliasson não pensa apenas na obra de arte no interior do museu, mas lida diretamente com ele. Nestes casos, o museu é o seu tema”. (SÁVIO, 2015, p.131)

No projeto arquitetônico que Eliasson fez para o museu Hishhorn (Washington, 2006), uma rampa circunda o edifício com fechamento de vidro ondulante para interferir ruidosamente nas vistas externas e reflexos do interior. Com isto o artista transferia para o elemento arquitetônico o que costumava provocar nas instalações de arte. O elemento arquitetônico explicita a mediação do filtro visual, enquanto é percorrido. O artista acredita “que o museu, a sua ideologia de comunicação e as obras de arte constituem um todo unificado, um sistema holístico”, em que deve-se tentar produzir “uma consciência da presença fazendo a temporalidade tangível”. Todos os elementos da proposta buscavam “um atrito temporal”, conduzindo “a um grau de lentidão na percepção do museu”. (ELIASSON, 2012, p.198)

Com estas colocações, não estamos assumindo que as rampas esgotam os recursos construtivos da Arquitetura Oblíqua. No entanto, elegemos este elemento como síntese do trabalho do grupo Architecture Principe, bem como conexão entre o projeto de Nouvel para o Rio de Janeiro e sua formação.

O desenho de Nouvel está imbricado com a imagem da cidade e a criação de público para instituições culturais. Como relata a documentação do Instituto Pereira Passos (2002), buscava-se uma democratização dos espaços culturais, a abertura de grandes coleções particulares ao público e fortes projetos educacionais que davam suporte à manutenção deste público. Grandes estruturas culturais só seriam

¹¹Artigos do Docomomo sobre Parent e “Parent Supermodernista” indicam os arquitetos contemporâneos e seguidores de Parent, além da dissertação “*The [Contemporary] Function of the Oblique*”.

justificáveis se fossem acessíveis para grandes públicos, como no caso do Rio. Mais uma vez na história, a arquitetura servia de reforço da imagem de poder, demagógica naquele momento, embora isto não invalide o exercício de olharmos para esta arquitetura com todas suas limitações, exceções e exageros e buscarmos referências paralelas.

Elementos Oblíquos

Nouvel destacou a exclusividade de sete elementos no projeto, dos quais apenas a torre e o painel branco não se localizam abaixo do nível da água. Nossa pesquisa abarca a parte submersa, os seguintes elementos “únicos”, segundo Nouvel: 1. Retângulo branco com fundo urbano, 2. Teto de água, 3. Profundidades de campo paralelas com numerosos filtros (eixos visuais extensos), 4. jardim subaquático, 5. 35 metros de cascata partindo no nível do mar, 6. A torre Guggenheim: um volume grande para duas exposições com a alternativa de ocupar 50m de altura por 30m de extensão, 7. Periscópio linear.

Esses elementos destacados pelo arquiteto operam como dispositivos para diferentes interações com a paisagem do entorno. O edifício se remeteria tanto à paisagem urbana com sua Floresta da Tijuca, quanto à natureza da Baía de Guanabara, através da água e da luz natural intensa, encontrada nos trópicos.

Eu sou completamente seduzido pelos museus que têm uma relação com a natureza...eu sou apaixonado pelo museu Louisiana¹²... mas eu não considero que os museus impliquem automaticamente uma comunhão com a natureza... [...]Eu sou muito mais atento às condições de escala, às condições de leitura ligada à luz... Quando podemos estabelecer uma ligação com a natureza se depreende uma emoção particular... isso não concerne todas as obras. (NOUVEL; PARENT, 2016, p.21)

Aprofundando as singularidades verificadas nos elementos únicos de projeto, nos deteremos a comentar aspectos físicos que corroboram com o conceito de obliquidade, ao que nos propusemos a abordar nesta pesquisa. Retomando as características do Museu Guggenheim Rio que nos remetem à Função Oblíqua de Parent e Virilio, na pesquisa, identificamos os eixos que conferem obliquidade ao projeto: 1. rampa de acesso – relação com o horizonte, 2. muros – confinamento

transponível, 3.fluxos – sistema circulatório complexo; 4. água e vidro – *facilidade*, efeitos de filtragem e desorientação. No presente artigo, apresentaremos o primeiro deles, a rampa de acesso.

Rampa de Acesso

A rampa de acesso no projeto do Museu Guggenheim Rio ligaria o museu ao estacionamento subterrâneo. Entre estes dois pontos, haveria cinco áreas distintas, segundo a leitura dos desenhos: 1. Estacionamento subterrâneo; 2.descidas de pedestres da praça; 3. Descida de pedestres do cais; 4. Galeria de lojas; e, 5. Entrada do museu. A largura total da rampa mediria próximo a 30 metros e sua extensão cobriria uma curva em seu trecho inferior de entrada do museu. O desnível entre estacionamento e entrada do museu seria de aproximadamente dois metros.

No relatório de análise técnica da Prefeitura descrevem a “grande Rampa de acesso”, que parte da Avenida Rio Branco e vai até o futuro estacionamento subterrâneo na Praça Mauá, no nível básico de -6,75m (para pedestres e veículos).” Então, chega-se a “um espaço de 381m² utilizado para lojas e passam sob uma grande Tela com alumínio branco extrudado (82m de comprimento, 39m de altura e 7m de profundidade)”, ou seja, entra-se no museu. (RELATÓRIO IPP, 2002, Tópico 8)

O dinamismo que a rampa de acesso confere a um edifício é vivenciado comumente na arquitetura moderna brasileira. A rampa de Niemeyer no Congresso Nacional em Brasília talvez seja o grande ícone no imaginário brasileiro. Na história da arquitetura moderna, uma das rampas mais conhecidas está no interior do Museu Guggenheim de Nova Iorque, em que Frank Lloyd Wright sugere o início da exposição no topo superior da rampa e seu percurso em descida como trajeto expositivo.

O fato de Nouvel eleger este tipo de acesso para seu museu não pode ser visto como mero acaso. Este elemento de projeto convida o visitante à entrada e conduz o corpo no movimento de descida, em função de peso e inércia, como vemos nos estudos da Arquitetura Oblíqua. A rampa corresponde à materialização da ideia de desequilíbrio e instabilidade motora. A ideia de que a gravidade terrestre é um motor para ser usado é precisamente o princípio da Arquitetura Oblíqua. Parent e Virilio

¹²Em 2005, Nouvel escreveu o *Manifesto Louisiana* para exaltar as características arquitetônicas do Museu Louisiana, na Dinamarca.

faziam um paralelo entre a gravidade e o vento que infla as velas e desloca um barco, uma força com enorme potencial que deve ser aproveitada¹³.

Quando as manifestações políticas de maio de 1968 eclodiram na França, um experimento “para toda a vida”, segundo Parent, estava iniciando na Universidade de Nanterre e foi interrompido. Eram testes sobre o comportamento humano em espaços inclinados, visando descobrir quais impactos ocorreriam na saúde, se habitássemos espaços inclinados. Estas avaliações seriam realizadas por períodos de tempo e inclinações variadas, levando ao extremo as possibilidades do espaço oblíquo.¹⁴

A rampa nos possibilita pensar nos termos de um novo parâmetro humano que dimensione a arquitetura. Segundo Parent e Virilio, não seria o modelo estático do homem vitruviano, nem o *Modulor* de Le Corbusier, sempre humanos estáticos. Estes homens “nunca eram dançarinos, mas sempre estátuas de Don Juan comandantes!” (PARENT; VIRILIO, 1996, p.8) Por começar com o corpo em movimento e usar completamente a gravidade, a função oblíqua propunha habitar a circulação, recusando o dogma recorrente da ortogonalidade. Nesta contestação, a deriva situacionista abre possibilidades importantes para Parent e Virilio. Parent afirma que “tempo e história eram indispensáveis [para nós], donde este termo particularmente simbólico: lugares de deriva” se torna fundamental. (PARENT; VIRILIO, 1996, p.12)

No livro *Constructions* (RAJCHMAN, 1998), o filósofo Rajchman (1946-...) comenta a importância do chão (*ground*) na Arquitetura Oblíqua e acrescenta alguns elementos na relação entre deriva e espaços oblíquos. Comenta a visão dinâmica do corpo encontrada em textos de Virilio, “de acordo com a qual movimento e trajetos constituem nosso espaço corporal e nos faz quem somos”. (RAJCHMAN, 1998, p.81) Portanto, os movimentos e trajetos definiriam nossa constituição. Daí surge a importância de oferecer percursos, trajetos e movimentos alternativos para os seres humanos. Rajchman explicita que não são mais deslocamentos entre dois pontos fixos e chama de “*ungrounded movement*” esses traços de espaço ilimitado através de trajetórias ou caminhos que se toma aleatoriamente. Identifica o termo

“trajetividade” corporal no discurso de Virilio como expressão desta visão dinâmica dos nossos seres corpóreos (*bodily being*). Vê a “trajetividade” priorizada do que nossa subjetividade ou objetividade. (RAJCHMAN, 1998, p.81)

A rampa é trajeto, elemento de ligação em desnível. Nouvel projetou a Filarmônica de Paris (2007-2015), segundo os princípios da Arquitetura Oblíqua, inclinando as ligações entre diversos níveis e explorando suas propriedades acústicas. Desde o anúncio da seleção no Concurso, Nouvel declarou a intenção de homenagear seus mestres Parent e Virilio no projeto deste edifício. As propriedades oblíquas listadas por Nouvel nos discursos sobre o projeto iam desde a composição da massa volumétrica densa, similar a um monte, até os percursos nesta topografia artificial. As rampas são percorráveis, mas os planos inclinados estão por todo lado nesta volumetria irregular, cuja cobertura que vira fachada, cujo terreno se afunda numa fenda de acesso.

Diante das novas condições de fruição da música com alta qualidade em domicílio, os espaços destinados a concertos mudam de figura e diversificam seus programas. Considerando esta situação, a Filarmônica de Paris é “um lugar aberto”, segundo o memorial de Nouvel. A forma do texto sobre o projeto é enumerada tal qual as partes de uma composição: *primo, secundo, tertio...*

Primo: os ambientes de acesso (hall e foyers) foram pensados para o encontro e a contemplação, onde “se pode passar horas a flunar nas lojas”, bebendo, comendo, ou lendo com vista para os jardins. *Secundo*: a sala de concertos “evoca toalhas imateriais” de luz e música com seus longos balcões suspensos e formas ondulares. “Esta suspensão cria a impressão de se estar envolto, imerso na música e na luz”. Onde também é possível abrir temporariamente as janelas sobre o parque. *Tertio*: “trata-se de devolver seu brilho ao concerto”, considerando a experiência única que representa cada um deles, “que não será somente o entusiasmo provocado pela música mas também aquele visual, sensorial, de se satisfazer, de criar este desejo” que fazem as filarmônicas mais renomadas. Em Paris, a arquitetura impulsionaria o êxito da performance com “uma estética pulsante mas calma,

¹³A Bienal de Liverpool de 2014, homenageava Parent, e suas obras retornaram ao local na mostra de 2021. Explorava noções de corpo, de acordo com modos de pensamento não-ocidental. Desafiava o entendimento do indivíduo autossuficiente e tratava do corpo como um organismo fluido, cuja forma é continuamente pelo meio e, reciprocamente, interfere em seu meio envolvente.

¹⁴Experimento na Casa de Parent. <https://032c.com/the-supermodernist-architect-claude-parent/>. Acesso em: 19 dez. 2021.

do Sul onde elas são feitas por necessidade, mas também em ligação com uma cultura muito viva. (NOUVEL; BAUDRILLARD, 2000, p.50).

marcada pela monomatéria do alumínio” irregular com suas nuances de tons naca-rados, delicadeza acrescentada ao mistério da sala, que brilha nas dobras cinza e prata do prédio. (NOUVEL, 2007, *online*)

Em sucessivas entrevistas, Nouvel comenta que Parent trabalhava a massa do edi-fício, portanto, a “monomatéria do alumínio” diz respeito a um trabalho que funde a volumetria com o revestimento plasticamente. Nessas dobras que as rampas con-formam, por dentro e por fora do edifício, o alumínio acentua o movimento, sobre-tudo porque foram desenhados módulos angulosos para ladrilhar as superfícies. Esse desenho ficou conhecido por remeter a pássaros em voo, devido à forma an-gulosa e variação de tonalidades e brilhos. Neste detalhe, Nouvel transforma o denso edifício em superfícies escamadas cujo brilho ofusca a percepção de um vo-lume único, tendendo a refletir o céu, em alguns trechos e sumir por alguns instan-tes.

Considerações finais: Desaparição, Entre o Não Visível e a Desmateriali-zação

Na cobertura do Gugg Rio e na fachada da Fundação Cartier, as formas construídas perdem definição, onde “a busca das formas não passa de uma busca do tempo”. (VIRILIO, 2015, p.26). São imagens em movimento, em que não há formas estáveis. E, segundo Virilio, “quando não há formas estáveis, não há nem mesmo uma forma do todo”. (VIRILIO, 2015, p.26).

O tempo acelerado e a desapareição são conceitos norteadores da arquitetura de Nouvel e centrais no contexto do Museu Guggenheim Rio. Isto deve-se ao pensa-mento de Virilio sobre aceleração e movimento, pano de fundo do cenário globali-zado da arquitetura, na virada de século. A estética da desapareição, tema do livro de Virilio, aparece na notória conversa entre Nouvel e Baudrillard sobre Objetos Singulares. Essa discussão repercute na tendência à imaterialidade das obras de Nouvel, bem como é reincidente no seu discurso. Nouvel menciona a busca pela estética do desaparecimento, não necessariamente como um espaço virtual, por-que, para ele o destaque estava na poética paradoxal encontrada no drama social contemporâneo.

É a característica maior de tudo que se constrói atualmente, e o paradoxo é que as coisas mais poéticas são, sob um plano social, as mais dramáticas. Quer dizer que as coisas mais autênticas e mais verdadeiras, as encontramos nas cidades

A Estética do Desaparecimento é ponto fundamental no debate entre o arquiteto e o filósofo e está presente na imaginação arquitetônica de Nouvel, quando o arquiteto assume que, “no futuro, a arquitetura e o urbanismo perseguirão tudo que for da ordem do imaterial, sonoro, e comunicativo [informe, digamos]”. (NOUVEL; BAUDRILLARD, 2000, p.83). A imaterialidade, o som e a comunicação escapariam da visualidade. Com essas premissas, Nouvel descrevia “uma utopia realizável” ainda distante. Mudando completamente a ideia que tínhamos de desenvolvimento urbano, evoluindo “no sentido de uma cidade ‘não cidade’, de um território urbano”. (NOUVEL; BAUDRILLARD, 2000, p.83). Isto demandaria estratégias de desenvol-vimento durável, que o arquiteto previa como “uma tendência nascente”.

Debatendo conceitualmente a desmaterialização dos edifícios na prática contempo-rânea, Picon acaba por atualizar questões levantadas por Virilio. Sobre tudo no que se refere a “uma reavaliação da disciplina da arquitetura” que junto à expansão ge-neralização do design, “levem a uma maior responsabilidade moral, conduzindo-nos a um futuro em que a arquitetura desempenhe um papel sociopolítico mais im-portante” (SYKES, 2013, p.206).

A cultura tecnológica da virtualidade é tratada por Virilio como um presente irrever-sível, enquanto Picon reafirma a virtualidade do passado, constante na atividade do projeto, parte da questão geral da representação gráfica. Segundo o autor, “a abs-tração que não implica necessariamente ausência de materialidade na sua execu-ção”, para questionar a materialidade como fator físico apenas. Ele conduz sua ar-gumentação sobre o espaço virtual e a materialidade da arquitetura, baseado na ideia de que “a experiência física é parcialmente moldada pela cultura, sobretudo pela cultura tecnológica” (PICON apud SYKES, 2013, p.206). Nossa percepção do mundo é mediada por “lentes fornecidas, tanto literalmente como em nível mais sim-bólico”, assim como “nossos gestos e movimentos cotidianos devem muito a nossas máquinas e suas necessidades específicas”. (PICON apud SYKES, 2013, p.206) Pensar a virtualidade presente no Museu Guggenheim, por exemplo, é entender que o arquiteto trabalha uma imagem – de edifício - experienciada em movimento. Nouvel se dedica aos percursos, deslocamentos e visadas, obtidos através de ram-pas e desníveis.

A “nova materialidade” vislumbrada por Picon implica em novos procedimentos. Alguns discursos mais radicais atestam que ocorrerá o Desaparecimento da Arquitetura, metaforicamente. “Entre Presença e Ausência” - título da palestra de Perrault (2012) na *Bartlett School of Architecture* - a arquitetura se insere na relação com o território, como parte integrante da paisagem. Nessa ocasião, o arquiteto defendeu que “Arquitetura deve desaparecer. Atrás do radicalismo desta afirmação, encontra-se algo crucial para o futuro da arquitetura”. Para ele, a disciplina “não deveria mais pensar em termos de objetos”. Elementos como paredes, fachadas, estruturas seriam “apenas modalidades de arquitetura, mas nunca sua finalidade” (PERRAULT, 2012, *online*). Primeiro, os arquitetos lidam com situações e, depois, projetam. “Arquitetura deveria ser concebida como uma parte integral da paisagem”. Não mais materiais, mas “o território como existente, como nos relacionamos a ele” constituiria a arquitetura. (PERRAULT, 2012, *online*)

O cruzamento entre virtualidade e uma nova materialidade presente no Museu Gugg Rio inclui a intuição e a destreza de reconhecer a cidade, perceber o território e explorar os potenciais do lugar. Nas palavras de Perrault (2012), é o contexto que demanda fazer a arquitetura desaparecer parcial ou totalmente enterrando os edifícios. A arquitetura subterrânea “permite criar novas emoções através da experiências da ausência, do vazio, vendo a arquitetura por dentro”, extrapola a questão formal. (PERRAULT, 2012, *online*)

O estudo do Museu Guggenheim Rio, suas rampas e percursos, demanda uma dupla atenção: observar fenômenos promovidos por esta arquitetura e aqueles mais amplos, mencionados na introdução, nos quais se insere. Olhar para este passado recente, considerando debates atuais sobre imaginação e arquitetura-paisagem, é diferente do debate contemporâneo ao projeto, em que a entrada de arquitetos estrangeiros no mercado brasileiro e o alto orçamento dispendido na execução se opunham à defesa incondicional do governo atuante. Hoje, temos o privilégio da distância na análise de desenhos que não saíram do papel e perduram como ideias e imagens na produção arquitetônica posterior.

Referências

ARGAN, Giulio Carlo. **Projeto e Destino**. São Paulo: Ática, 2004.

BRONSTEIN, Laís . *Arquitetura e cidade contemporânea: novos parâmetros*.

Desígnio, São Paulo, v. 6, p. 1, 2006

CASCIANI, Stefano. **Jean Nouvel**: The Allure of Modernity. In: Prêmio Pritzker. Disponível em: https://www.pritzkerprize.com/sites/default/files/inline-files/2008_StefanoCascianiEssay.pdf acesso em: 19 dez. 2021

COMAS, Carlos Eduardo. *Precisões brasileiras: sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos*. Tese (Doutorado em História da Arquitetura) - Universidade Paris 8, Paris, 2002.

ELIASSON, Olafur. **O Studio** – An Encyclopedia. Berlim: Taschen, 2012.

JEANROY, Audrey. Claude Parent, Opponent and Follower of a Modernity in Disgrace. In: Claude Parent, *Subversive Thinking/Disruptive Work*. **Bulletin DoCoMomo France**, p.5-14, out 2018.

NOUVEL, Jean. *Once the Morning Mist has Cleared* In: PARENT et VIRILIO. **Architecture Principe 1966-1996**. Paris: *Les Editions de L'Imprimeur*, p. 160-9, 1996.

_____. **Memorial do Projeto Museu Guggenheim Rio**, 2003. Disponível em: www.jeannouvel.com. Acesso em: 10 mar. 2020.

_____. **Memorial do Projeto da Filarmônica de Paris**, 2007. Disponível em: <http://www.jeannouvel.com/projets/philharmonie-de-paris/>. Acesso em: 20 dez. 2021.

_ **Manifesto Louisiana**. Copenhagen: Louisiana Museum of Modern Art, 2008.

NOUVEL, J.; BAUDRILLARD, J. **Les Objects Singulières**. Paris: Ed. Calmann-Levy, 2000.

NOUVEL, J.; PARENT, C. **Musées à Venir**. Paris: Actes Sud, 2016.

PARENT, Claude. **Vivir en lo oblicuo**. Trad. Esp: Ramon Faura. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.

PARENT, C.; VIRILIO, P. **Architecture Principe 1966-1996**. Paris: *Les Editions de L'Imprimeur*, 1996.

PERRAULT, Dominique. **The Disappearance of Architecture**: Between Presence and Absence. In: Bartlett International Lecture Series, 21 nov. 2012.

PICON, Antoine. A arquitetura e o virtual: Rumo a uma nova materialidade [2004]. In SYKES, 2013, p.205-220.

RAJCHMAN, John. **Constructions**. Massachusetts: MIT Press, 1998.

SÁVIO, Sílvia M. **Interseções entre Arte e Arquitetura**. Estudo de Caso: Olafur Eliasson. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) Programa de Pós-graduação Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

SOLÀ-MORALES, Ignasi. **Topologias**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

SYKES, A. Krysta (org.) **O Campo Ampliado da Arquitetura**. Trad. Bras.: Denise Bottman e Roberto Grey. São Paulo: Cosac & Naif. 2013.

RELATÓRIO IPP. **Museu Guggenheim – Renovação do Rio**: a Cidade Decide. **Rio Estudos**, Rio de Janeiro, n. 79. Coleção Estudos da Cidade. Rio de Janeiro, Secretaria de Urbanismo, IPP- Diretoria de Informações Geográficas, nov. 2002.